

ISSN 2411-1546
Doi.org/10.35619/ucpm.vi36

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



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

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

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

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

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

**Випуск 36
Issue 36**

**Рівне : РДГУ, 2020
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2020**

УДК 94 (477)

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

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б».

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 10 від 24 грудня 2020 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 5 від 27 жовтня 2020 р.)

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

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), «Google Scholar»; «Cosmos» (США), «Research Gate», «Research Bible» (Німеччина); «CEEOL»; «Cite factor»; European Reference Index for the Humanities (ERIH) to NSD.

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

Головний редактор:

Muszkiet Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Ганна Павлівна – доктор філософських наук, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (голова ред. колегії).

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна).

Копієвська Ольга Рафаїлівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Мартич Руслана Василівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна).

Сташевська Інна Олегівна – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна).

Сташевський Андрій Якович – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна).

Zukow Walery – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland).

Андрущенко Тетяна Іванівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна)

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, доцент, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України (Україна).

Личкова Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри гуманітарних дисциплін, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 36 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов, та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2020. 206 с.

Редагування англійського тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А. В.**

Рецензенти: **Карась Г. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаніка»

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

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

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

УДК 4а77.35 [370]

**ФОРМИ ПОЗИЦІОНУВАННЯ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ
У ПРОСТОРІ ВИЩОЇ ШКОЛИ : КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР**
(замість передмови)

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.401>
volodumur_vitkalov@ukr.net

Крізь призму авторських досліджень, надісланих до редакційної колегії видання, аналізується тематичний зміст матеріалів даного фахового, науко-метричного збірника, на підставі якого виявляються найбільш помітні тенденції в науковому просторі сучасної вищої школи. Наголошується на тому, що критична ситуація в українському соціумі, пов'язана з COVID-19, складними соціально-політичними проблемами та глобалізаційними чинниками у той же час стимулює розширення наукової проблематики, поглиблює науковий пошук і засвідчує активізацію творчої думки української спільноти у розробці нових наукових проблем.

Ключові слова: науковий пошук, глобалізаційні проблеми сучасності, культурно-мистецька проблематика.

Світ швидко змінюється. Змінюється з ним і проблематика наукового пошуку та розширюється коло його репрезентантів, що ставлять за мету дати власну реакцію на події, що відбуваються у ньому, або заглибитися у простір національної культури з метою пошуку в ній маловивчених лагун, інформаційний потенціал яких здатен надихнути на подальше його дослідження. Тож запропонований на розгляд читача науковий збірник ставить за мету ознайомити з фрагментами тих змін, що відбуваються у просторі сучасного соціуму і вищої школи зокрема, оскільки його авторський склад – науково-педагогічні працівники мережі ЗВО України та далекого зарубіжжя, що презентують різні дослідницькі школи, світоглядні установки, рівень опанування науковими методиками. Та й проблематика останнього також являє інтерес, оскільки торкається загальносвітових тенденцій – консолідації дослідників, спрямовану на зміну соціокультурного простору, формування єдиної культурної спільноти, мета діяльності якої – благо людини.

Його відмінністю також є те, що це фактично останній збірник, у якому друкуються наукові праці, що у переважній більшості є складовими дисертаційних досліджень, захист яких відбувається ще за традиційними вимірами. Відтак на його змісті хоча й частково, однак можна помітити тематичний ряд і рівень кваліфікаційних вимог вітчизняних атестаційних структур.

Історична проблематика – найбільш об'ємний розділ збірників. І в цьому випуску вона також є домінуючою. Її загальний напрям – пошук спільних точок дотику з культурним досвідом країн світу, спроба використати його, адаптувавши під українські реалії, оскільки переважна більшість дослідників – представники національної мережі ЗВО. Не ставлячи за мету дати характеристику усім розвідкам розділу, акцентуємо увагу лише на найбільш типових.

У цьому зв'язку матеріали, до прикладу, А. Мельничук і О. Стрілецької (Україна), Чжао Чженгуан і Чжу Лін (Китай) демонструють це бажання. Однак якщо А. Мельничук ставить за мету виявити специфіку організації художньої діяльності, як і культурного простору Франції загалом, що в добу Просвітництва являла собою оригінальний центр художньої освіти, систему успадкування якої, критично осмисливши, можна й сьогодні творчо використовувати у художній практиці, то матеріал О. Стрілецької, торкаючись організаційно-культурного і виконавського досвіду К. Шимановського у музичному середовищі Львова у час розквіту його творчості, навпаки демонструє статусність західноукраїнського міста для концертної практики музикантів Європи. Інакше кажучи, навіть ці дослідження дають специфічний ракурс бачення вітчизняного простору в культурних координатах європейського художнього досвіду.

Цікавими, у продовження теми, є й статті китайських молодих дослідників, які активно опановують систему наукового пошуку в українських ЗВО, заземлюючи її на власний національний ґрунт. І якщо Чжао Чженгуан ставить за мету розглянути китайську техніку няньхуа (народна картина) другої пол. ХХ століття, акцентуючи увагу на світоглядних аспектах цієї практики, адже *народні майстри* Китаю намагалися довести думку про те, що власник цього артефакту не лише набуває необхідні особисті блага, але й ці чесноти екстраполюється на ствердження могутності і процвітання держави, тобто крізь призму творчості народних майстрів виявляється їх висока громадянська позиція та патріотизм. І вже цим згаданий дослідник

пропонує замислитися над потенціалом народного мистецтва, його роллю у системі східної культури, то Чжу Лін, розширюючи окреслену вище інокультурну складову, акцентує увагу вже на формах та специфіці інтерпретації європейської музики китайськими співаками, наголошуючи на адаптації західних моделей виконавської традиції та поєднуючи різні, достатньо полярні за сприйняттям, форми музичного мислення, взявши, до прикладу, досвід інтерпретації німецької пісенної лірики у виконанні Д. Юнус. Але і перший, і другий дослідники розширюють наше уявлення про художню творчість, намагаються вписати власну спадщину у світовий культурний простір сьогодення.

Серед інших аналогічних історичних тем – вітчизняне образотворення. І в цьому плані статті Ю.Майстренко-Вакуленко, І. Паур, Н. Руденко-Краєвської, Я. Лисун, Т. Міронова також певною мірою висвітлюють власний ракурс погляду на проблему художнього буття, при цьому кожен із них також поглиблює національний сегмент у загальному культурному просторі.

Характерною рисою сьогодення є й посилення уваги до різних форм «сценічного» мистецтва, зокрема хореографії, яка сьогодні, не зважаючи на популярність через видовищність, але й значною мірою її прикладний характер, є найменш дослідженим сегментом у просторі національної культурно-мистецької практики. І в цьому плані її історичний вимір, відтворений на сторінках цього розділу (У. Данилюк, І. Климчук, І. Гутник) також буде корисним і для позиціонування самого жанру, і для молодих дослідників у подальшому поглибленні проблематики.

Другий розділ збірки презентує низку публікацій, спрямованих на виявлення сутності культурного тексту, зокрема теоретичних аспектів художнього процесу. І в цьому контексті стильові сегменти європейської класичної спадщини, зокрема інтерпретація в європейській музичній практиці теми «La Belle Dame Sans Merci» викликає беззаперечний інтерес. Тим більше, що цей ліричний образ чимало століть інтерпретується у творчості різноспрямованих митців (зокрема американського класика Ч.В. Стенфорда, В. Сильвестрова та груп популярної, джазової чи рок-музики).

На підставі аналізу окресленої проблеми Н. Довгаленко доводить, що «в світовій музичній практиці існують сталі смислові закономірності як у художньому тексті, так і соціальних та культурних обставинах його функціонування, що надають можливість тривкого збереження водночас із гнучким укоріненням у віддалених і безпосередньо не пов'язаних між собою стильових платформах» (С.99). Тож історія «вічних тем» може стати доброю нагодою для того, щоб замислитися над природою «таємничого шифру смислу» (О. Михайлов).

Спираючись на інтерпретацію тексту, слід згадати й таку його рису, як інтертекстуальність, тобто наявну властивість тексту взаємодіяти з іншими текстами та інтегрувати їх до власної структури, надаючи йому вже нових образно-стилістичних якостей. У цьому зв'язку дослідження Л. Білякович, побудоване саме на виявленні інтертекстуальності у дизайні одягу другої половини ХХ – початку ХХІ століття. З'ясовуючи художньо-стильові особливості культури постмодернізму, авторкою виявлено образотворче та формотворче значення інтертекстуальності в спадщині провідних світових дизайнерів і творчо-пошукових стратегіях Будинків Мод (Yves Saint-Laurent, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, John Galiano, Alexander McQueen, Ann Demeulemeester, Naeem Khan, Gabriele Colangelo, Jeremy Scott, Світлани Тегін, Carven, Valentino, Andrew Gn), заснованих на інтеграції у дизайн одягу текстів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури, фотографії, літератури шляхом цитування, ремінісценцій, алюзій, стилізації тощо.

До аналогічної проблематики можна віднести й дослідження І. Щербіни, спрямоване на з'ясування сутності інтерпретації тексту вокального твору «Alto Giove» з опери «Поліфемо» Н. Порпора, в якій, на основі музикознавчого аналізу тексту партії Ачі «Alto Giove» і драматургії лібрето опери, визначено афект, структуру і семантику відомих версій редакції сольного номеру; в також «виявлено особливості стилю композиторського письма та варіанти вокально-виконавської репрезентації художнього твору, сформувавши на цій підставі принципи колоратурної інтерпретації арії в стилі барокового бельканто ХVІІІ століття».

Не можна не згадати в контексті тематичного ряду цього випуску й завжди глибокі та інформаційно насичені розвідки С. Салдан. На цей раз її пошук заземлюється на подальшу розробку її дисертаційної теми, а саме – йдеться про антропософські інтенції у музичних композиціях чеського композитора Алоїза Габи, який, спираючись на засадничі аспекти антропософського вчення Р. Штайнера про свободу особистості, її вільний розвиток, єдність духовного і матеріального в житті людини, кладе їх в основу власних музично-естетичних поглядів. Штайнерівська думка про перспективу подальшої трансформації форм вираження ладотональної системи в музичному мистецтві, пов'язаної зі зміною світосприйняття у суспільстві, стверджує авторка, стала опорою для подальшого захоплення А. Габи мікрохроматикою та пошуку нових композиційних технік, що знайшло своє втілення й у виборі тем та ідей його музичних творів.

Продовжуючи цей тематичний ряд, інша дослідниця (В. Зінченко) акцентує увагу на маловідомому балеті «Traces» сучасного українсько-нідерландського композитора М. Шалигіна,

виявляючи прийоми авторської концепції втілення символіки юродства, що знаходить своє виявлення у його творчості як на жанрово-інтонаційному рівні (ламентозність за участі глосолалії), алюзії до культових наспівів, системи дитячих фольклорних жанрів, так і на рівні інтертекстуальних зв'язків: у заголовках, присвятах, текстових алюзіях тощо.

Цікавою видається в контексті історичного сегменту збірника й інтерпретація популярної вокальної лірики в художньому кіно доби «Відлиги», здійснена О. Єрошенко, звернення до проблематики якої засвідчує спробу критично осмислити художній досвід країни, культурний потенціал якої продовжує привертати увагу наукової спільноти. На прикладі вже класичної вокальної лірики авторка визначає різновиди сольного вокального виконання в художніх фільмах, а саме: вокальне виконання актора-персонажа; вокальне озвучування персонажа; вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму, намагаючись віднайти причини популярності обраних для розгляду артефактів.

Символіка, як визначальна складова художнього мислення, виявляється найбільш помітно і в іконографії, проблематика відображення принципів іронічності в іконографічному образі якої належить до методологічних засад іконології, одним із завдань якої є «переклад» умоглядних ідей на мову художніх зображень. У цьому зв'язку стаття О. Осадчої, розміщена у цьому збірнику, торкається проблеми методологічних засад іконології, пов'язаної зі створенням іконографічного образу. Підхід до ретрансляції іконічних принципів формується за допомогою розрізнення двох категорій образів – *образу-двійника* і *образу-знака*. Акторка наголошує, що світ умоглядних *ейдосів* не сприймається чуттєво і в цьому сенсі *образ-двійник*, зображальність якого полягає у мімезисі, не може транслювати ноетичний досвід. Підкреслено, що через *образ-знак* умоглядні категорії і абстрактні явища оприявлюються у зримих формах сприйняття, адже у своїй структурі він містить дистанцію між образом і прототипом, умоглядним і чуттєвим світами, яка долається за допомогою іконічних принципів, певні методи застосування яких наведено у запропонованій науковій праці

Заключний, III розділ збірника об'єднує також оригінальний матеріал стосовно розгляду хореографічних вистав, поставлених на музику І. Стравінського в балетному театрі України («Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священная», «Поцелуй феи», «Пульчинелла» (Т. Луговенко, В. Грек), звернення балетмейстерів до яких, на думку авторів статті, обумовлено їх драматургічною стрункістю та сценічною логікою.

Сюди віднесемо й розвідку Г. Перової та Л. Хоцяновської, змістом якої є виявлення специфіки формування авторського балетмейстерського стилю І. Кіліана у 1970-х роках, завдячуючи організаційно-культурній та художній діяльності якого Нідерландський театр танцю останньої третини ХХ століття набуває світової слави. Провідна думка творчості цього митця, стверджують автори, – танець має народжуватися з музики, формуючи при цьому власну стилістику образів.

Поза сумнівом, за змістом лише окремо взятого збірника складно робити далекосяжні висновки стосовно того чи іншого явища, постаті або твору, однак тенденція розширення дослідницьких меж помітна, як помітна вона й стосовно розширення культурного простору крізь призму наукового дискурсу професорсько-викладацьким складом вищої школи загалом.

Тож світова пандемічна криза та глобалізаційні виклики не стали гальмом для розвитку вітчизняної науки, а лише стимулювали подальший пошук нових форм позиціонування і митців, і науковців у складному просторі сьогодення.

UDC 477.35 [370]

ФОРМИ ПОЗИЦІОНУВАННЯ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ У ПРОСТОРІ ВИЩОЇ ШКОЛИ : КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Крізь призму авторських досліджень, надісланих до редакційної колегії видання, аналізується тематичний зміст матеріалів даного фахового, науко-метричного збірника, на підставі якого виявляються найбільш помітні тенденції в науковому просторі сучасної вищої школи. Наголошується на тому, що критична ситуація в українському соціумі, пов'язана з COVID-19, складними соціально-політичними проблемами та глобалізаційними чинниками у той же час стимулює розширення наукової проблематики, поглиблює науковий пошук і засвідчує активізацію творчої думки української спільноти у розробці нових наукових проблем.

Ключові слова: науковий пошук, глобалізаційні проблеми сучасності, культурно-мистецька проблематика.

FORMS OF POSITIONING OF SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL WORKERS IN THE SPACE OF HIGH SCHOOL: CULTURAL AND ARTISTIC DIMENSION

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The thematic content of the materials of this professional, scientific-metric digest is analyzed. On its basis the most noticeable tendencies in the scientific space of modern high school are revealed through the prism of the author's researches sent to the editorial board of the publication. It is emphasized that the critical situation in Ukrainian society related to COVID-19, complicated socio-political problems and globalization factors at the same time stimulates the expansion of scientific issues, deepens scientific research and testifies to the intensification of creative thinking of the Ukrainian community in developing new scientific problems.

Key words: scientific research, globalization problems of the present, cultural and artistic issues.

Надійшла до редакції 25.12.2020 р.

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

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

УДК 743:[7:378.6](44)

СТАНОВЛЕННЯ ПРИКЛАДНОЇ АНАТОМІЇ В КОРОЛІВСЬКІЙ АКАДЕМІЇ ЖИВОПИСУ ТА СКУЛЬПТУРИ У ФРАНЦІЇ

Мельничук Анастасія Ігорівна – аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв,
викладач Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-9930-1652>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.402>
melnicukanastasia090@gmail.com

Розглянуто проблематику вивчення прикладної анатомії у Королівській Академії живопису та скульптури (Франція) упродовж другої пол. XVII – XVIII ст., запровадження нових методик викладання цієї дисципліни, авторський внесок до неї передових педагогів цієї доби. Прослідковано і виявлено шлях становлення і розвиток художньої анатомії в Королівській академії живопису та скульптури, її вплив на академічну систему в еволюційному розвитку стильових віх (класицизм, рококо, неокласицизм). Досліджено зразки анатомічних інспірацій даної дисципліни від греко-римської пластики до трактатів Андреаса Везалія, розглянуто феномен екорше. Особлива увага приділяється провідним науково-теоретичним посібникам та рукописам з художньої анатомії. Підкреслюється важливість художньої анатомії для засвоєння фундаментальних художніх знань у Королівській академії живопису та скульптури.

Ключові слова: Королівська Академія живопису та скульптури, реформа Шарля Лебрена, остеологія, міологія, прикладна анатомія, художня анатомія, екорше.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На прикладі Королівської академії живопису та скульптури другої пол. XVII – початку XVIII ст. висвітлено еволюцію розвитку прикладної анатомії, а також її вплив на етапи становлення академічної системи художньої освіти, зразки нововведень та реакції на них в області курсу художньої анатомії. Українська художньо-навчальна практика (зокрема, в НАОМА), розпочинаючи з другої пол. XX ст., багато в чому спирається на здобутки окресленої доби, але притім потребує осмислення власної генеалогії, оскільки нова доба ставить перед митцем чимало викликів, які можливо подолати лише спираючись на міцну академічну підготовку та знання усіх етапів розвитку історії самої дисципліни. Як доводить творче сьогодення, навіть часткове ігнорування та недостатнє засвоєння анатомічної дисципліни спричиняє різке зниження фахової майстерності художників.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Слід визнати, що окремих українських досліджень на тему, яка нас цікавить, віднайти не вдалося і вона є малодослідженою. Окремі положення містяться у праці російської мистецтвознавиці Н. Коваленської [1]. Загалом використані іноземні видання, передусім – французькі, і в цьому випадку їх розмаїття диктувало певну вибірковість. З авторів слід згадати Поля Ріше, автора численних праць на тему художньої анатомії, починаючи з «Анатомії в мистецтві: пропорції людського тіла, художні та наукові канони», викладеної у форматі конференційного звіту. У праці Едуара Кю'є, Матіаса Дюваля [11] описана періодизація викладання анатомії з початку заснування Академії до другої пол. XIX ст. Спиралися й на фундаментальну працю Атени Луасі «Націоналізм і класицизм: Класичне тіло як національний символ XIX ст. в Англії та Франції».

Слід наголосити на сучасних концептуальних матеріалах «Фігура тіла» Філіпа Комара, Андре Карліно, Жана Клера (2008 р.), викладених у розділі «Урок у Школі вишуканих мистецтв».

Із новітніх досліджень також звернемо увагу на журнальні публікації Жолі Морвен (2019 р.). Проте, досі бракує мистецтвознавчого багажу, у якому б структурувалась відповідна фахова література.

Метою статті є обґрунтування та теоретичне дослідження становлення й розвитку прикладної анатомії в Королівській академії живопису та скульптури у Франції.

Виклад основного матеріалу. Поворотним пунктом у європейському академічному процесі стало впровадження курсу анатомії Королівською академією живопису та скульптури, директор якої – Шарль Лебрен (Charles Le Brun) «у 1648 р. заснував кафедру прикладної анатомії» (*appliquer anatomie*) [7; 13]. Сам термін «прикладна» (*appliquer*) – походить від французького «*appliquer*», що

означає «кріплення». Відповідно з'являється курс «прикладної анатомії», який буквально означає «анатомія кріплення». Заснування Академії, як і кафедри та курсу анатомії у ній, збіглось у часі з правлінням Людовіка XIV і розквітом французького класицизму, орієнтованого на ідеали греко-римської цивілізації та творчість майстрів епохи Відродження, зокрема, Рафаеля, яка вважалася академічним еталоном, гідним наслідування. Тому вищий навчальний художній заклад Франції легітимізував ідеалізовану транскрипцію тіла, запозичену з класичної спадщини. На твердження Анрі Лемоньє, в основу академічної системи класицизму лягли раціоналізм та антикізація [18; 50].

З освітньою метою Королівська академія набуває рисунки Леонардо да Вінчі, ранні видання Вітрувія, трактат про пропорції Альбрехта Дюрера, дошки з «*Humanī corporis fabrica*» («Будови людського тіла») Андреаса Везалія, а також перші анатомічні екорше, приписувані Мікеланджело Буонарроті та Баччо Бандініеллі [9].

Тогочасний навчальний процес залежав від багатьох теоретичних чинників. Королівська академія живопису та скульптури створена аби «донести принципи мистецтва до своїх членів за допомогою лекцій і дати настанови своїм студентам за допомогою курсів» [23; 87]. Ця педагогічна функція закріплювала абсолютний контроль Академії над цариною мистецтва. Основна мета її полягала у спрямуванні «в одному конкретному стилі – в стилі короля і двору» [23; 91], і цим стилем був класицизм. Один із засновників Академії, Мартін де Шармуа наголошував на значущості «інтелектуального аспекту, наукового та літературного багажу, необхідного практикуючому, як це заведено в італійських академіях» [14; 2]. У 1663 р. Шарль Лебрєн моделює французьку систему навчання за зразком згаданих італійських академії, де практикувалося вивчення живої моделі та анатомії, надавалася перевага рисунку над колоритом та впроваджувалася послідовна ієрархія жанрів, за якою перше місце відводилося багатопігурній історичній картині.

Усе перелічене активно сприяло легітимізації соціальної позиції художника як вченого та ерудованого члена суспільства. Щоб зрозуміти, як старі майстри використовували певний спосіб рисування чи ліплення, зацентровані позиції виносились на привселюдні обговорення після опрацювання тих чи інших теоретичних праць художниками. Слід наголосити, що в Академії XVII ст. значну роль відігравали лекції, що являли собою струнку систему правил, теорій та експериментів, разом із задумами академічних проектів. Це стосувалось і прикладної анатомії. Курс рисування передбачав функціонування посади професорів анатомії та геометрії, де анатомію викладали двічі на тиждень [14; 3]. Перший викладач анатомії (1648-1672 рр.) – хірург Франсуа Кватру (François Quatroux) 1 жовтня 1670 р. прочитав лекцію «*Idée succincte d'ostéologie*» («Ідея послідовності в остеології»). Темою лекції наступної, що відбулася 4 вересня 1671 р., стали «*Les opérations de la nature humaine dans les mouvements de ses diverses parties*» («Операції людської природи в рухах різних її частин») [16].

Трактати з анатомії до цього часу обмежувалися вказівками на анатомічні елементи, які повинен знати художник, і констатацією загальних понять остеології та міології. Більшість цих трактатів були написані анатомами та медиками. Лише в XVII ст. анатомію в академічних закладах починають викладати систематично, а книги з художньої анатомії з'являються у вільному вжитку митців. Перше відоме нам видання такого типу – трактат теоретика, мистецтвознавця та гравера Академії Роже де Піля (Roger de Piles) «*L'Abrege d'anatomie accomode aux arts de peinture et de sculpture*» («Коротка анатомія, пристосована до живопису та скульптури») надруковано 1668 р. під іменем Франсуа Тортебат [12]; до тексту додавалися 12 гравюр, запозичених із першої ілюстрованої анатомічної книги А. Везалія. У 1543 р. Роже де Піль зауважував: оскільки книги з анатомічних дисциплін призначалися лікарям, вони важко сприймалися художниками, адже перевага в них надавалася темам вузькофахового характеру. Трактат директора Французької Академії у Римі Бернардіно Генга (Bernardino Genga) «*Anatomia per uso et intelligenza del disegno*» («Анатомія для вжитку та розвитку інтелекту в рисуванні») 1691 р. [13] складався з ілюстрованих таблиць, з яких перші 23 присвячені остеології та міології, інша частина – зображенням античних статуй (Геркулеса, Лаокоона, Гладіатора, Фавна Боргезе, Венери Медічі). Ці посібники стали зразком для наступних посібників з анатомії для художників, які з'являться у XVIII і на початку XIX ст., аби задовольняти потреби класицистичних навчальних програм європейських академії [5; 48]. За всю історію існування Королівської академії лише один художник-живописець викладатиме анатомію (1672 – 1681 рр.): наступник Ф. Кватру – Жан-Клод Фріке де Вароз (Jacques-Claude Friquet de Vaurose) [17]. Його роль у педагогічній еволюції даної дисципліни полягає у визнанні доцільності поділу певної частини медичної науки задля використанні її в мистецькій практиці на остеологію та міологію (мускулатуру). В архіві Вищої національної школи мистецтв зберігається рукопис анатомічних уроків, які викладав Фріке своїм учням 1673 р. у Королівській академії живопису та скульптури [8].

Із кінця XVII ст. постає питання: чи варто вивчати зразки антики або ж краще наслідувати природу? Чи дозволяє античний ідеал сформуватися грамотності та довершеності в класицизмі? Ідея поєднання

вивчення анатомії з вивченням античності – вдале рішення для задоволення вимог водночас наслідувачів природи й прихильників античної культури [19; 393]. Візит Лоренцо Берніні до Парижу у вересні 1665 р. дозволив сформулювати основні тези його «культу давнього і прекрасного ідеалу» [24]. Італійський художник так поцінував методи, якими послуговувалися викладачі Французької Академії: «якщо починати з натурного рисування, а натура майже завжди є слабкою та дрібною, то ніколи не зможемо створити нічого, що повинно бути красивим та свіжим» [24]. Берніні закликає Французьку академію зосередитись на вивченні античних моделей, аби об'єднати в одному творі «красу, розпорошену в природі».

Після цього два академіки – скульптор Мішель Анж'є та живописець П'єр Моньє, спираючись на метод Берніні, об'єднують вивчення анатомії з вивченням античності. У своїй лекціях «Le Torse de l'Hercule Farnèse» («Тулуб Геркулеса»; 1669 р.) та «Le Groupe de Laocoön» («Група Лаокоон»; 1670 р.) Анж'є виголошує хвалу людській плоті, будову якої він знає досконало. Аналогічної тематики торкалися його лекції 1672 р. «Sur l'anatomie» («Про анатомію»), «Sur les figures anatomiques» («На анатомічних фігурах»), «De l'action des muscles» («Дії м'язів»). Лекція, виголошена живописцем П'єром Моньє в 1673 р., «Sur les mouvements des muscles du Laocoön» («Про рухи м'язів Лаокоона») [20] резюмує зв'язок анатомічного дослідження з вивченням античності, що дозволяє зрозуміти значущість деталі у творчому процесі наслідування природи. У той же час в Академії розпочинається період вивчення античності на базі анатомічних знань. Порушуючи питання досконалості оголеного тіла і в наступних поколіннях, німецький філософ ХХ ст. О. Шпенглер у своїй праці «Присмерк Європи» зазначав, що апофеоз тілесного, ритмічної співмірності тілесної будови і гармонійного розвитку мускулатури явило саме мистецтво еллінів. Воно побудоване на гармонії, де найвищою ціллю анатомічного честолюбства грецького художника було вираження живого зображення обмежуваних поверхонь тіла, оскільки елліни трактували тіло на анатомічно вірному висвітленні його поверхонь, що і є високим мистецтвом [2]. Тому і перші новостворені академії, наполягаючи на значимості вивчення оголеного тіла, звертались до мистецтва античності, як вершини досконалості.

Історичне значення Академії стає зрозумілим у світлі методів її викладання, практики присудження нею премій, функціонування салону і її ролі у світі мистецтва. Художня освіта того часу ґрунтувалась на вивченні античного спадку і творчих зразків великих майстрів епохи Відродження. Викладання відповідних дисциплін розподілялося між Школою красних мистецтв (École des Beaux-Arts) та художніми ательє, де навчали рисунку, перспективі, анатомії, геометрії, математиці. Академічну програму з рисунку, якій підпорядковувались художні школи (передусім Школа витончених мистецтв) та ательє детально описує Шарль Жомбер [15; 35]: аби послабити зап'ястя, учень спочатку вчиться креслити лінії і рисувати геометричні фігури. Потім він копіює нарисовані або вигравіровані зразки, починаючи з відтворення окремих анатомічних фрагментів (очі, ніс, руки, ноги) і вже після того береться за рисування фігури в повний зріст. Навчання анатомії було частиною глобальної програми вивчення людського тіла. Як це було заведено в італійських академіях, учні французької Академії керувались рисуванням з анатомічних зліпків та людських скелетів. У книгах для рисування та збірках нарисованих моделей можна було побачити кращі зразки творчості Рафаеля, Мікеланджело і педагогів самої Королівської академії живопису та скульптури.

Присвятивши майже рік оволодінню навичками рисунку, учень полишає копії нарисованих і вигравірованих моделей, щоб перейти до вивчення скульптури. Цей проміжний етап між вивченням копій з рисунків старих майстрів і античної моделі, що йменується терміном «la bosse» (по рельєфу тіла), є фундаментальним у навчальному процесі. Зліпки, позбавлені руху і кольору – ідеальний перехід від копії до «імітації». Вони дають учням можливість спостерігати і по декілька разів повторювати свої вправлення. Учні вчать бачити і відтворювати у своїх рисунках точність контуру через вивчення зовнішньої форми усіх частин тіла. Крім того, рисує «по рельєфу», учень знайомиться з будовою м'язів та окремими частинами людського тіла, паралельно вивчаючи анатомію, перш ніж побачити ці фігури в природі. Вивчення античних зліпків виховує смак до ідеалу прекрасного. Античність славилась досконалістю анатомічних форм, а «досконалість рисунка і найпрекраснішого вибору природи» можна було досягти «тільки наполегливим вивченням античних зразків» [15; 95].

Чимало художників читають лекції і пишуть трактати, де провадиться думка щодо необхідності спільного опанування засад античної культури й анатомічної науки. Мистецькі заклади того часу славляться гіпсовими статуями, барельєфами і бюстами, зазвичай це копії шедеврів греко-римської пластики. На цьому етапі вивчення рисунку дещо ускладнюється, адже студентові необхідно представляти «різні рухи м'язів у кожній частині людського тіла, залежно від сильних або слабких дій, які студент бажає зобразити» [15; 95]. Академія спонукає студентів вивчати анатомію, анатомічні скорочення за допомогою світлотіні. «Коли починаєш рисувати з природи, майже не помічаєш жодної мускулатури, перш ніж навчитися задуму, потрібно мати основні анатомічні знання» [15; 21]. Послідовність навчальної

парадигми «рисунок по рисунках, рисунок зі зліпків, рисунок із живої моделі» вважалась основою академічної навчальної програми та зберігалася протягом XVII і до кінця XIX ст., будучи доповнена лекціями з перспективи, геометрії та анатомії [23].

У першій пол. XVIII ст. «Великий стиль» класицизму занепадає. Перемога «рубенсистів» над «пусеністами» сприяє зародженню і розвитку стилю рококо (1720-1760 рр.), в якому, на відміну від класицизму, пріоритет надається сенсуальним, а не інтелектуальним засадам. Значного поширення набуває техніка гравюри і жанр портрету, в якому душевні почуття передаються фізіогномічно. Легкий жест, мімічні рухи, напівусмішка – градації образів, представлених «галантним стилем» «галантної епохи». Її характерними персонажами постають герої міфів: Венера, Амур, Аполлон, Вакх тощо. Класицистичний алегоризм та чуттєвість знайдуть своє відображення і в гравюрах анатомічних трактатів протягом XVIII ст. Боротьба «пусеністів» та «рубенсистів» похитне академічну твердиню; відтак зникне сам інтерес до теоретичних питань, який змусить директорів академії резюмувати майже повну відсутність доповідей на академічних нарадах [1]. Зі смертю Шарля Лебрена, у 1690 р. академічне «велике мистецтво» більше не контролює мистецького життя. Кількість офіційних замовлень сходить нанівець, що частково пояснюється економічною кризою. Відтак і лекції з анатомії читатимуть рідко. Як наслідок, традиційна навчальна програма академії, зосереджена на вивченні людської фігури при підготовці до створення історичної картини, нехтується молодими майстрами. Лише з призначенням Батімента дю Роа 1745 р. на посаду офіційного захисника Королівської Академії ініційовано реформу, яка передбачала поживлення королівського патронату, реінтеграцію конференцій і низку ініціатив, спрямованих на відновлення провідної ролі Академії загалом та жанру історичного живопису зокрема [23; 52].

У XVIII ст. очільники європейських держав нарешті усвідомлюють роль мистецтва в підвищенні міжнародного статусу. Власне, мистецькі академії і були створені задля контролю над митцями і творами мистецтва, аби не постраждала, а лише зросла міжнародна репутація тієї чи іншої країни [10; 131]. Впроваджені естетичні нормативи сприяють високому престижу історичного живопису, відродженню «великого стилю» та пріоритету рисунку над колоритом [10; 131]. Отже, засади класицизму не зникають з академічної програми, а сам стиль набуває нового виміру, де на сприйняття людського тіла впливають археологічні дослідження (розкопки Помпеї та Геркуланума).

В анатомічних дослідженнях тієї доби прослідковується іконографічний мотив театралізованого марнославства, успадкованого від трактату А. Везалія (ідеї ренесансного дослідника не втрачають значення упродовж наступних двохсот років). У XVIII ст. це спричинило появу окремого виміру «анатомічних жахів». Моделі фігур у наукових трактатах імітують античні скульптури, і поруч із ними розташовуються скелети «натхненні середньовічним обскурантизмом». Трактати також переповнюють нові візуальні образи, тематика яких варіюється від хворобливих, фантастичних візій гравюр Жака Гамелена (у 1779 р. він відновить везалієвський рух) до неокласицистичного спокою ілюстрацій Жана-Гольберта Сальваджа. Гіпсові зліпки екорше набувають широкого поширення в академічних майстернях Академії. Розроблені в результаті вивчення препарування людського тіла, екорше слугували навчальним методичним забезпеченням з вивчення анатомії. Сам термін, походить із театрального середовища XVIII ст., який розшифровувався як «теракота з золотої бронзи» [25; 231]. Бушардон зробив один із таких зліпків, відомий як «Écorché, bras gauche levé», та найвідомішим залишається «Écorché, au bras levé» (1766-1767 рр.) Жана-Антуана Гудона, відлитий із бронзи та запропонований Академії у 1792 р. Крім того, існує ще дві версії екорше Гудона, які відрізняються від вищезгаданого як «Écorché, bras droit tendu devant» (1767 р.) та «Écorché marchant».

Одними з найцікавіших на той час трактатів є «Nouvelle collection d'ostéologie et de myologie» («Нова колекція остеології та міології») Жака Гамелена 1779 р. та Шарля Монета «Les Études d'anatomie à l'usage des peintres» («Дослідження анатомії для використання художників») 1670 р., а також анатомічні дошки, нарисовані та вигравіювані у 1773 р. скульптором короля та членом Академії Ламбертом-Сігісбертом Адамом. Лише у другій пол. XVIII ст. в програму прикладної анатомії входить вивчення розділу порівняльної анатомії – науки, що вивчає будову тіла, окремих органів різних груп тварин і людини, шляхом порівняння з'ясовує закономірності змін, що їх зазнають органи та їх системи в процесі еволюції організмів. Відповідно відтоді невинно поповнюється зоологічна колекція. Зокрема колекції опудал, муміфікованих тварин, зліпків, скелетів ссавців, птахів і рептилій виступають навчальними об'єктами для молодих художників [9]. Продовжуючи традиції Джамбатиста дела Порта і Шарля Лебрена, у творах яких людська фізіологія співставлялася з фізіологією тварин, еволюційні теорії привносять принципово новий погляд на людину і тварину [9]. Типологічні та расові особливості відтепер також враховуються в новостворених трактатах з анатомії для художників.

Академічна практика, між тим, розвивається наступним чином. Наступниками Фріке де Ворозу стає Д. Трип'є (J. Trippier), який викладає анатомію з 1716 по 1728 рр. та М. Саррау (M. Sarrau), який

викладає з 1728 по 1772 рр. Про цих двох викладачів інформації обмаль: відомо лише, що Трип'є був колишнім професором та хірургом короля [4; 309], а Саррау – приватним лікарем Людовіка XIV та отримав призначення від короля на посаду професора анатомії в Академії [4; 309]. Значне зниження рівня фінансування академії спричинило ситуацію, за якої «курс анатомії викладався рідко... якщо студенти щось хотіли дізнатись про мускулатуру тіла, повинні були відвідувати заняття в Школі хірургії» [6; 74]. Цими заняттями опікувався доктор С'ю-старший, який на той час був помічником лікаря М. Саррау (1746-1772 рр.).

Тільки через півстоліття, у 1772 р. в академії відновлюється повноцінний курс анатомії. Цим питанням зацікавився Жан-Жозеф С'ю-старший, хірург та анатом, котрий обіймав кафедру анатомії в Королівській академії з 1746 по 1772 рр. «Щоб зробити анатомію центральним елементом педагогіки в королівській Академії, відомий анатоміст і великий колекціонер створив у 1772 р. курс анатомії на основі розтину, а в 1776 році анатомію викладали на прикладі живої натури» [6; 76], а також із демонстраціями на трупі в самій Академії. Важливо зауважити, що в попередній період дисекції проводились за межами мистецького закладу, в Школі хірургії. Перший курс проходив у Лікарні милосердя, де С'ю виконував функції головного хірурга, але заняття з живою моделлю переносилися до Лувру. Після смерті лікаря, у 1792 р. його замінив син, відомий як Жан-Жозеф С'ю-молодший (1760-1830 рр.). Навесні 1795 р., коли він попросив адміністрацію з громадської освіти допомогти йому отримати «місце, придатне для його наукових демонстрацій в благодійній лікарні», секретар колишньої Академії, художник Антуан Рену (1731–1806 рр.), переконав виконавчу комісію з громадської освіти здійснити «нове благодіяння на користь живопису і скульптури, нагадавши, що Академії необхідно мати приміщення, де його вчитель анатомії міг би читати курс вихованцям, об'єднуючи вивчення мертвої натури, живої моделі з прикладами методичного забезпечення. Відповідь комісії була схвальною [22] і С'ю-молодшому виділили відповідне приміщення, де вивчався курс анатомії з можливістю вказаного вище синтетичного навчання. Знаменитий граф Кейлюс, почесний член Академії, 1764 р. пропонує нагородити художників забезпеченням з остеології [22; 109] і невдовзі виступає перед академіками, стверджуючи: неможливо судити про красу Гладіатора Боргезе, не розуміючи його остеологічної структури.

Колекція, створена С'ю-старшим, складалася з понад 1600 одиниць зберігання, зокрема скелетів, мумій, воскових моделей, а також численних людських і тваринних залишків, для яких С'ю створив препарати для збереження частини м'язів і органів [22; 103]. Колекція, до якої С'ю і надалі охоче звертався, користувалася європейською славою. Її формування продовжив син науковця, у якого в 1825 р. був анатомічний кабінет, уславлений в академічних колах. Особливістю його була збірка анімалістичних відливок, куплених державою з маєтку відомого скульптора Антуана-Луї Бар'є. Вони використовувалися як навчальні предмети, поки не були втрачені внаслідок пожежі у 1830 р.

Варто зазначити, що до кінця XVIII ст. жінки не мали права навчатись у мистецьких академіях. У 1799 р. адміністрація департаменту Сени та Уази звернулася з листом до Міністерства внутрішніх справ, аби дізнатися, чи можуть жінки відвідувати разом із чоловіками курси остеології і міології. Вивчивши політику школи образотворчих мистецтв у Парижі (відомої тоді як *Écoles Nationales de Peinture et de Sculpture*), міністр повідомив стурбованим адміністраторам: слід дозволити присутність жінок на лекційних курсах. За словами художника, мистецтвознавця Шарля-Поля Лендона дізнаємося про існування курсів анатомії для художників, які проводились у луврському амфітеатрі доктором Жаном-Жозефом С'ю-молодшим із 1789 по 1830 рр. [22; 103]. Програма курсів передбачала вивчення гравюр і наочних приладь (скелетів) та спостереження за розтином трупів. У наступних заняттях С'ю за допомогою живої моделі порівнював «людину в русі, античні зліпки та екорше» [22]. Власне, С'ю-молодший вперше і зацікавився порівняльною анатомією не лише з точки зору статичної, а й динамічної, що мало неабияке значення для художників при написанні картин. У 1788 р. Жан-Жозеф С'ю-молодший оприлюднив трактат «Елементи анатомії для використання художниками, вченими та аматорами» (2-е видання – 1805 р.), у вступній промові до якого незвичними чином обговорює проблеми анатомії з огляду на фізіономічні вирази і навіть про походження пристрастей. Ця тема не полишає його увагу: 1797 р. він створює «Нарис про фізіономію живих тіл від людини до рослини» [11; 142].

У 1793 р. у зв'язку з економічною кризою та падінням монархії Академія живопису та скульптури припинила своє існування; вважалося, що вона уособлювала собою старий режим, який цілком себе скомпрометував. Невдовзі її функції були розділені на адміністративні, якими відтепер опікувався Національний інститут (тепер колишня Королівська академія) та викладацькі, якими займалася Школа витончених мистецтв. Тому початок XIX ст. з усіма його педагогічними новаціями ознаменує нову еру в галузі вивчення художньої анатомії. Наступна віха – середина XIX ст., коли винайдення і стрімкий розвиток художньої фотографії порушує питання про необхідність існування

художньої анатомії, яка невдовзі прийде на зміну анатомії статичного, «мертвого» характеру, і це кардинально змінить картину світу мистецтва на наступні понад півтора сторіччя.

Висновки. В окреслений період історії французького мистецтва викладання прикладної анатомії у Королівській Академії живопису та скульптури пройшло суперечливий, складний шлях. З початку заснування Академії відбувається становлення кафедри та курсу «прикладної анатомії» і зазнає якісних змін лекційна практика. Наріжним каменем нової системи навчання стали реформи Шарля Лебрена, з ім'ям котрого пов'язано процес остаточної класифікації та легітимізації класичної спадщини на новоствореній кафедрі прикладної анатомії. Завдяки цьому зміцнюється соціальна позиція художника як вченого та ерудованого члена суспільства. Література з анатомічних питань, раніше адресована виключно спеціалістам-медикам, переорієнтовується для художніх потреб. Друкується низка наукових трактатів з остеології та міології, відтак ця дисципліна кардинально переосмислюється чи не вперше з доби Відродження. Лише у другій пол. XVIII ст. у навчальну програму прикладної анатомії введено обов'язковий розділ лекцій з порівняльної анатомії, що сприяло збагаченню зоологічних колекцій в методичному забезпеченні. Серед нововведень Жана-Жозефа С'ю-молодшого – започаткування колекціонерської практики, результати якої згодом стали у нагоді в педагогічному процесі. Навіть революційні зміни в країні не можуть повністю перекреслити напрацювання попередніх двох сторіч. Наступний вік стає періодом диференціації педагогічних функцій на найвищому організаційному рівні – та радикального переосмислення усього набутого. Більшість позитивних новацій французького досвіду будуть запозичені та розвинуті і українською практикою творчого навчання наприкінці XX – початку XXI ст., що ляже в основу подальших перспектив наукового дослідження.

Список використаної літератури

1. Коваленская Н. Н. Из истории классического искусства. Москва: Сов. художник, 1988. 280 с.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность, Москва : Мысль, 1993. 663 с.
3. Anat J. Anatomy and academy of art I: founding academies of art. *Journal of Anatomy*. 2020. Vol. 236, No. 4, P. 571-576. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/joa.13131> (Last accessed: 10.01.2021)
4. Almanach national annuaire officiel de la republique Francaise. Pour 1900 (au president de la republique). Paris. Editeurs-L'opietaires de L'almanach National 5, rue des beaux- arts mene maison Nancy. URL: <https://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=cs&u=https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208152c.texteImage&prev=search&pto=aue> (Last accessed: 09.02.2021)
5. Aymonino A. (2015) Drawn from the Antique: Artists & the Classical Ideal). London: Sir John London, Soane's Museum, 256 p.
6. Benhamou R. (1997) Diderot et l'enseignement de Jacques-Louis David. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie Année, p. 71-86 URL: https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1997_num_22_1_1377 (Last accessed: 12.02.2021)
7. Blain des Cormiers, H. J. Leçon d'ouverture du cours d'anatomie fait à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts 17 november 1862. Francés, Hachette livre-bnf (28 Febrero 2018), 1863. 28 p.
8. Cat'z-Arts. Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure. Titre désignation: Recueil sommaire des leçons anatomiques données aux élèves de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, sous le quartier du rectorat de Monsieur Le Brun, de l'année 1673 par le sieur Friquet // 44692 documents trouvés, Documents 1 à 15, page 1 de 2980. URL: <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts> (Last accessed: 02.02.2021)
9. Comar P. Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'école des beauxarts [...réalisé à l'occasion de l'exposition Figures du corps présentée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009], Paris: Academy Edition, 2008. 514 p.
10. Craske M. (1997). Art in Europe 1700-1830 (Oxford History of Art) For a fuller discussion of these issues see M. Craske Art in Europe 1700-1800. Oxford University Press. P. 320, URL: <http://history-of-art.blogspot.com/2005/09/functions-of-academy-of-art-in.html> (Last accessed: 04.02.2021)
11. Cuyer E., Duval M. Histoire de l'anatomie plastique. Paris: L.H. May, 1898. P. 315.
12. *De Piles R.* (François Torteбат). Abregé D'Anatomie, Accommodé Aux Arts De Peinture Et De Sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la methode est tres-facile, & débarassée de toutes les difficultez & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres, pour arriver à la perfection de leur Art. France: Chez ledit Torteбат, 1668. 10 p.
13. Genga B. Anatomia per uso et intelligenza del disegno. Ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue pi insigni di Roma. Roma: Domeni
14. Guilois B. (2019). Carnet de l'Ecole Doctorale d'Histoire de l'Art et Archéologie La place des sciences dans l'enseignement du dessin à l'Académie de Saint-Luc de Paris, au XVIIIe siècle (1706-1776), au co de Rossi, 1691. p. 102 URL: <https://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=fr&u=https://124revue.hypotheses.org/bruno-guilois&prev=search&pto=aue> (Last accessed: 08.02.2021)
15. *Jombert C.-A.* Méthode pour apprendre le dessein. op. cit., Paris: Imprimerie de l'auteur, a l'image notre dame, 1755. 113 p.
16. Lichtenstein J. The Blind Spot: An Essay on the Relations Between Painting and Sculpture in the modern age. *The Art Book*, Vol.16, 4, 2009. PP. 41-42

17. Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire revue des tableaux et de des tableaux et des estampes anciennes; des objets u art, d'antiquite et de curiosite. T. Premier. (1842), Paris. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55509295>. texteImage (Last accessed: 13.02.2021)
18. Lemonnier H. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin Études d'art et d'histoire. Francés: Hachette, 1893. 420 p.
19. Morwena J. Le modèle antique examiné sous l'angle anatomique: entre beau idéal et beau réel (1670-1812). Cour de France.fr, 2009. p. 393-408 URL: <https://cour-de-france.fr/art-et-culture/peinture-et-arts-graphiques/etudes-modernes/article/le-modele-antique-examine-sous-l-angle-anatomique-entre> (Last accessed: 13.02.2021)
20. Morwena J. (2009) Le modèle antique examiné sous l'angle anatomique : entre beau idéal et beau réel (1670-1812). Dans Dix-huitième siècle, pp. 393-408 (P. Monier, Pour l'ouverture de la conférence sur le mouvement des muscles de la figure du Laocoon, faite par Agésandre, athénien, 2 mai 1673. Ensba Ms n° 167). 15 p.
21. Morwena J. (2012) L'oeil anatomiste, entre «amateur» et «connoisseur». Un aspect du debat sur le beau. Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, pp. 447-459
22. Oppenheimer, M.-A. The Charming Spectacle of a Cadaver: Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, Paris: Spring, 2007.
23. Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. New York: the Macmillan Co, 1940. 347 p. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1941.11408780> (Last accessed: 15.01.2021)
24. Vi-Tong N. (2015). Apprendre à dessiner au XVIIIe siècle: normes et limites de l'enseignement académique. Transversales, Université de Bourgogne, 2015, p. 11. URL: http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Normes_et_Individu/N_Vi_ (Last accessed: 09.02.2021)
25. Wils K., Raf de Bont, Sokhieng A. (2017) Shaking the Tyranny of the Cadaver: Doctor Paul Richer and the «Living Écorché», *Bodies Beyond Borders: Moving Anatomies, 1750-1950*. University of Leuven Press. PP. 231-257.

References

1. Kovalenskaya N. N. Iz istorii klassicheskogo iskusstva. Moskva: Sovetskiy khudozhnik, 1988 s.
2. Shpenhler O. Zakat Evropy. Ocherky morfolohyy myrovoi ystoriy. T.1. Heshtalt y deistvytelnost, Moskva: Mysl, 1993. 663 s.
3. Anat, J. Anatomy and academy of art I: founding academies of art. *Journal of Anatomy*. 2020. Vol. 236, No. 4, pp. 571-576. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/joa.13131> (Last accessed: 10.01.2021)
4. Almanach national annuaire official de la'republique Francaise. Pour 1900 (au president de la republique). Paris. Éditeus-l'ropiuetaires de L'almanach National 5, rue des beaux- arts mene maisona Nancy. URL: <https://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=cs&u=https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208152c.texteImage&prev=search&pto=ae> (Last accessed: 09.02.2021)
5. Aymonino A. (2015) Drawn from the Antique: Artists & the Classical Ideal). London: Sir John London, Soane's Museum, 256 p.
6. Benhamou R. (1997) Diderot et l'enseignement de Jacques-Louis David. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie Année, pp. 71-86 URL: https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1997_num_22_1_1377 (Last accessed: 12.02.2021)
7. Blain des Cormiers, H. J. Leçon d'ouverture du cours d'anatomie fait à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts 17 november 1862. Francés, Hachette livre-bnf (28 Febrero 2018), 1863. 28 p.
8. Cat'z-Arts. Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure. Titre désignation: Recueil sommaire des leçons anatomiques données aux élèves de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, sous le quartier du rectorat de Monsieur Le Brun, de l'année 1673 par le sieur Friquet // 44692 documents trouvés, Documents 1 à 15, page 1 de 2980. URL: <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts> (Last accessed: 02.02.2021)
9. Comar P. Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'école des beauxarts [...réalisé à l'occasion de l'exposition Figures du corps présentée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009], Paris: Academy Edition, 2008. 514 p.
10. Craske M. (1997). Art in Europe 1700-1830 (Oxford History of Art) For a fuller discussion of these issues see M. Craske Art in Europe 1700-1800. Oxford University Press, 320 p., URL: <http://history-of-art.blogspot.com/2005/09/functions-of-academy-of-art-in.html> (Last accessed: 04.02.2021)
11. Cuyet E., Duval M. Histoire de l'anatomie plastique. Paris: L.H. May, 1898. P. 315.
12. De Piles R. (François Torteat). Abregé D'Anatomie, Accommodé Aux Arts De Peinture Et De Sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la methode est tres-facile, & débarassée de toutes les difficultez & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres, pour arriver à la perfection de leur Art. France: Chez ledit Torteat, 1668. 10 p.
13. Genga B. Anatomia per uso et intelligenza del disegno. Ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue pi insigni di Roma. Roma: Domeni
14. Guilois B. (2019). Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'Art et Archéologie La place des sciences dans l'enseignement du dessin à l'Académie de Saint-Luc de Paris, au XVIIIe siècle (1706-1776) URL: <https://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=fr&u=https://124revue.hypotheses.org/bruno-guilois&prev=search&pto=ae> (Last accessed: 08.02.2021)
15. Jombert C.-A. Méthode pour apprendre le dessein. op. cit., Paris: Imprimerie de l'auteur, a l'image notre dame, 1755. 113 p.
16. Lichtenstein J. The Blind Spot: An Essay on the Relations Between Painting and Sculpture in the modern age. *The Art Book*, Vol.16, 4, 2009. pp. 41-42

17. Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire revue des tableaux et de des tableaux et des estampes anciennes; des objets u art, d'antiquite et de curiosite. T. Premier. (1842), Paris. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55509295.texteImage> (Last accessed: 13.02.2021)

18. Lemonnier H. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin Études d'art et d'histoire. Francés: Hachette, 1893. 420 p.

19. Morwena J. Le modèle antique examiné sous l'angle anatomique: entre beau idéal et beau réel (1670-1812). Cour de France.fr, 2009. p. 393-408 URL: <https://cour-de-france.fr/art-et-culture/peinture-et-arts-graphiques/etudes-modernes/article/le-modele-antique-examine-sous-l-angle-anatomique-entre> (Last accessed: 13.02.2021)

20. Morwena J. (2009) Le modèle antique examiné sous l'angle anatomique : entre beau idéal et beau réel (1670-1812). Dans Dix-huitième siècle, p. 393-408 (P. Monier, Pour l'ouverture de la conférence sur le mouvement des muscles de la figure du Laocoon, faite par Agésandre, athénien, 2 mai 1673. Ensba Ms n° 167). 15 p.

21. Morwena J. (2012) L'oeil anatomiste, entre «amateur» et «connoisseur». Un aspect du debat sur le beau. Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, p. 447-459

22. Oppenheimer, M.-A. The Charming Spectacle of a Cadaver: Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, Paris: Spring, 2007.

23. Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. New York: the Macmillan Co, 1940. p. 347 URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1941.11408780> (Last accessed: 15.01.2021)

24. Vi-Tong, N. (2015). Apprendre à dessiner au XVIIIe siècle: normes et limites de l'enseignement académique. Transversales, Université de Bourgogne, 2015, p. 11. URL: http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Normes_et_Individu/N_Vi_ (Last accessed: 09.02.2021)

25. Wils K., Raf de Bont, Sokhieng A. (2017) Shaking the Tyranny of the Cadaver: Doctor Paul Richer and the «Living Écorché», *Bodies Beyond Borders: Moving Anatomies, 1750-1950*. University of Leuven Press, pp. 231-257

СТАНОВЛЕНИЕ ПРИКЛАДНОЙ АНАТОМИИ В КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ ВО ФРАНЦИИ

Мельничук Анастасия Игоревна – аспирантка кафедры теории и истории искусств, преподаватель Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев

Рассмотрена проблематика изучения прикладной анатомии в Королевской Академии живописи и скульптуры (Франция) в течение второй пол. XVII–XVIII вв., Внедрение новых методик преподавания этой дисциплины, авторский вклад в нее передовых педагогов этой эпохи. Прослежены и изучены пути становления и развития художественной анатомии в Королевской академии живописи и скульптуры, ее влияние на академическую систему в эволюционном развитии стилевых вех (классицизм, рококо, неоклассицизм). Исследована образцы анатомических инспираций данной дисциплины от греко-римской пластики к трактатам Андреаса Везалия, рассмотрены феномен экорше. Особое внимание уделяется ведущим научно-теоретическим пособиям и рукописям по художественной анатомии. Подчеркивается важность художественной анатомии для усвоения фундаментальных художественных знаний в Королевской академии живописи и скульптуры.

Ключевые слова: Королевская Академия живописи и скульптуры, реформа Шарля Лебрена, остеология, миология, прикладная анатомия, художественная анатомия, экорше.

ESTABLISHMENT OF APPLIED ANATOMY IN THE ROYAL ACADEMY OF PAINTING AND SCULPTURE IN FRANCE

Melnychuk Anastasiia – graduate student of the Department of Theory and History of Arts, lecturer at the National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

The article considers the problems of studying applied anatomy at the Royal Academy of Painting and Sculpture during the second half of the XVII–XVIII centuries, the introduction of new methods of teaching this discipline, the author's contribution to it by leading teachers of this era. The way of formation and development of artistic anatomy at the Royal Academy of Painting and Sculpture for almost two centuries, as well as its influence on the academic system in the evolutionary development of stylistic milestones (classicism, rococo, neoclassicism) are traced and studied. All samples of anatomical inspirations of this discipline from Greco-Roman sculpture to the treatises of Andreas Vesalius are studied, the phenomenon of ecorche is analyzed, and special attention is paid to leading scientific and theoretical manuals and manuscripts on artistic anatomy. The importance of artistic anatomy for the acquisition of fundamental artistic knowledge in the French Academy of Arts is emphasized.

Key words: Royal Academy of picture and sculpture, reform of Charles Le Brun, osteology, miology, practical anathomy, artistic anatomy, Écorché.

UDC 743:[7:378.6](44)

ESTABLISHMENT OF APPLIED ANATOMY IN THE ROYAL ACADEMY OF PAINTING AND SCULPTURE IN FRANCE

Melnychuk Anastasia – graduate student of the Department of Theory and History of Arts, lecturer at the National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

The aim. Analyze the sources to emphasize the importance of the formation of applied anatomy at the Royal Academy of Arts in France.

Research methodology. The research methodology is to apply methods of analysis, synthesis, and generalization. This methodological approach allows us to analyze various sources to highlight the importance of the formation of applied anatomy at the Royal Academy of Painting and Sculpture in France.

Results. The article considers the problems of studying applied anatomy at the Royal Academy of Painting and Sculpture during the second half of the XVII–XVIII centuries, the introduction of new methods of teaching this discipline, the author's contribution to it by leading teachers of this era. The way of formation and development of artistic anatomy at the Royal Academy of Painting and Sculpture for almost two centuries, as well as its influence on the academic system in the evolutionary development of stylistic milestones (classicism, rococo, neoclassicism) are traced and studied. All samples of anatomical inspirations of this discipline from Greco-Roman sculpture to the treatises of Andreas Vesalius are studied, the phenomenon of ecorche is analyzed, and special attention is paid to leading scientific and theoretical manuals and manuscripts on artistic anatomy.

Novelty. On the example of the Royal Academy of Painting and Sculpture of the second half of the seventeenth – early eighteenth century. highlights the evolution of applied anatomy, as well as its impact on the stages of formation of the academic system of art education, samples of innovations and reactions to them in the field of art anatomy.

The practical significance. Thanks to the introduction of little-known sources into scientific circulation and their analysis, it is possible to better analyze the evolution of applied anatomy at the Royal Academy of Painting and Sculpture in France, and to reveal insufficiently elucidated pages of the history of this discipline.

Key words: Royal Academy of picture and sculpture, reform of Charles Le Brun, osteology, miology, practical anatomy, artistic anatomy, Écorché.

Надійшла до редакції 2.04.2021 р.

УДК 7.021.333(437.4) «17»

ГРАФІЧНІ ЗРАЗКИ ЯК ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ ДЛЯ ХУДОЖНИКІВ-МОНУМЕНТАЛІСТІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

Лисун Ярина Ярославівна – здобувач,

Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-5620-2889>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.403>

yarka.tut@gmail.com

Стаття присвячена визначенню ролі графічних зразків, що поширювалися з країн Західної та Центральної Європи на територію Речі Посполитої, зокрема, Східної Галичини у XVIII ст., у формуванні творчості місцевих художників-монументалістів. Важливим є питання про способи використання та адаптації графічних зразків у галицьких храмах місцевими майстрами, що впливало на формальні риси місцевих поліхромних реалізацій. Розкриття даної проблематики залишається на сьогодні актуальним при проведенні формально-генетичного аналізу стінописів католицьких храмів Галичини, що є одним із ключових способів атрибуції творів мистецтва. У статті розглядаються три способи використання гравюр місцевими художниками та ступені відповідності реалізованих поліхромній графічним зразкам: «повторення гравюри» («contaminatio»), «наслідування» («imitatio») та «інспірація», («aemulatio»). Саме останній з наведених способів був найбільш поширений на теренах Східної Галичини. Наводяться численні приклади поліхромних реалізацій у галицьких храмах та приклади їх західно- та центральноєвропейських графічних відповідників. Це є свідченням того, що архітектонічні трактати та графічні збірki відігравали важливу роль у формуванні творчості місцевих майстрів та були важливим джерелом для їх інспірації.

Ключові слова: склепіння, стінопис, гравюра, архітектонічні трактати, фігуративні та архітектонічні вирішення, адаптація, модифікація, травестація.

Постановка проблеми. У монументальному живописі XVIII ст. на теренах Речі Посполитої, зокрема, на теренах Східної Галичини, попри поліхромні зразки римської та болонської, а ширше – італійської стильової течії, яку репрезентує низка художників, починаючи від Джузеппе Карло Педретті, з о. Бенедиктом Мазуркевичем, Джузеппе Бальцані, Антоніо Тавелліо та ін., а також поліхромні реалізації художників-монументалістів, що прибували з міст Центральної Європи, наприклад, розписи Франциска та Севастьяна Екштайнів [10, 358], місцеві художники черпали натхнення також із друканих зразків гравюр європейського походження. Це зумовлено існуванням, так званого, географічно «знерухомленого» осередку, в якому вони навчалися [11; 75]. Відповідно, гравюри стали одним із вагомих чинників при формуванні творчості периферійного художника, а їх використання було явищем поширеним та звичним. Актуальним на сьогодні залишається визначення ролі графічних зразків у формуванні творчості місцевих майстрів, а також способів їх використання та адаптації в інтер'єрах мурованих католицьких храмів Східної Галичини у другій пол. XVIII ст. Важливим є наведення

прикладів галицьких поліхромних реалізацій, а також відповідних їм графічних першоджерел. Вихідні дані дослідження можуть бути застосовані при художньо-стильовому аналізі чи атрибуції збережених зразків монументального живопису у місцевих храмах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До дослідження графічних зразків, як одного з джерел інспірації та наслідувань для місцевих художників-монументалістів, головним чином, звертаються польські науковці. Фундаментальне значення має праця Є. Ковальчика на тему використання та адаптацій проектів італійського архітектора та художника Андреа Поццо на місцевому ґрунті [7]. Автор також підкреслює вагомий роль творчості італійського мистця у формуванні традицій монументального мистецтва у Речі Посполитій, та й Галичині, зокрема. Проблематику способів використання, походження та поширення графічних зразків на колишніх теренах Речі Посполитої підіймають у своїх наукових працях такі сучасні дослідники як: Магдалена Людера [9], Агата Дворжак та Анджей Бетлей [2], Яніна Дзік [5]. Збігнев Міхальчик у своїй праці розглядає питання поширення та використання зразків гравюри з країн Західної та Центральної Європи на теренах Речі Посполитої в контексті історико-культурних процесів [11].

Мета статті полягає в розкритті проблематики щодо використання майстрами, що працювали саме на теренах Східної Галичини у другій пол. XVIII ст., графічних зразків із країн Західної та Центральної Європи для реалізацій розписів у місцевих храмах.

Дослідження супроводжується аналізом цих поліхромій, а також наведенням прикладів їх графічних першоджерел, що є частиною перспективних трактатів або графічних збірок західноєвропейських та центральноєвропейських майстрів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одними з найважливіших джерел для більшості місцевих поліхромних вирішень є архітектонічні трактати італійських мистців – Андреа Поццо («*Perspectiva pictorum et architectorum*») та Галлі Бібієни («*Architettura e prospettiva*»), а також зразки південно-німецької графіки, що набула великої популярності серед галицьких майстрів. Також активно використовувались зразки відомих графіків: Декера, Шублера, Хейнекена, братів Клюберів та ін. Аугсбург був одним із найвагоміших центрів продукування та поширення графічних зразків у Центральній Європі XVIII ст. Тут налічувалось понад 300 друкарень, які експортували гравюри до численних європейських міст. Питання ролі аугсбурзької графіки в малярстві Речі Посполитої у XVIII ст. останніми роками часто підіймається при дослідженні іконографії та джерел для вирішень фігуративних чи архітектонічних композицій [13; 20]. Тут, попри активний друк та копіювання італійських, французьких архітектонічних трактатів (зокрема, трактат Андреа Поццо став відомий на теренах Речі Посполитої за посередництвом Південної Німеччини і земель Габсбурзької монархії [7; 337]) та графічних збірок, південно-німецькі художники творили власні численні вирішення, що також мало вплив на формальні риси поліхромних реалізацій в костелах Східної Галичини.

На теренах Речі Посполитої графічні зразки масово продавались у крамницях та ярмарках, що значно полегшувало художникам та замовникам у створенні власних збірок та каталогів. Таким чином, з'являлись нові можливості для наступних компіляцій та травестацій поліхромій у місцевих храмах.

Механізми використання гравюр місцевими художниками можна розглядати на багатьох рівнях – від аналізу й розуміння зразка при цілковитому чи фрагментарному наслідуванні аж до спрощеної адаптації. В межах цієї проблематики, дослідники визначили три способи використання графічних зразків: «повторення гравюри» («*contaminatio*»), «наслідування» («*imitatio*»), «інспірація» («*aemulatio*») [11; 128].

Перший спосіб – «*contaminatio*» – полягав у точному копіюванні зразка. Приклади цілковитого копіювання чужих проектів є відносно рідкісними. Двох ідентичних інтер'єрів не існувало навіть при можливих очікуваннях замовників, які замовляли конкретну іконографічну програму. Фресканти були змушені їх змінювати, пристосовуючи до конструкції заданого об'єкту. Часто творчість художників-монументалістів, що працювали в Галичині, носила компілятивний характер. Поєднання зображення з двох різних гравюр без редагування чужого вирішення здійснив Йозеф Маєр із Брно, один із найбільш здібних фресканти, що діяли в XVIII ст. на наших землях. Декорація склепіння львівського костелу Кармелітів Черевичкових (1747-1748 рр.) із зображенням Служби св. Мартина була скопійована й скомпільована з двох різних гравюр Якова Шублера.

Другим способом опрацювання гравюри – «*imitatio*» – є, так зване, недослівне повторення, «опирання на зразки» чи їх використання з можливим внесенням певних змін чи доповнень. Прикладом можуть слугувати фрески в костелі отців Піарів в с. Варяж (суч. Новоукраїнка), датовані кінцем 40-х років XVIII ст., що орієнтовані на стінопис в костелі Сан-Ігнаціо в Римі [14; 301].

Третій спосіб – «*aemulatio*» – найбільш поширений на теренах Сх. Галичини у другій пол. XVIII ст., передбачає вільне, віддалене звернення, без повторення конкретного формального вирішення. Тут можна говорити про узагальнене запозичення, «варіації на тему», компіляцію окремих елементів чи фрагментів із різних зразків для доповнення власних композицій та заповнення великих площин

склепіння. Як зазначалось вище, модифікація та адаптація готових проектів місцевими художниками полягали в певному спрощенні, а інколи, в травестації.

Свідченням активного використання місцевими майстрами графічних зразків є виконана фреска на склепінні парафіяльного костелу в Міжинцю з 1772 р. за зразком графічної роботи Пауля Декера. Ілюзійно мальовані портали у львівському костелі Бернардинів, а також робота Станіслава Строїнського на склепінні костелу отців Домініканів в Тернополі (1777 р.) зорієнтовані на проекти Поццо. Проект псевдо куполу міг бути першоджерелом для роботи Строїнського, проте, є ймовірність про безпосереднє використання художником графічного зразка з одного з південно-німецьких графіків – Пауля Декера, що виконав копію куполу Андреа Поццо [6; 54]). Також Станіслав Строїнський в основі склепіння головної нави Латинської Катедрі у Львові застосовував по черзі два типи консолей, запозичивши мотиви з трактату Андреа Поццо.

Як зазначалось вище, поліхромії в галицьких костелах, в основному, створювалися компілятивним шляхом із власною інтерпретацією композиційних рішень. Тобто, поширеним був спосіб ведення робіт шляхом копіювання чи використання певних архітектонічних фрагментів композиції (часом, декількох різних) і будування з них власного вирішення за принципом «складання сегментів». Цікавим прикладом є розписи в костелі бернардинців в Лежайську авторства Станіслава Строїнського, Матвія Міллера, а також майстрів Войтановського та Клосовського [9; 281]. Сцена апофеозу Непорочної Божої Матері і св. Яна Дунса Шкота на склепінні головної нави (1750-1752 рр.), авторства Клосовського і Войтановського, орієнтована на один з проектів Пауля Декера: фрагмент колонади є точною копією колонади в барабані ілюзійно мальованого куполу німецького гравера. Прикладом «монтування із сегментів» в розписах костелу в Лежайську були архітектонічні обрамлення сцен «Поклоніння трьох царів» і «Поклоніння пастирів», зображених на бічних стінах пресвітерію (частини поліхромії авторства Строїнського). Фрагменти ілюзійно мальованої архітектури були скопійовані з однієї з таблиць зі збірки Джузеппе Галлі Бібієни. Запозичивши з тієї самої гравюри мотив архівольта, дещо зменшеного, оточеного профільованим карнизом та декорованого розетами, Станіслав Строїнський використовував його, принаймні, двічі: у Львівській катедрі (в загострених арках у хоровому пряслі і в аркадах, якими пресвітерія і бічні нави відкриваються до нави) та у святині оо. Домініканців в Тернополі (аркада поперечного прясла. Також Станіслав Строїнський неодноразово звертався до концепції німецького гравера Йоана Есайса Нільсона. Про це свідчать ілюзійно мальовані портали над дверима у Львівській Катедрі та в пресвітерію костелу домініканців в Підкаменю. Також у декорації святині в Підкамені автор звертається до одного з проектів із праці Галлі Бібієни – фрагмент його проекту становить архітектонічний фон сцени «Відвідин» на бічній стіні пресвітерію.

Попри інспірування художників «квадратурними» трактатами, кінцевий ефект їх реалізацій носив, передусім декоративний, а не «квадратурний» характер. Тому архітектонічні трактати та гравюри виконували, зазвичай, не дидактичну функцію, а були орнаментальними зразками. Місцеві художники відносно рідко йшли за прикладом Андреа Поццо у створенні ілюзії реальної архітектури з передачею глибини простору за допомогою перспективи та живописних засобів. Такий підхід відповідав принципам, так званої, «поверхової» системи декорування ілюзійно мальованою архітектурою, сформованої на традиціях Ломбардської школи живопису. В своїй більшості, галицькі поліхромні реалізації демонстрували ілюзійно мальовану архітектурну форму в ролі орнаменту, а архітектонічні форми, зображені на стінах, рідко були продовженням реальної архітектури. Таке зображення ілюзійно мальованої архітектури відповідало, так званій, «безповерховій» системі декорування ілюзійною архітектурою, що базувалась на традиціях Болонської мистецької школи. Водночас, варто зазначити, що численні місцеві поліхромії були високої мистецької якості і не завжди актуальним є твердження про нерозуміння зразка чи брак вміння місцевого виконавця. Якщо й були наміри на ілюзійно мальовані вирішення, то найчастіше це обмежувалось зображенням малих архітектурних форм. Зазвичай, зображали вівтарі, оскільки простіше зобразити ілюзійно мальовану композицію менших розмірів, аніж вирішувати такі завдання на великих площинах склепіння. Відомі приклади наслідування проектів Андреа Поццо: ілюзійно мальовані вівтарі в костелах Варяжа, бічний вівтар у трансепті парафіяльної святині в Лопатині (автор - Строїнський, 1782 р.) [3; 12]. Проте й тут, звертаючись до вигадливих рококових форм з аугсбурзької графіки, місцеві майстри зображали на стінах святині фіктивну вівтарну конструкцію, котра, при незначній зміні пропорцій, починала виконувати функцію декорації орнаментальної площини. Прикладом такого вирішення є поліхромія каплиці Матері Божої в бернардинському костелі в Лежайську. Майстри Войтановський та Клосовський зверталися до гравюри Якова Готтлеба Теолота (за проектом Крістіана Фрідріха Рудольфа та Єремії Вольфа). Аналогічну функцію – швидше декорацію стіни, ніж ілюзійно мальований живопис, виконують мальовані елементи обрамлення образу в просвіті головного вівтаря цього ж храму, виконані за аугсбурзьким графічним зразком Готфріда Бернарда Гьози (проект Йозефа Антона Феухтмаса) [9; 283].

Також важливим є аспект відповідності галицьких поліхромій другої пол. XVIII ст. тогочасним європейським мистецьким тенденціям. Представлені вище приклади настінного розпису повстали впродовж кількох десятиліть. Найбільш ранні – на межі першої та другої чверті XVIII ст., а найпізніші – у першому десятилітті XIX ст. Визначальним є той факт, що впродовж цього періоду місцеві майстри зверталися до пізньобарокових архітектонічних зразків, що презентують форми та традиції, властиві для перелому XVII і XVIII ст. Достатньо згадати працю Пауля Декера, в якій звертання до проектів Андреа Поццо і французького мистецтва другої половини XVII ст. є беззаперечним [3; 58].

Часто осучаснення чи «актуалізація» форм ілюзійно мальованої архітектури відбувалось шляхом наповнення композицій сучасною орнаментикою – рококовою чи ранньою класицистичною. Траплялось, що «застарілі» орнаменти співіснували з сучасними, як частина одного твору. Прикладом може бути творчість Станіслава Строїнського, який у своїх роботах поєднував рішення, почерпнуті з проектів Пауля Декера чи Галлі Бібієні з елементами гравюр Нільсона та різномірними формами рококового орнаменту. Натомість, в 70-х роках художник все частіше звертався до класицистичної орнаментики [6; 136].

Висновки. Отже, архітектонічні трактати та графічні зразки, поширені з країн Західної та Центральної Європи, набули великої популярності та широкого застосування при створенні поліхромних композицій на теренах Речі Посполитої, зокрема Східної Галичини, у другій половині XVIII ст.

Зазвичай, архітектонічні трактати та гравюри, виконували для місцевих майстрів не дидактичну функцію, а були орнаментальними зразками. Відповідно, кінцевий ефект поліхромних реалізацій в галицьких храмах носив, передусім, декоративний, а не «квадратурний» характер. Певної еклектичності поліхромним зображенням надавали також різностильові орнаменти, що використовувались і поєднувались майстрами з різних зразків в одній композиції з метою осучаснення зображення. Траплялось, що «застарілі» (пізньобарокові) орнаменти співіснували з сучасними (рококовими чи ранньокласицистичними) як частина одного твору.

Одним із важливих чинників, що впливали на формальні ознаки місцевих поліхромних реалізацій, були способи використання та адаптації графічних зразків місцевими майстрами. В межах цієї проблематики, дослідники визначили три способи використання графічних зразків: «повторення гравюри» («contaminatio»), «наслідування» («imitatio»), «інспірація» («aemulatio»). Перший спосіб полягав у точному копіюванні зразка, другий – недослівне повторення, «опирання на зразки» чи їх використання з можливим внесенням певних змін чи доповнень, третій спосіб, найбільш поширений на теренах Східної Галичини, передбачав вільне, віддалене звернення, без повторення конкретного формального вирішення. Тобто, поліхромії в галицьких костелах, в основному, створювалися компілятивним шляхом з власною інтерпретацією композиційних рішень.

Отже, великий вплив на формування формальних ознак поліхромних реалізацій в галицьких мурованих храмах відіграло поширення та активне використання графічних зразків, зокрема, спосіб їх використання, місцевими художниками-монументалістами у своїх роботах. Архітектонічні трактати та графічні збірки відігравали важливу роль у формуванні їхньої творчості та були важливим джерелом для інспірації.

Список використаної літератури:

1. Adamski J., Biernat M., Ostrowski J. K., Petrus J. T. Katedra łańciska we Lwowie. Materiały do dziejów sztuki sakralnej. Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego / red. Ostrowski J. K. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013. Cz. 1, t. 21. 364 s.
2. Betlej A., Dworzak A. Abrys, delineatio, kopersztych... czyli «przednie rysowanie godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki». Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich. Kraków : Kasper, 2014. 80 s.
3. Betlej A. Inspiracje graficzne dla «małej architektury» na ziemiach ruskich Korony – uwagi na marginesie projektu ikonostasu katedry św. Jura we Lwowie. *Praxis Atque Theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*. Kraków : Oficyna Wydawnicza Text, 2006. S. 55–76.
4. Betlej A. Kościół parafialny p. w. Wszystkich świętych w Miżyńcu *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* / red. Ostrowski J. K. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 1999. Cz. 1., t. 7. S. 143-158.
5. Dzik J. Recepcja grafik z cyklu maryjnego Gottfrieda Bernharda Göza w malarstwie monumentalnym kręgu lwowskiego w XVIII wieku. *Roczniki Humanistyczne*. 2015. Vol. 63, № 4. S. 85-110. DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2015.63.4-4>
6. Hornung Z. Stanisław Stroiński 1719 – 1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. *Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie*. Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. T. 2. Zesz. 5. 158 s.
7. Kowalczyk J. Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1975. R. XXXVII. № 4. Cz. 2 : Freski sklepienne. S. 335–350.

8. Kukiz T. Łopatyn. Dzieje i zabytki. Warszawa : Stowarzyszenie Wspólnota Polska, 2004. S. 45-48.
9. Ludera M. Włochy, Włochy via Lwów, Morawy... Uwagi o odpowiedziach na pytanie o genezę twórczości środkowoeuropejskich malarzy XVIII w. na przykładzie fresków w kościele Bernardynów w Leżajsku. *Artyści włoscy na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych* / red. Łopatkiewicz P. Rzeszów-Łańcut : Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2016. S. 275-294.
10. Mańkowski T. Dawny Lwów – jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn : Nakładem Fundacji Lanckorońskich i Polskiej Fundacji Kulturalnej, 1974. 422 s.
11. Michalczyk Z. W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2016. 787 s.
12. Skrabski J. Kościół p.w. św. Wincentego Ferreriusza i klasztor oo. Dominikanów z przynależnymi zabudowaniami w Tarnopolu. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* / red. Ostrowski J. K. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2008. Cz. 1., t. 16. s. 271-304.
13. Talbierska J. Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku. *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne* / red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska. Warszawa : UKSW, 2010. s. 11–36.
14. Wójcik M. Malowidła ściennie w kościele popijarskim p.w. Św. Marka w Warężu i ich wzory graficzne – dzieła Pozza i Rubensa. *Sztuka Kresów Wschodnich* / red. Ostrowski J. K. Kraków : Oficyna Wydawnicza Text, 1998. T. 3. S. 295-316.

References

1. Adamski J., Biernat, M., Ostrowski, J. K., & Petrus, J. T. (2013). Katedra łacińska we Lwowie. In J. K. Ostrowski (Ed.), *Materiały do dziejów sztuki sakralnej. Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego. Część I* (Vol. 21). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
2. Betlej A., & Dworzak, A. (2014). *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli «przednie rysowanie godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki».* Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich. Kraków: Kasper. 80 s.
3. Betlej A. (2006). Inspiracje graficzne dla „małej architektury” na ziemiach ruskich Korony – uwagi na marginesie projektu ikonostasu katedry św. Jura we Lwowie. In *Praxis Atque Theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Malkiewiczowi* (pp. 55-76). Kraków: Oficyna Wydawnicza Text.
4. Betlej A. Kościół parafialny p. w. Wszystkich świętych w Miżyńcu. In J. K. Ostrowski (Ed.), *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. Część I* (Vol. 7, pp. 143-158). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
5. Dzik J. (2015). Recepcja grafik z cyklu maryjnego Gottfrieda Bernharda Göza w malarstwie monumentalnym kręgu lwowskiego w XVIII wieku. *Roczniki Humanistyczne*, 63(4), 85-110. doi: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2015.63.4-4>
6. Hornung Z. (1935). Stanisław Stroiński 1719 – 1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. In *Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie.* (Vol. 2). Lwów: Nakładem Tow. Naukowego.
7. Kowalczyk, J. (1975). Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. *Biuletyn Historii Sztuki* (Vol. 37, nr. 4 (2), pp. 335–350). Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
8. Kukiz T. (2004). *Łopatyn. Dzieje i zabytki* (pp. 45-48). Warszawa: Stowarzyszenie Wspólnota Polska.
9. Ludera M. (2016). Włochy, Włochy via Lwów, Morawy... Uwagi o odpowiedziach na pytanie o genezę twórczości środkowoeuropejskich malarzy XVIII w. na przykładzie fresków w kościele Bernardynów w Leżajsku. In P. Łopatkiewicz (Ed.), *Artyści włoscy na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych* (pp. 275-294). Rzeszów-Łańcut: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
10. Mańkowski T. (1974). *Dawny Lwów – jego sztuka i kultura artystyczna*. Londyn: Nakładem Fundacji Lanckorońskich i Polskiej Fundacji Kulturalnej.
11. Michalczyk Z. (2016). *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
12. Skrabski J. (2008) Kościół p.w. św. Wincentego Ferreriusza i klasztor oo. Dominikanów z przynależnymi zabudowaniami w Tarnopolu. In J. K. Ostrowski (Ed.), *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. Część I* (Vol. 16, pp. 271-304). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
13. Talbierska J. (2010). Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku. In K. Moisan-Jabłońska, & K. Ponińska (Eds.), *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*. (pp. 11-36). Warszawa: UKSW.
14. Wójcik M. (1998). Malowidła ściennie w kościele popijarskim p.w. Św. Marka w Warężu i ich wzory graficzne – dzieła Pozza i Rubensa. In J. K. Ostrowski (Ed.), *Sztuka Kresów Wschodnich* (Vol. 3, pp. 295-316). Kraków: Oficyna Wydawnicza Text, 1998.

ГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЦЫ КАК ИСТОЧНИКИ ИНСПИРАЦИЙ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.

Лисун Ярина Ярославовна – соискатель,
Львовская национальная академия искусств, г. Львов

Статья посвящена определению роли графических образцов, которые распространялись из стран Западной и Центральной Европы на территорию Речи Посполитой, в частности, Восточной Галичины в XVIII в., в формировании творчества местных художников-монументалистов. Важным является вопрос о способах использования и адаптации графических образцов в галицких храмах местными мастерами, что влияло на формальные черты местных полихромных реализаций. Раскрытие данной проблематики остается на сегодня актуальным при проведении формально-генетического анализа стенописей католических храмов Галичины, что является одним из ключевых способов атрибуции произведений искусства. Рассматриваются способы использования гравюр местными художниками и степени соответствия реализованных полихромий графическим образцам: «повторение гравюры» («contaminatio»), «подражание» («imitatio») и «инспирация», («aemulatio»). Именно последний из приведенных способов был наиболее распространен на территории Восточной Галичины. Приводятся многочисленные примеры полихромных реализаций в галицких храмах и примеры их западно- и центрально-европейских графических соответствий. Это является свидетельством того, что архитектурные трактаты и графические сборники играли важную роль в формировании творчества местных мастеров и были важным источником для их вдохновения.

Ключевые слова: своды, стенопись, гравюра, архитектурные трактаты, фигуративные и архитектурные решения, адаптация, модификация, травестация.

GRAPHIC SAMPLES AS SOURCES OF INSPIRATION FOR MONUMENTAL ARTISTS OF EASTERN GALICIA IN THE SECOND HALF OF THE XVII CENTURY

Lysun Yaryna – applicant of Lviv National Academy of Arts, Lviv

This article is about the defining role of graphic samples in Western and Central Europe, the Commonwealth and Eastern Galicia in the XVIII century in formation of local artists. Usage and adaptation of graphic samples in Galician churches influences formal features of local polychrome realizations and is actual today in formal genetic analysis of murals in Catholic churches. There are three ways of using engravings by local artists and conformity of realized polychromes to graphic samples: «repetition of engraving» («contaminatio»), «imitation» («imitatio») and «inspiration» («aemulatio»). The last was common in Eastern Galicia. Many examples of polychrome realizations in Galician churches and their Western and Central European graphic counterparts are given. It shows importance of architectural treatises and graphic collections for local masters' work and inspiration.

Key words: vault, mural, engraving, architectural treatises, figurative and architectural solutions, adaptation, modification, travesty.

UDK 7.021.333(437.4) «17»

GRAPHIC SAMPLES AS SOURCES OF INSPIRATION FOR MONUMENTAL ARTISTS OF EASTERN GALICIA IN THE SECOND HALF OF THE XVII CENTURY

Lysun Yaryna – applicant
of Lviv National Academy of Arts, Lviv

The purpose of the study is to reveal the role of architectural treatises and graphic collections from Western and Central Europe, that became widespread in the Commonwealth in the second half of the XVIII century, in particular in Eastern Galicia, in shaping the work of local monumental artists. It is important to go into the issue of usage and adaptation of graphic images in the interiors of local churches.

Research methodology. This study is based on art historical methods of stylistic and comparative analysis, as well as general scientific methods of analysis and synthesis.

Results of the research. In the process of studying the issue numerous Western and Central European graphic counterparts to the Galician polychrome realizations of the second half of the XVIII century were identified and analyzed which testifies to the active use of engraving by local monumental artists and its direct influence on formal features of monumental art in Eastern Galicia in XVIII century. Distinctive compositional, stylistic and figurative solutions of local polychromies were considered.

The scientific novelty of the study lies in a detailed analysis of polychrome implementations in Galician temples and examples of their Western and Central European graphic counterparts. Covered material on methods of use and adaptation of Western graphic samples in local churches is valuable and indicates the most common and most often used items by local masters.

Practical meaning. Disclosure of this issue remains relevant today in the formal genetic analysis of frescoes in Catholic churches in Galicia, which is one of the key ways to attribute works of art. These studies can be used as lecture material, which will expand the factual basis for teaching art disciplines in art institutions.

Key words: vault, polychrome realizations, engraving, architectural treatises, graphic collections, figurative and architectural solutions, adaptation, modification, travesty, inspiration.

Надійшла до редакції 22.03.2021 р.

Данилюк Уляна Ігорівна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-6638-4399>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.404>
ulana-7-dan@ukr.net

Статтю присвячено аналізу мистецьких процесів у роботі танцювальних студій Києва 1910–1920-х років. Встановлено, що навчальні осередки були неоднорідними за характером і змістом подання практичного матеріалу: в них навчали гімнастиці, пластичному руху, салонним й українським народним танцям, театральній хореографії (студії Д. Бутовецького, І. Бучинського, [б. і] Васильченка, Ф. Віттіга і К. Залевського, Г. Ієрусалимського, І. Кучинського, Я. Лапицького, С. Ленчевського, С. Липовецького, С. Лисецького, Т. Лобойка та ін.). Зменшення усталеного і традиційного на користь авангардного у роботі танцювальних студій почало спостерігатися після 1916 р., коли відкрилися освітні хореографічні осередки під керівництвом А. Пашковської, І. Чистякова, М. Мордіна, Б. Ніжинської.

Ключові слова: танцювальні студії, історія Києва, українська культура початку ХХ століття.

Постановка проблеми. Початок ХХ ст. у світовому мистецтві позначився появою авангардних художніх напрямів, які характеризувалися пошуком нових засобів художнього відображення, частковою (а інколи й повною) відмовою від традицій, новаторством. Відбувалися процеси оновлення й у мистецькому середовищі України, позначившись на роботі всіх творчих студій Києва – образотворчих, театральних, драматичних, зокрема, й танцювальних, що потребує спеціальної уваги дослідників.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що окремі аспекти представленої тематики розглядалися у роботах вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців: Л. Вишотравки [13], О. Вічевої [14], Н. Горбатової [15], М. Курінної [17] та ін., які приділили чимало уваги дослідженню хореографічної освіти в Україні початку ХХ століття.

Метою статті є виявлення мистецьких процесів, що відбувалися у роботі танцювальних студій Києва 1910–1920-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Незважаючи на те, що заявлений у публікації хронологічний період охоплює лише два десятиліття, кожне з них істотно відрізнялося історико-культурними обставинами й мало відмінні риси розвитку хореографічного мистецтва. Так, початок 1910-х рр. позначився міцним традиціоналізмом у площині академічної хореографічної культури. Танець продовжував залишатися одним із найважливіших інструментів виховання гарних манер, формування стрункої «аристократичної» постави, розвитку витонченості.

Варто наголосити, що інтерес киян середнього прошарку (найчисленнішої категорії містян) до бальних танців сягав корінням 1857 р., коли купцями третьої гільдії М. Івановим, В. Тимофеевим та Я. Шабінським вперше влаштовано танцювальні вечори [22, 1–2; 23, 1–6]. І вже до початку ХХ ст. останні посіли важливе місце у культурному дозвіллі населення Києва: їх влаштовували в шляхетських та міських зібраннях, навчальних осередках (гімназіях, ліцеях, військових кадетських корпусах), театрах, клубах, приватних маєтках заможних осіб тощо. Відвідувачами танцювальних вечорів ставали чиновники, військові, міська інтелігенція, студенти, поміщики тощо. Громадський захід відбувався у присутності камерної групи музикантів або навіть духового оркестру. Вечір передбачав певний порядок танців і час для перерв між ними. Танцювали полонези, кадрили, екосези, мазурки, польки та різноманітні форми вальсів.

У цьому контексті доречно згадати спогади відомого киянина, танцівника і балетмейстера С. Лифаря (1905–1986 рр.), який в автобіографії «Важкі роки» писав, про свою практику навчання бальним танцям у хореографічних студіях балетмейстерів Міської опери Познанського й Ланге: «Салонні танці, особливо вальс і мазурку, добре знав і зачаровував губернських панночок спочатку на сімейних вечорах і благодійних балах, а потім на радянських «танцюльках»...» [19, 100].

Про особливість виконання хореографічних па можемо дізнатися зі спогадів іншого відомого киянина – О. Кошиця (1875–1944 рр.), який писав: «Хоча й штани були страшенно вузькі і обтягали ногу, наче трико, але тут-то й було мистецтво вищої марки: зробивши «голубці» і кинувши наперед свою даму зі всього розмаху, на повнім ході треба було впасти на одне коліно, перекрутитись в цей момент в повітрі та, догнавши даму, обняти її з ходу за стан, разом добігти до рогу, зробити з тріском «бальянсе», знов перекрутитись перед її самим носом, мов божевільний, та так махнути нею кругом себе, щоб вона відкрилась власною спідницею» [16, 255–257].

Якщо говорити про танцювальні студії, які працювали в Києві у 1910-х рр., то варто наголосити, що вони були неоднорідними за характером подання практичного матеріалу: в них навчали гімнастиці, пластичному руху, салонним танцям, українським народним танцям, театральній хореографії; навчання було розраховано на пересічних відвідувачів – представників широких верств населення, які займалися з метою особистого фізичного й духовного розвитку (або щоб урізноманітнити дозвілля), меншою мірою – на бажаючих здобути фахову хореографічну освіти й реалізувати себе на сцені.

За даними щорічних довідкових та адресних книг «Весь Київ» встановлено, що однією з перших танцювальних шкіл, що з'явилися в Києві на початку ХХ ст., став навчальний осередок Михайла Семеновича Вебса, відкритий 1904 р. [7, 419–420]. Згодом з'явилися танцювальні класи Ф. Абрамович-Дембської, Д. Бутовецького, І. Бучинського, [б.і] Васильченка, Ф. Віттига і К. Залевського, Г. Ієрусалимського, І. Кучинського, Я. Лапицького, С. Ленчевського, С. Липовецького, С. Лисецького, Т. Лобойка, С. Мірчи, В. Попова, І. Політо, П. Фісакова, Е. Циглер, Я. Хойни, С. Шкляра [6, 261; 8, 576–577, 584–585; 9, 712; 10, 640, 654; 11, 520, 534; 12, 495, 532–533, 724–726].

Як свідчать опубліковані джерела, перелічені студії часто змінювали адреси розташування. Ймовірно їх організаторами ставали колишні артисти різноманітних театральних труп Європи та Російської імперії, які мандрували великими європейськими містами у пошуках заробітку. Траплялися серед танцювальних учителів й удачливі антрепренери, як це було, наприклад, у випадку з Соломоном Ісааковичем Шкляром – власником танцювальної школи на Великій Васильківській, 10 (в будинку, який належав Г. Г. Пфалеру) [2, 1]. Незважаючи на те, що основним ремеслом для заробітку С. Шкляра було перукарство, на початку 1910-х років він відкрив школу танців, де киян не лише навчали елегантно рухатися, а й надавали можливість познайомитися й зав'язати серйозні стосунки. Відомо, що сам С. Шкляр танцювати не вмів. Усю практичну роботу виконували його асистенти, він лише супроводжував пояснення жартами, з яких згодом виник текст відомої естрадної пісні про школу Шкляра. Існує чимало її варіантів, в яких прізвище власника варіюється як Шкляр, Кляр, Пляр, Фляр. Зі змісту пісні можемо судити про характер навчального матеріалу, танцювальний етикет та загальну атмосферу, що панувала на заняттях (спиратимемося на сценічний текст радянського музиканта і співака, відомого виконавця пісень міського фольклору А. Северного, справжнє прізвище Звездін): «Это школа Соломона Кляра,/ Школа бальных танцев, вам говорят./ Две шага налево, две шага направо./ Шаг вперед и две назад./ Кавалеры приглашают дамочек!/ Там, где брошка, там перед./ Две шага налево,/ две шага направо./ Шаг вперед и поворот./ Дамы не шморкайтесь в занавески!/ Это неприлично, вам говорят./ Это неприлично, не гигиенично/ И несимпатично, вам говорят./ Кавалеры, не держите дамочек./ Ниже талии, вам говорят./ Это неприлично, не гигиенично./ И несимпатично, вам говорят./ Дамы, приглашайте кавалеров!/ Там, где галстук, там перед./ Две шага налево, две шага направо./ Шаг вперед и поворот./ Дамы, дамы, помогите Боре!/ Помогите Боре, вам говорят./ Он наделал лужу прямо в коридоре./ Шаг вперед и два назад./ Дамы, дамы, не вертите задом!/ Это не пропеллер, а вы не самолет./ Два шага налево, два шага направо./ Шаг назад и шаг вперед» [26]. Завдяки тому, що плата за навчання була помірною, а терміни навчання – короткими, школа С. Шкляра стала найпопулярнішим осередком для вивчення бальних танців у місті. З початком Першої світової війни С. Шкляр переїхав до США, де нібито організував кілька танцювальних осередків [26].

Схожу танцювальну школу мала пані Ф. Ф. Абрамович-Дембська за адресою Мала Володимирська, 74 [8, 576–577, 584–585]. Відвідувачі її закладу не лише навчалися модним танцювальним рухам, а й могли зав'язати знайомства: кавалери, наприклад, мали можливість пригостити дам солодощами та напоями в буфеті, влаштованому при школі.

Українські народні танці пропонував опанувати хореограф Т. Лобойко, який працював за адресою вул. Театральна, 4 [9, 712].

Наголосимо, що з середини 1910-х рр. у танцювальні зали Києва поступово почали проникати нові, вільніші танцювальні форми, які швидко набували популярності, але викликали незадоволення консервативної частини міського суспільства. Так, 1914 р. суворій забороні для виконання (і навчання) керівництвом міста було піддано танець танго. Про це можемо дізнатися з розпорядження Помічника піклувальника Київського навчального округу С. Певницького від 31 березня 1914 р. Документ став відгуком на офіційну заборону міністра Народної освіти Російської імперії Л. Кассо щодо будь-якої згадки про танго у навчальних закладах. У ньому йшлося: «З причини явно непристойного характеру нового танцю, що набуває великого поширення, під назвою “танго”, і внаслідок отриманих Міністром Народної Освіти відомостей про окремі спроби навчання йому учнівської молоді... П. Товариш Міністра барон Таубе пропозицією від 28 лютого за № 10861 просить управління навчального округу вжити суворих заходів до того, щоб цей танець не викладався в навчальних закладах Київського навчального округу, і так само щоб учні як чоловічих, так і жіночих навчальних закладів не відвідували танцювальних класів, в яких він викладається» [24, 325].

Проте заборона танцю сприяла ще більшій його популярності. Сучасна дослідниця К. Вичева пише про реакцію широких верст населення імперії на появу новомодної хореографічної форми: «Перша хвиля танго накопилася на початку ХХ століття. І захоплення ним набуло характеру епідемії. Слово “танго” стає дуже популярним. З’являються моделі дамського одягу в стилі танго, рекомендуються рукавички моделі “танго”, чоловіків мода зобов’язує відвідувати театри і концерти в піджаках моделі “танго”» [14, 70].

Наголосимо, що окрім бальної хореографії, кияни мали можливість навчитися академічному танцю, адже серед київських учителів хореографії були справжні професіонали, авторитетні знавці балетної класики, як наприклад, С. Ленчевський – колезький радник, який упродовж 1901–1909 рр. працював штатним викладачем танцю у Володимирському київському кадетському корпусі та балетмейстером Миської опери (1893–1909 рр.). Танцювальна студія Ленчевського розташовувалася за адресою Пушкінська, 8 [11, 520, 534]. До речі, саме цьому хореографу маємо завдячувати за те, що він першим на вітчизняній балетній сцені поставив хореографічні композиції на українську тематику: «Жнива в Малоросії», «Приморське свято», «Малоросійське весілля» (1893–1894 рр.) [18]. У двох останніх дивертисментах балетмейстер використав елементи українських народних танців, які виконувалися під відомі народні пісні і танцювальні мелодії [20, 28].

Сценічному театральному танцю навчав інший балетмейстер Миського театру польського походження – колишній артист Варшавської опери Костянтин Залевський. Його танцювальна студія розташовувалася в самому центрі Києва, за адресою Хрещатик, 52 [8, 576–577]. Відомо, що 1910 р. хореограф постав на чолі балетної трупи головного музичного театру Києва, з артистами якої представив місцевому глядачеві одну дію з вистави Г. Острембінгера «Роберт і Бертрам» та одноактний балет «Шопеніана», поставлений за мотивами хореографічного рішення М. Фокіна [20, 28]. Упродовж 1919–1924 рр. К. Залевський очолював балетну трупу Катеринбурзького міського театру, для танцівників якої ставив переважно танці в оперних виставах. Першу і єдину балетну виставу він здійснив у 1922 р. на свій власний бенефіс: ним стала «Копелія» Л. Деліба, яка за два сезони сім разів збирала повну залу глядачів [25, 99].

Відомою київською школою танцю, де навчали як салонним танцям, так і академічній хореографії була студія А. Романовського, артиста балету, балетмейстера, педагога. Хореографічну освіту він здобув у балетній школі при Варшавському Великому театрі, де працював з 1897 р. У 1912–1914 рр. працював артистом і балетмейстером Київського оперного театру, де поставив балети «Привал кавалерії», «Фея ляльок», «Чарівна флейта», танці в операх «Ноктюрн» М. Лисенка, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» («Вальпургієва ніч») Ш. Гуно, дивертисменти «Угорська рапсодія» Ф. Блона, «Ніч» М. Рубінштейна, «Циганські танці» Л. Мінкуса, «Войовничий танець» А. Кореллі. У 1914–1924 рр. керував власною балетною студією у Києві, а також викладав на музично-драматичних курсах оперного співака А. М. Тальновського [21, 165–166; 12, 533].

Якщо з початком Першої світової війни кількість танцювальних класів у Києві певною мірою зменшилася, то у другій пол. 1910-х рр. художнє життя у сфері хореографічної культури, зокрема й студійного навчання, значно поживалося. Так, у 1916 р. до Києва прибула випускниця трирічних курсів при Інституті Еміля Жак-Далькроза в Хеллерау (Німеччина), танцівниця і хореограф – Адельфіна Пашковська. Зі шпальт провідних міських часописів «Театрал» та «Київська думка» про неї відомо, що вона давала уроки ритміки у власній хореографічній студії за адресою Фундуклеївська, 52; пропонувала послуги пластичної обробки ролей для професійних оперних та драматичних артистів, викладала у приватній музичній школі вільних художників Л. Н. Славич-Регаме та Імператорській Консерваторії Російської музичної спілки [3, 1]. З відкриттям Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка А. Пашковська посіла там місце хореографа [5, 4; 12, 532].

В основу школи А. Пашковської було покладено метод роботи з тілом за системою відомого швейцарського композитора і педагога Е. Жак-Далькроза. «Створений ним ритмопластичний танець виходив з основ аналітичного, позаемоційного втілення виконавцями музики. Причому танець не був вільним трактуванням її тематичної програми, різні частини тіла створювали пластичний контрапункт, в якому рухи танцюристів відповідали окремим музичним темам» [13, 48]. Отже, учні А. Пашковської розвивали музичні здібності та м’язове відчуття ритму, отримували знання з теорії про тілесну виразність людини як художню характеристику. Варто додати, що учні популяризатора методу Е. Жак-Далькроза у Києві не лише навчалися, а й демонстрували власне мистецтво глядачеві. Регулярно звітні покази – ритмопластичні вистави – А. Пашковська влаштовувала разом з учнями на сцені Польського театру та у Купецькому зібранні [13, 50].

Схожий практичний матеріал – пластичні танці та гімнастику викладав у власній танцювальній школі за адресою Нестеровська, 38, хореограф Ф. П. Гесслер [11, 520].

У 1917 р. до Києва з Петербургу перебралося подружжя Чистякових: Ілля Олексійович Чистяков (1871–1944 рр.) – випускник Санкт-Петербурзького Імператорського університету, з 1910 р.

працював режисером драматичних театрів, а також ставив хореографічні номери на сцені Петербурзького народного дому, в театрах «Буфф» та «Пасаж»; Олександра Іванівна Гаврилова (1895–1940 рр.) – балерина трупи Петербурзького народного дому (1911–1917 рр.).

Одразу після переїзду до Києва І. Чистяков обійняв посаду художнього керівника балетної трупи Київського оперного театру, а в 1920–1925 рр. став головним балетмейстером мистецького осередку. Водночас із сценічною діяльністю подружжя Чистякових відкрило хореографічну студію для дітей та підлітків. Варто наголосити, що до цього часу І. Чистяков вже мав великий досвід роботи з дітьми: в 1901 р. у Санкт-Петербурзі він організував першу на теренах Російській імперії хореографічну школу для дітей-сиріт. За відомостями, зібраними театрознавцем В. Туркевичем, випускниками київської студії І. Чистякова стали відомі у майбутньому артисти 1930–1940-х рр. – О. Бердовський, В. Шехтман-Павлова, А. Яригіна та ін. [21, 204]

Влітку 1918 р. до Києва прибув танцівник М. Мордкін, вже відомий киянам завдяки гастролям московського Большого театру 1915 р., коли він разом із примою-балериною О. Балашовою виконав головні партії у балетах «Жизель», «Марна пересторога», «Квіти Гренади», «Мрії» та «Азіаде». Цього разу М. Мордкін прибув разом із партнеркою Маргаритою Фроман, в парі з якою очолив балетну трупу Міської опери.

З метою підготовки кваліфікованих балетних артистів майстри сцени відкрили приватну танцювальну студію, яка розмістилася у фойє «Молодого театру» під керівництвом режисера-авангардиста Леся Курбаса. Існують відомості, що 1919 р. секцією сценічної освіти Київської міської ради при балетній студії Мордкіна відкрито безплатну хореографічну школу для пролетаріїв кількістю на 100 осіб [1, 3].

На початку квітня 1919 р. М. Мордкін та М. Фроман силами учнів приватної студії, а також за участі солістів московського Большого театру – Б. Пожицької та М. Фромана влаштували хореографічний вечір на сцені театру Української Радянської республіки ім. В. Леніна (колишній Драматичний театр Соловцова). До програми заходу увійшли танцювальні номери: «Марення» та «Вальс» на музику Ф. Шопена, «Муки кохання», «Радощі кохання» Ф. Крейсера, «Полішинель» С. Рахманінова, «Помираючий лебідь» К. Сен-Санса, а також одноактний балет «2-а рапсодія Ференца Ліста». Оркестром керував диригент М. Штейман [4, 2].

Після від'їзду М. Мордкіна восени 1919 р. до Тифліса, найавторитетнішою київською хореографічною студією стала «Школа руху», відкрита у лютому 1919 р. колишньою артисткою Імператорських театрів Б. Ніжинською. Тут балетмейстер і педагог оновлювала усталену академічну хореографічну мову та займалася пошуками нової пластики. Двічі-тричі на місяць учні «Школи руху» влаштовували звітні покази на сцені Міського театру, демонструючи авангардні композиції, побудовані на використанні нових танцювально-пластичних форм («Етюди», «Мефісто», «Дванадцята рапсодія» Ф. Ліста, «Ноктюрн», «Прелюдія» Ф. Шопена, «Демони» М. Черепніна тощо) [17, 74–75]. Навесні 1921 року Б. Ніжинська згорнула роботу «Школу рухів» й виїхала до Відня, згодом відновивши співпрацю з «Російським балетом» С. Дягілева.

Висновки. Навчальні осередки, що функціонували в Києві впродовж 1910–1920-х рр. були різномірними за характером і змістом навчання: в них викладали гімнастику, пластичний рух, салонні й українські народні танці, театральну хореографію (Д. Бутовецький, І. Бучинський, [б.і] Васильченко, Ф. Віттіг і К. Залевський, Г. Ієрусалимський, І. Кучинський, Я. Лапицький, С. Ленчевський, С. Липовецький, С. Лисецький, Т. Лобойко та ін.). Навчання у танцювальних студіях переважно було розраховано на пересічних відвідувачів – представників широких верств населення, які займалися з метою особистого фізичного й духовного розвитку (або просто щоб урізноманітнити дозвілля), меншою мірою – на бажаючих здобути фахову хореографічну освіти й реалізувати себе на сцені. Зменшення усталеного й традиційного на користь авангардного у роботі танцювальних студій почало спостерігатися після 1916 р., коли відкрилися нові хореографічні осередки під керівництвом А. Пашковської, І. Чистякова, М. Мордкіна, Б. Ніжинської, які запровадили у роботу творчий експеримент, урізноманітнили академічну техніку осучасненою пластикою.

Список використаної літератури

1. [Б.н.]. *Вісті*. 1919. 22 червня. С. 3.
2. [Б.н.]. *Київ*. 1916. 18 декабря. С. 1.
3. [Б.н.]. *Киевская мысль*. 1916. 16 сент. С. 1.
4. [Б.н.]. *Театрал*. 1919. 9–10 квіт. С. 2.
5. [Б.н.]. *Театрал*. 1919. 21–22 янв. С. 4
6. Бублик В. Путеводитель по Киеву и его окрестностям с адресным отделом, планом и фототипическими видами г. Киева. 4-е изд. испр. и доп. Киев, 1907. 440 с.

7. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1904 г. Изд. Д. Н. Трахтенберга. Киев, 1903. 404 с.
8. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1911 г. Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1911. 936 с.
9. Весь Киев: адресная и справочная книга на 1913 год. Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1913. 1004 с.
10. Весь Киев: адресная и справочная книга на 1914 год / Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1914. 878 с.
11. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1915 г. Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1915. 756 с.
12. Весь Киев: Справочная и адресная книга г. Киева на 1916 г. Изд. правления скорой мед. помощи. Киев, 1916. 836 с.
13. Вишотровка Л. Историчний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С. 47–54.
14. Вичева Е. Танго в России: на пути в созданию отечественной версии жанра. *Известия Волгоград. гос. пед. ун-та*. 2013. № 8. С. 70–74.
15. Горбатова Н. Становлення хореографічної освіти в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття). *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 67–70.
16. Кошиць О. Спогади. Вінніпег-Манітоба, 1947. 367 с.
17. Курінна М. Про київський період творчості Броніслави Ніжинської. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 1. С. 72–78.
18. Полищук Т. Застывшие мгновенья танца. *День*. 2005. 14 янв. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/zastyvshie-mgnoveniya-tansa> (дата останнього звернення: 01.10.2020).
19. Сергей Лифарь : сб. Сост. Снежко С.П., Шлеев В.В. Киев : «Муза» ЛТД, 1994. 375 с.
20. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
21. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : Біобібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. 223 с.
22. Центральний державний історичний архів України (Central State Historical Archives of Ukraine). Ф. 442, оп. 34, од. зб. 1180. Справа по про дозвіл міщанину Іванову організувати у місті Києві танцювальні вечори, 7–12 листопада 1857 р. Арк. 1–2.
23. ЦДІАУ. Ф. 442, оп. 34, од. зб. 1295. Справа про дозвіл міщанам Шибинському і Тимофєєву влаштувати у місті Києві тацювальні вечори, 10–23 грудня 1857 року. Арк. 1–6.
24. ЦДІАУ. Ф. 707, оп. 256, од. зб. 265-а. Про заборону навчання танцю, 31 бер. 1914 р. Арк. 325.
25. Чернявских Е., Силкин П. Организация хореографического образования в Свердловске (1935–1941). *Вестник Академии русского балета*. 2012. № 27. С. 99–104.
26. Это школа танцев Соломона Шкляра. Избранное. 2017. 13 января. URL : <http://www.izbrannoe.com/news/eto-interesno/eto-shkola-tantsev-solomona-shklyara/> (дата останнього звернення: 02.10.2020).

References

1. [No title]. *News*. 1919. June, 22. S. 3.
2. [No title]. *Kyiv*. 1916. December, 18. S. 1.
3. [No title]. *Kyiv opinion*. 1916. September, 16. S. 1.
4. [No title]. *Playgoer*. 1919. April, 9-10. S. 2.
5. [No title]. *Playgoer*. 1919. January, 21-22. S. 4.
6. Bublik V. Guide to Kiev and its surroundings with the address department, the plan and phototpic species of Kiev / 4th publ. correct. and compl. Kiev, 1907. 440 p.
7. All Kiev: Address and reference book for 1904 / Edit. D. Trachtenberg. Kiev, 1903. 404 p.
8. All Kiev: Address and reference book for 1911 / Edit. S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1911. 936 p.
9. All Kiev: Address and reference book for 1913 / Edit. S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1913. 1004 p.
10. All Kiev: Address and reference book for 1914 / Edit.S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1914. 878 p.
11. All Kiev: Address and reference book for 1915 / Edit. S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1915. 756 p.
12. All Kiev: reference and address book of Kiev in 1916 / Edit. of the Board of Emergency Medical Aid. Kiev, 1916. 836 p.
13. Vyshotrovka L. Historical aspect of the development of a rhythmoplastic method E. Jacques-Dalcrose in Ukraine (the 20-30's of the twentieth century). *Culture and art in the modern world*. 2010. Issue 11. P. 47-54.
14. Vichueva E. Tango in Russia: on the way to create a domestic version of the genre. *Izvestia Volgograd State Pedagogical University*. 2013. No. 8. P. 70–74.
15. Gorbatova N. The formation of choreographic education in Ukraine (the end of the XIX - the beginning of the twentieth century). *A young scientist*. 2017. No. 7. P. 67-70.
16. Koshitz O. Memories. Vinnipeg-Manitoba, 1947. 367 p.

17. Kurinna M. About the Kiev period of the creativity of Bronislava Nizhynska. *Art studio*. 2011. № 1. S. 72–78.
18. Polishchuk T. Frozen dance instant. *Day*. 2005. January, 14. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/zastyvshie-mgnoveniya-tanca>.
19. Sergey Liminar: Collection / Comp. Snezhko S.P., Schleov V.V. Kiev: «Muza Ltd», 1994. 375 p., II.
20. Stanishevsky Y. Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kiev: Musical Ukraine, 2003. 438 p.
21. Turkevich V. Choreographic art of Ukraine in personalities: Bibliographic Reference / Biographical Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kiev: Integral, 1999. 223 p.
22. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy (Central State Historical Archives of Ukraine, CSHAU). F. 442, descr. 34, collect. units 1180. The case on the permission of the Ivanov's honeycomb to organize dance evenings in Kyiv, November, 7-12, 1857 S. 1–2.
23. CSHAU. F. 442, descr. 34, collect. units 1295. The case of permission by heschanes of Shibinsky and Timofeeva will arrange trolley evenings in Kyiv, December, 10-3, 1857. S. 1–6.
24. CSHAU. F. 707, descr. 256, collect. units 265-A. About the prohibition of tango dance, March, 31, 1914. S. 325.
25. Chernyavsky E., Silkin P. Organization of choreographic education in Sverdlovsk (1935-1941). *Bulletin of the Russian Ballet Academy*. 2012. № 27. S. 99–104.
26. This is Solomon Shklyar dance school. *Favorites*. 2017. January, 13. URL : <http://www.izbrannoe.com/news/eto-interesno/eto-shkola-tantsev-solomona-shklyara/>

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В РАБОТЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СТУДИЙ КИЕВА 1910-1920-х ГГ.

Данилюк Ульяна Игоревна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу художественных процессов в работе танцевальных студий Киева 1910–1920-х годов. Установлено, что учебные центры были неоднородными по характеру и содержанию преподавания практического материала: в них учили гимнастике, пластическому движению, салонным и украинским народным танцам, театральной хореографии (студии Д. Бутовецкого, И. Бучинского [б.и.] Васильченко, Ф. Виттига и К. Залевского, Г. Иерусалимского, И. Кучинского, Я. Лапицкого, С. Ленчевского, С. Липовецкого, С. Лисецкого, Т. Лобойко и др.). Уменьшение привычного и традиционного в пользу авангардного в работе танцевальных студий начало наблюдаться после 1916, когда открылись образовательные хореографические ячейки под руководством А. Пашковской, И. Чистякова, М. Мордкина, Б. Нижинской.

Ключевые слова: танцевальные студии, история Киева, украинская культура начала XX века.

ARTISTIC PROCESSES IN THE ACTIVITIES OF DANCE STUDIOS IN KIEV 1910-1920 S

Danyliuk Uliana – graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The article is devoted to the analysis of artistic processes in the activities of dance studios in Kiev in 1910–1920s. It was found that the training centers were heterogeneous in nature and content of teaching practical material: they taught gymnastics, plastic movement, salon and Ukrainian folk dances, theater choreography (studios of D. Butovetskyi, I. Buchynskyi, Vasylchenko, F. Vittih and K. Zalevskyi, H. Iierusalymskyi, I. Kuchynskyi, Ya. Lapytskyi, S. Lenchevskyi, S. Lypovetskyi, S. Lysetskyi, T. Loboiko, etc.). A decrease in the usual and traditional in favor of the avant-garde in the work of dance studios began to be observed after 1916, when educational choreographic cells were opened under the leadership of A. Pashkovska, I. Chystiakov, M. Mordkin, B. Nizhynska.

Key words: dance studios, history of Kiev, Ukrainian culture of the early 20th century.

UDK 792.8(477-25) «191/192»

ARTISTIC PROCESSES IN THE ACTIVITIES OF DANCE STUDIOS IN KIEV 1910-1920S

Danyliuk Uliana – graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article is to identify the artistic processes that took place in the work of dance studios in Kyiv in the 1910s and 1920s.

Research methodology. Analysis of literature and sources, events and facts, conducting research in chronological sequence allowed to obtain reliable results.

Results. It was found that the training centers were heterogeneous in nature and content of teaching practical material: they taught gymnastics, plastic movement, salon and Ukrainian folk dances, theater choreography (studios of D. Butovetskyi, I. Buchynskyi, Vasylchenko, F. Vittih and K. Zalevskyi, H. Iierusalymskyi, I. Kuchynskyi, Ya. Lapytskyi, S. Lenchevskyi, S. Lypovetskyi, S. Lysetskyi, T. Loboiko, etc.). Training in dance studios was mainly aimed at ordinary visitors - members of the general population who were engaged in personal physical and spiritual development (or just to diversify leisure), to a lesser extent - those wishing to obtain a professional choreographic education and realize themselves on stage. A decrease in

the usual and traditional in favor of the avant-garde in the work of dance studios began to be observed after 1916, when educational choreographic cells were opened under the leadership of A. Pashkovska, I. Chystiakov, M. Mordkin, B. Nizhynska. They introduced a creative experiment, diversified academic technology with modern plastics.

Novelty. For the first time, a comprehensive analysis of the work of dance studios in Kyiv in the 1910s and 1920s was conducted.

The practical significance. Materials and results of the article can be used for further research on the problems of art studies in the cultural life of Kyiv; in the training of cultural scientists and art critics in higher education institutions.

Key words: dance studios, history of Kiev, Ukrainian culture of the early 20th century.

Надійшла до редакції 28.03.2020 р.

УДК [78.27; 78.2 І]

ТВОРЧИСТЬ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО У МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стрілецька Ольга Ігорівна – аспірантка, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0003-0942-6510>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.405>
 olgastriletska@gmail.com

Стаття присвячена постаті видатного польського композитора доби модернізму Кароля Шимановського та його ролі у музичному житті Львова окресленого періоду. На основі архівних матеріалів та фахової літератури проаналізовано значущість творчого внеску композитора у розвиток місцевої культури. Структуровано та, частково, охарактеризовано сегменти, в яких проявлявся вплив К. Шимановського. Увагу зосереджено на виконанні творів композитора в концертних залах Львова в першій третині ХХ століття.

Ключові слова: Кароль Шимановський, композитор, музична творчість, культурне життя, міжвоєнний період, концерти, відуки.

Постановка проблеми. Взаємини видатного польського композитора Кароля Шимановського з Україною та, зокрема, Львовом дозволяють представити важливі аспекти міжнародних музично-мистецьких зв'язків у сучасній гуманітарній науці. Адже композитор, хоча й народився на Великій Україні (с. Тимошівка поблизу Єлисаветграда, тепер м. Кропивницький), протягом кількох десятиліть був пов'язаний зі Львовом численними творчими, дружніми та родинними контактами. До Першої світової війни тут жили його мати і сестра – оперна співачка Станіслава Корвін-Шимановська, яка активно концертувала як камералістка, послідовно популяризуючи вокальну музику авторства брата. Тож цілком природно, що композитор охоче навідувався до столиці Галичини як перед Першою світовою війною, так і у міжвоєнне двадцятиріччя. Одна з причин такого частого відвідування Львова – зручне розташування міста, завдяки чому Шимановський, інтенсивно мандруючи зі Сходу (зокрема з рідної Тимошівки) на Захід – до Кракова, Відня, Закопаного та ін. – мав де зупинитись і перепочити. Не менш суттєвою принадою міста для композитора була чудова інтелектуально-мистецька атмосфера і гроно його добрих приятелів, що проживали тут постійно або періодично. До цього грона належали, передусім, музиканти: М. Солтис, А. Хибінський, Я. Скшидлевський, К. Лішневський та скрипаль В. Коханський, а також поети К. Макушинський, С. Баронч.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість К. Шимановського розглядалася у численних монографіях, статтях, розвідках, документальних студіях тощо. В українському музикознавстві до аналізу спадщини композитора звертались Ж. Хурсіна, Д. Полячок, О. Маркова, В. Гузеєва, О. Ізваріна та ін. Зв'язки К. Шимановського зі Львовом також опрацьовували музикознавці, приміром Л. і Т. Мазепа [8], М. Солтис [25], зокрема ґрунтовне дослідження належить А. Калениченку [5]. Однак фактичний та аналітичний матеріал цих публікацій вартує узагальнити та структурувати, виокремивши вагомість мистецької харизми самого композитора та його творів у динаміці змін культурного життя Львова окресленого періоду.

Мета статті – охарактеризувати роль і місце творчості та концертних виступів К. Шимановського у Львові в контексті музичного життя й у процесах зміни естетичних установок й ідеалів міста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для з'ясування проявів впливу К. Шимановського на львівське музичне життя в окремих сегментах необхідно, насамперед, їх виокремити і охарактеризувати, представити функції в інфраструктурі цілого.

Очевидно, на перше місце варто поставити виконання самих творів, що, відповідно, піднімає наступні питання про музикантів, здатних на високому художньому рівні донести до слухача їх зміст.

Адже складність і новизна музичної мови одного з найяскравіших слов'янських модерністів першої третини ХХ ст., принаймні, повинна була віднайти аналогічних інтерпретаторів, які траплялися далеко не в кожному місті навіть із добрими культурними традиціями.

Другу сходинку інфраструктурної піраміди займає публіка і її належний рівень культури, що суттєво впливає на рецепцію модерних творів композитора.

Третім сегментом вважаємо наявність відповідного медійного та критичного резонансу виконань, який почасти відображає, а почасти і створює громадську думку щодо творів цього композитора.

Четвертим – видання і продаж його нот та можливість їх поширення у професійних і аматорських колах Галичини.

П'ята сходинка – це аналітичні і музикознавчі розвідки, які відображають інтерес до творчості композитора, а водночас репрезентують глибину і влучність її оцінки.

Шостим сегментом виступають матеріальні і меморіальні знаки уваги і пошани до митця, що свідчать про його «входження у мистецький пантеон» у суспільній свідомості даного регіону.

Останнім, сьомим, сегментом (останнім не за впливовістю, а з огляду на те, що цей фактор не має суто музичного ґрунту, а швидше належить до соціопсихологічної сфери) подаємо «образ автора» в тому живому сприйнятті, яке залишилось у багатьох слухачів та, передусім, представників львівської еліти, з якими зустрічався і спілкувався К. Шимановський. Сюди ж віднесемо також наявність певного «зворотного зв'язку» – творчого відгуку композитора на імпульси, які походять від цього середовища, поява тут його знакових творів.

Усі названі сегменти впливу творчості і особистості Кароля Шимановського на львівську музичну культуру окреслюємо лише побіжно. Однак більш докладно вартує зупинитись і прокоментувати перший із них – виконання творів видатного композитора у львівських концертних залах і сценах протягом першої третини ХХ ст. Про концерти К. Шимановського у Львові йдеться у вищезгаданій статті А. Калениченка, доповнено у матеріалі А. Калениченка – Д. Полячка, вміщеному в буклеті фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (4-20 жовтня 2020 р.) [6], де простежується виконання творів Шимановського в Україні загалом і у Львові зокрема.

Серед них у статті дослідник згадує про п'ять авторських концертів протягом двадцяти років, натомість у матеріалі останнього року додає ще один концерт – таким чином, збільшуючи їх число до шести, до того ж докладно розписує концерти Шимановського за роками та вказує усі твори, що входили до їх програм.

«Перший з них відбувся 25 березня 1912 р. за участі автора, С. Корвін-Шимановської та знаменитого піаніста А. Рубінштейна і включав надзвичайно амбітну програму: для фортепіано – Друга соната ор. 21, Варіації h-moll ор. 3, Прелюдія і fuga, вибрані Прелюдії ор. 1 та Етюд ор. 4, а також пісні «Лебідь» на вірші В. Берента ор. 7, окремі номери з циклів Шість пісень на вірші К. Тетмайера ор. 2, Шість пісень на вірші Т. Міціньського ор. 20, «Барвисті пісні» ор. 22 та «Любовні пісні Гафіза» ор. 24» [6]. Звертаємо увагу, що в цьому концерті виступила його сестра – талановита вокалістка, що часто була першовиконавицею його камерно-вокальних опусів, однак належного рівня піаніста у Львові не знайшлося. Утім фортепіанні твори Шимановського виконувались добре підготованими місцевими студентами консерваторії ГМТ, про що йтиметься далі.

«17 березня 1920 р. ... у залі ПМТ у Львові... відбувся камерний концерт, де Павел Коханський загравав скрипковій Сонату ор. 9, цикл «Міфи» ор. 30, Ноктюрн і Тарантеллу ор. 28 та транскрипції каприсів Нікколо Паганіні ор. 40 D-dur і a-moll, а С. Корвін-Шимановська заспівала по дві пісні з вокальних циклів брата – «Любовних пісень Гафіза» ор. 24, «Барвистих пісень» ор. 22, «Пісень божевільного муедзина» на вірші Я. Івашкевича ор. 42 та П'яти пісень на вірші німецьких поетів ор. 13. Партію фортепіано протягом усього концерту виконував автор» [6]. Як бачимо, і у цьому випадку місцевих музикантів, здатних подолати художні й технічні труднощі модерної мови творів Шимановського, не знайшлося. Можна припустити, що період Першої світової війни болісно відобразився на діяльності львівських музичних закладів і не всі кращі музиканти повернулися до Львова, а якщо і повернулись, то не завжди знаходились у найкращій формі.

«17 січня 1922 р. у Львові відбулася прем'єра написаного в Єлисаветграді циклу «Пісні божевільного муедзина» на сл. Я. Івашкевича, ор. 42 (С. Корвін-Шимановська і Едвард Штайнбергер)» [6]. В цьому концерті вперше зі Станіславою Корвін-Шимановською виступає львівський піаніст і педагог Едвард Штайнбергер.

«Третій і четвертий, цілком присвячені пісням (з однаковою програмою), авторські концерти К. Шимановського відбулися у Львові 11 грудня 1923 р. та 25 січня 1924 р., п'ятий, скрипково-пісенний – 2 грудня 1927 р. В усіх трьох концертах композитор виступив як акомпаніатор із сестрою Станіславою та, в 1927 р., зі скрипалькою І. Дубіскою. У концерті 11 грудня [1923 р.] вдруге після Парижу відбулося

виконання циклу «Слопєвнє» ор. 46-біс, на слова Ю. Тувіма» [6]. Серед виконавців знову бачимо сестру композитора і його самого та варшавську скрипальку І. Дубіску. Якщо бажання композитора супроводжувати виступ своєї сестри можна зрозуміти і пояснити (їх стосунки завжди були дуже теплими і довірливими), то запрошення солістки з Варшави свідчить про брак місцевого скрипаля належного рівня.

Коли говорити про останній сьомий сегмент присутності композитора у львівському музичному житті та *vice versa* вплив львівського оточення на його творчий процес, то слід виділити 1920-і роки як найбільш сприятливий у цьому сенсі період. К. Шимановський переживає у Львові творче піднесення, тут зароджуються задуми його нових творів та опрацьовуються важливі партитури. Упродовж 1924-1925 рр. він працював над фортепіанним концертом, призначеним для А. Рубінштейна, втім не закінчив його через трагічні події в особистому житті: загибель улюбленої племінниці Аліни Бартошевіч. Влітку 1928 р. у столиці Галичини композитор працював над одним із найвідоміших своїх творів – балетом «Гарнасі» (Розбійники з Татр).

Вагомими у формуванні стилістики композитора стали його контакти з львівським музикознавцем А. Хибінським, який розбудив інтерес Шимановського до фольклору горян Підгалля (саме йому присвячено цикл «20 мазурок» ор. 50) [7; 228].

Плідний період контактів Шимановського з львівською культурною елітою завершився черговим авторським концертом. «Останній, шостий авторський концерт у Львові перевершив попередні за масштабом. Програма концерту, що відбувся 3 лютого 1928 р., включала Концертну увертюру, ор. 12, Третю симфонію для голосу, мішаного хору та оркестру «Пісня ночі» на вірші персидського поета XII ст. Джалалуддіна Румі ор. 27 (перше виконання з хором) і оркестрову версію Другого зошита вокального циклу «Любовні пісні Гафіза» ор. 26. Диригував А. Солтис, співала, як завжди, С. Корвін-Шимановська» [6].

Львів справді отримав в особі А. Солтиса (як і раніше в особі його батька М. Солтиса) фахового і талановитого диригента. Партитури Шимановського були йому під силу, він добре знав і часто виконував сучасні партитури.

Очевидно, підвищення рівня львівських музикантів, а головне, поступове залучення доволі консервативної львівської музичної еліти та слухачів до нової музики, дозволило наприкінці 1920 – упродовж 1930-х рр. щораз активніше впроваджувати твори Шимановського в концертний репертуар і охоплювати різні жанри й різні рівні складності. Варто додати, що перші виконання музики найбільшого польського модерніста відбулось у Львові 20 березня 1908 р. – прем'єрне виконання щойно написаної пісні «Пентезілея» ор. 18 для сопрано й оркестру на вечері, присвяченому пам'яті Ст. Виспянського. Диригував Мечислав Солтис, співала сестра композитора С. Корвін-Шимановська.

Окремо слід зазначити знаменну віху біографії митця. У 1910 р. у Львові відбулось урочисте святкування сторічного ювілею від дня народження Ф. Шопена і одним із важливих заходів святкувань став конкурс на кращий сучасний твір польського автора, в якому Шимановський здобув перемогу за Сонату № 1 ор. 8 для фортепіано (1903-1904 рр.). Цей факт відносимо до шостого сегменту в системі впливу творчості композитора на регіональну культуру: адже це був перший документальний вияв визнання великого таланту молодого митця у львівському середовищі.

Високий рівень викладання у Львівській консерваторії, передусім у класі фортепіано, який заснував свого часу учень і асистент Ф. Шопена К. Мікулі, дозволив кільком кращим випускникам досягнути художні відкриття музики К. Шимановського, хоча, як вже зазначили, ще не в тому обсязі, який задовольнив би самого автора. В 1912 р. талановита львівська піаністка Гелена Оттавова ввела до своєї програми Сонату c-moll К. Шимановського. Марія Мірська, випускниця чеського педагога В. Курца в консерваторії ГМТ та Теодора Лешетицького у Відні, теж виконувала опуси представників композиторського об'єднання «Молода Польща», зокрема твори К. Шимановського.

Поступово збагачувалась репертуарна скарбниця виконання творів Шимановського у Львові, особливо вокальних та фортепіанних. У травні 1926 р. Стефан Аскеназе (випускник школи Теодора Поллака та класу Еміля Зауера у Відні) виконав «Серенаду», а в грудні 1927 р. у залі Мистецького Кола і Казино Юзеф Турчинський виніс на сцену в модерністичній програмі, поряд із творами С. Прокоф'єва та М. Кастельнуово-Тедеско, «Острів сирен», готуючи авторський концерт камерно-вокальної музики композитора наступного дня [18].

Засновник Львівського відділу Польського товариства сучасної музики Л. Мюнцер від 1930-х рр. неодноразово виконував фортепіанні композиції К. Шимановського у своїх програмах як на батьківщині, так і під час зарубіжних концертних турне Румунією, Норвегією, Нідерландами і Англією упродовж 1938-1939-х рр. Із учнями свого класу Мюнцер готував високохудожні монопрограми з творів митця [26], а згодом, працюючи у Варшаві, вболівав за можливість популяризації його творчості у радіотрансляціях.

У вшануванні особи Шимановського і визнанні його композиторського таланту особливе місце займає факт надання імені композитора – ще за життя, що трапляється доволі рідко! – Львівському музичному інституті, перейменованому у 1931 р. у Львівську музичну консерваторію ім. К.Шимановського. Сам Шимановський, «зворушений доказом гарячої симпатії, [...] двічі буваючи у Львові, відвідав школу, з прихильністю висловлюючись як про методи, так і про високий рівень навчання» [17].

Останній прижиттєвий концерт у Львові за участі автора відбувся 5 листопада 1932 р. і позначений львівською прем'єрою ор. 60. Симфонії № 4 (*Symphonie concertante*) для фортепіано й оркестру в 3-х частинах, присвяченої А. Рубінштейну. Диригентом виступив Гржегож Фітельберг, партію фортепіано виконував автор [19]. Варто наголосити на особі диригента: разом із композитором він був учасником угруповання «Молода Польща», тож знався з ним багато років і був палким прихильником його таланту.

Коли Шимановський після тривалої хвороби відійшов у засвіти, львівська мистецька спільнота відреагувала з приводу смерті композитора розлогими некрологами, які нерідко представляли критично-аналітичні студії його творчості (що можемо віднести до третього сегменту його впливу на мистецьке життя, тобто пресових відгуків на події, пов'язані з композитором). Відома згодом музикознавиця Зофія Лісса так відізналась про стиль композитора: «Шимановський був за своїм духом романтиком, хоча від нього свідомо відособлювався; романтиком він був у своїй потребі вираження себе у своїй музиці, в своєму метафізичному, пантеїстичному сприйнятті світу, що знайшло відгомін у його музиці. Але будучи водночас людиною з широкими інтелектуальними обріями, він знав, що його власна епоха йде у зворотному напрямку, тож він прагнув відтворити ідеї своєї власної генерації, до мови, якою промовляла ця генерація. Ця боротьба між вродженими схильностями його психіки і вимогами сучасної доби творить вісь, довкола якої обертався розвиток стилю Шимановського» [23].

Водночас, якщо вже мова йде про оцінку музики Шимановського львівськими критиками і, відповідно, реакцією публіки (що відповідає другому і третьому сегменту регіональної музичної інфраструктури творчості композитора), то вона надто довго залишалась неоднозначною і далеко не такою однозначно позитивною, а навіть тріумфальною, як це прийнято подавати у сучасних дослідженнях. На підтвердження наводимо розлогу рецензію після найвдалішого, останнього авторського концерту композитора у 1928 р.

«В актуальному сезоні вдруге виступає з композиторським концертом у Львові Кароль Шимановський, якщо перший був повністю присвячений сольним пісням і скрипковим творам, програма другого концерту включала тільки оркестрові твори. Кароль Шимановський, як відомо, є одним з найпопулярніших репрезентантів т. зв. модерністичної музики і всі його твори виражають в більшій чи меншій мірі всі переваги і вади нового напрямку. Як би ми не ставились до цього роду музики, маємо визнати, що у всіх творах Шимановського проявляється його великий творчий талант. Ми знову в цьому переконались на згаданому концерті, на якому виконали «Концертну увертюру» ор. 12 для великого симфонічного оркестру, Симфонію № 3 ор. 27 для хору, солістів, оркестру і органу, а також «Три любовні пісні Гафіза» для голосу з оркестром. З цих творів лише «Концертна увертюра» беззаперечно сподобалась публіці, можливо тому, що вона написана ще 1903 р. і незважаючи на пізнішу переробку, не позначена ще всіма рисами актуального стилю композитора. Щодо двох наступних творів важко нам судити з одного виконання, тим більше, що не можемо оцінити, чи виконання відповідало інтенціям композитора. В будь-якому випадку стверджуємо, що диригент др. Адам Солтис вклав у підготовку концерту титанічну працю, а якщо навіть не все було так, як повинно, то належить виправдати це тим, що всі твори були неймовірно важкі. Виконавцями були пані С.Корвін-Шимановська, мішаний хор Консерваторії, чоловічий хор Польського музичного товариства, оркестр консерваторії за участі посиленого оркестру Міського театру. Після концерту присутнього в залі композитора викликали і вручили йому лавровий вінок» [24].

Однак, львівська публіка хоч і не сприймала повністю інноваційного стилю Шимановського, але його твори викликали інтерес. Про це свідчить продаж його нот у львівських музичних книгарнях. Як зазначає І. Антонюк: «У 1879-1939 рр. у Львові діє «Польська книгарня Бернарда Полонецького», яка мала розгалужену мережу магазинів: «Магазин нот Б. Полонецького», «З випозичальні музичних новинок Б. Полонецького». Серед видань Б. Полонецького зустрічаємо твори визначних польських композиторів: С. Невядомського – «*Słonko*»: *Pieśni do słów Adama Asnyka*, К. Шимановського – «*I ja tam byłem*» на сл. А. Mickiewicza, В.Валлека-Валевського – «*Kierdele*»: *Na chórt męski i alt solo z cyklu «Mój świat»*, твори на тексти Я. Каспровича, Т. Бой-Желенського» [1].

Ще один сегмент, який у нашій класифікації поданий як четвертий, тобто наукові дослідження стилю композитора, переконливо свідчить про виняткову увагу, яку львівські музикознавці приділяли Шимановському: першою узагальнюючою працею, виданою за життя композитора, була монографія Здзіслава Яхімецького, випускника консерваторії ГМТ [16]. Наступні вагомі дослідження

вийшли з-під пера вихованців Інституту Музикології, студентів професора Адольфа Хибінського, Юзефа Хомінського та Стефанії Лобачевської [20].

Вище були розглянуті виключно польські чинники львівської культури, які стосувались виконання, дослідження, поширення музики К. Шимановського. Але й українська мистецька громада не стояла осторонь від такого яскравого таланту.

Програми українських музикантів і колективів тривалий час зберігали національно-маніфестаційний характер, оскільки цього вимагали суспільно-політичні умови та зумовлений ними соціокультурний запит. Проте зі зростанням кількості фахівців, які доповнили свою фахову освіту зарубіжним вишколом у провідних мистецьких музичних центрах Європи, їх репертуарна політика почала дедалі більше набувати просвітницького, тематичного спрямування, ширшої стильової та жанрової палітри. Виконавці прагнули поєднати в концертних програмах зразки західноєвропейської і питомої національної музики.

Одним із показових прикладів зародження нових репертуарних установок стала концертна діяльність Галі Левицької (випускниці Віденської академії музики та виконавського мистецтва у класі фортепіано Є. Лялевича, та концерткурсу П. Вайнгартнера), яка 30 березня 1931 р. у залі Вищого музичного інститут ім. М. Лисенка презентувала львівській публіці фортепіанний цикл В. Барвінського «Любов», а 31 грудня того ж року уклала програму з творів українських митців Галичини і Наддніпрянщини (Сім прелюдій П. Козицького, Соната З. Лиська, Сюїта М. Колесси, Дві прелюдії ор. 11 Л. Ревуцького). Представлені в програмі молоді митці-модерністи З. Лисько М. Колесса були, як і В. Барвінський, вихованцями Празької консерваторії та Карлового університету. Яскравий діяч музичного мистецтва, диригент, музикознавець та композитор модерністичного напрямку А. Рудницький, відзначав: «День 31 грудня 1931 року треба буде записати золотими буквами в історію музичного життя у Львові... Часи з'явилі традиції в творчому мистецтві, які минулися уже на Заході і Сході, минаються помалу у нас. Ніяка сила консерватизму не може стати на шляху живого життя і його вимог, ніякі аргументи не спинять природнього розвитку творчих сил» [13].

У подальшому українські музиканти Галичини — піаністи Р. Савицький, В. Божейко, Т. Шухевич, Д. Герасимович, Д. Гординська-Каранович, І. Любчак-Крих, співачки О. Бандрівська, І. Шмериківська-Приймова, скрипаль Ю. Крих — набагато частіше звертатимуться до творів як галицьких модерністів, так і до доробку митців Наддніпрянщини поряд із музикою західноєвропейських метрів. Музика К. Шимановського звучатиме в програмах, можливо, не так часто, але доволі регулярно. Українські музичні критики практично не висловлюють невдоволення надто «модерністичною», незрозумілою для публіки мовою композитора, а навпаки, відгукуються про його стиль із великим пошанівком і визнанням. Наведемо на підтвердження висловленої гіпотези кілька рецензій.

Коментуючи концерти А. Рудницького на Великій Україні, рецензент зазначає: «Ю. Ткаченко пише в «Вістях» з 27 жовтня про виступ А. Рудницького дуже обширно. «Як п'яніст, читаємо в оцінці Ткаченка, А. Рудницький є учнем добре відомих у нас піаністів Егона Петрі та Лео Сірої. Артист виконав інтересний і рідко виконуваний програм з творів польського модерного композитора К. Шимановського «Фантазія» та «Етюд», Вагнера-Ліста «Смерть Ізольти» та Ліста «Легенда про Франциска». Виконання А. Рудницьким зазначених творів показало, що в його особі ми придбали високо-культурного музику...» [4].

До «інтелектуальних виконавців» українського середовища Галичини належала і співачка Іванна Приймова-Шмериківська — випускниця віденських та паризьких педагогів. «Вона була відомою в Галичині передовсім завдяки виступам у вечорах співацьких товариств, а також низці сольних тематичних концертів, які сама ж і коментувала: «Романси П. Чайковського», «Солоспіви сучасних галицьких композиторів», «Пісні К. Шимановського», «Італійські та французькі пісні XVIII ст.». В своїх нарисах «Українська музика» А. Рудницький називає І. Шмериківську-Приймову першою концертною камерною співачкою в Галичині, «дуже культурною і музикальною» [9; 550].

Та ж І. Шмериківська-Приймова подає об'єктивний і цілком схвальний погляд на симфонічний доробок К. Шимановського в 1935 р.: «... Останнім симфонічним концертом диригував Г. Фітельберг, відомий львівській публіці з кількох разів виступів. Оркестру веде все цікаво, а по способі диригування пізнати, що призвичаєний до добрих та рутинізованих оркестр. Двократне відіграння Симфонії Шимановського й усунення з програми Бетовена поділило слухачів на дві партії. Одні були з того невдоволені, другі дуже охотно послушали ще раз Симфонії Шимановського, яка своєю будовою та інструментацією належить до тяжких творів та яку за одноразовим вислуханням важко добре затишити. Симфонія та починається співною, повною мелянхолією мільодією і вся І. частина опирається на тих співних мотивах, які ритмічно та гармонійно безупинно змінюються, II. частина це короткі варіяції, які так зі собою лучаться, що аж важко їх відрізнити. Остання частина це fuga, яка впроваджує цілий гураган звуків. Солісткою вечора була скрипачка з Парижа, Колетте Франц, дуже

гарна поява на естраді. Манера її викazuje велике уміння та багато мистецького смаку, однак бракує їй глибокого тону та внутрішнього вогню в інтерпретації. Тому гра її не пориває» [12].

Так само із захопленням відгукується В. Барвінський про виконання скрипкових творів К. Шимановського Ю. Крихом, вказуючи при тім на дуже добре сприйняття модерної музики українською публікою:

«Значні колористично-виразові засоби виявив наш скрипак у кінцевих творах програми Шимановського імпресіоністичній *La Fontaine d'Arechuse* і його ж „перелицьованих” варіаціях Паганіні, які то твори з наскрізь модерними фактурою і духом, на диво, дуже до вподоби припали нашій публіці» [2].

Українська громада не лише відгукнулася у щоденній пресі на смерть композитора («У Льозанні помер славний польський композитор Карло Шимановський. Покійний розпочав свою кар'єру у Львові» [11]), але й скерувала на похорон свою поважну делегацію: «7-го ц. м. в похоронах світової слави музика й композитор Карла Шимановського в Кракові взяв участь від «Союзу Українських Професійних Музик», від його композиторської секції та від «Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка» у Львові дир. Василь Барвінський. Делегат зложив на труні китицю квітів з шарфами, що на них був напис українською мовою: «Великому Творцеві Українські Композитори» [3]. Розгорнутий некролог Шимановського вмістив В. Барвінський у часописі «Назустріч» 15 квітня 1937 р.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Вокальні, камерно-інструментальні (найчастіше фортепіанні) та масштабні оркестрові опуси Шимановського у Львові в період його життя і невдовзі після смерті звучали у виконанні як гастролерів, так і львівських виконавців та колективів – вихідців з усіх трьох провідних громад: польської, єврейської та української, переважно випускників віденських музичних вишів.

Отже, підсумовуючи різні аспекти впливу творчості К. Шимановського на львівську музичну культуру у міжвоєнний період, спостерігаємо його поступове зростання і розширення жанрового кола виконуваних творів, діяльність представників місцевої культури, які знаходились під особистим чаром його харизматичної особистості, появу досліджень, присвячених його творчості. Це стало можливим завдяки неухильній професіоналізації музичного життя Львова в міжвоєнному двадцятиріччі. Цікавим у подальшій перспективі видається дослідження повоєнних рефлексій особистості і творчості К. Шимановського як у контексті львівського музичного середовища, так і у компаративному аналізі української і польської шимановськіани.

Список використаної літератури

1. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю: дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2008. С. 73.
2. Барвінський В. Концерт Юрія Криха. *Українська Музика*, 1939. Ч. 3. С. 86-87.
3. Делегат українських композиторів на похоронах пок. К. Шимановського. *Діло*. Ч. 78. 1937. С. 7.
4. З української опери. *Діло*. Ч. 251. 1927. С. 3.
5. Калениченко А. Кароль Шимановський і Галичина. *Українсько-польські культурні взаємини*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. Вип. 2. С. 235-249.
6. Калениченко А., Полячок Д. Виконання музики Шимановського в Україні: Буклет фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (4-20 жовтня 2020 р.). URL: <http://szymanowski-fest.com/index.php/uk/karol-shymanovsky/vykonannia-muzyky-shymanovskoho-v-ukraini>
7. Кароль Шимановський. Воспоминания, статті, публікації, Москва: Сов. композ., 1984.
8. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії. Т. 1. Львів: Сполом, 2003. 288 с.
9. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника). *Зан. НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Львів: Наук. т-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1996. Т. 332. С. 464-558.
10. Новинки. Концерт Пани Івонни Шмеріківської-Приймової у Львові. *Діло*. Ч. 88. 1935. С. 5.
11. Помер композитор Шимановський. *Діло*. Ч. 69. 1937. С. 5.
12. Приймova І. З концертової салі. *Діло*. Ч. 25. 1935. С. 7.
13. Рудницький А. Нові напрями в музичному мистецтві. *Діло*. Ч. 1932. С. 3.
14. Ферендович М. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст. (джерелознавчий аспект). Рукопис дис. ... канд. миств.: 17.00.03 музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. 271 с.
15. Chomiński Józef M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Warszawa: PWM, 1969.
16. Jachimecki Zdzisław. Karol Szymanowski: rys dotychczasowej twórczości. Kraków: Skład. Główny w Księgarni Jagiellońskiej. 1927.
17. Karol Szymanowski we Lwowie. *Dziennik polski*. 7. IX. 1938. S. 6.
18. Koncert uczniów prof. Muenzera. *Chwila*. 1931, № 4373. S. 9.
19. Kronika. *Chwila*. № 4891. 1932. S. 13.
20. Łobaczewska Stefania. Karol Szymanowski: życie i twórczość. Warszawa: PWM, 1950.
21. Muzyka. 1935. № 1-2. S. 31.
22. Obchody 100-lecia F. Chopina we Lwowie. *Słowo Polskie*. Lwów, 1910.

23. Plohn A. Karol Szymanowski. *Chwila*. № 6492, 1937. S. 9.
24. Plohn A. Z sali koncertowej. Carol Szymanowski. *Chwila*. № 3191, 1928. S. 9.
25. Sołtys M.E. Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej, Lublin : Polihymnia, 2012. 212 s.

References

1. Antoniuk I. M. Notni kolekciji biblioteki LNMA im. M. V. Lysenka u svitli istoryko-kul'turnoho protsesu kraiu: dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03. L'viv: LNMA im. M.Lysenka, 2008. S.73.
2. Barvins'kyj V. Kontsert Yurii Krykha. *Ukrains'ka Muzyka*, 1939. № 3. S. 86-87.
3. Delehat ukrains'kykh kompozytoriv na pokhronakh pok. K. Shymanov's'koho. *Dilo*. №.78.1937. S. 7.
4. Z ukrains'koi opery. *Dilo*. №.251.1927. S. 3.
5. Kalenychenko A. Karol' Shymanov's'kyj i Halychyna. *Ukrains'ko-pol's'ki kul'turni vzaiemyny*. Kyiv : IMFE im. M. Ryl's'koho, 2008. Vyp. 2. S. 235-249.
6. Kalenychenko A., Poliachok D. Vykonnannia muzyky Shymanov's'koho v Ukraini: Buklet festyvaliu «Osin' z muzykoiu Karolia Shymanov's'koho» (4-20 zhovtnia 2020 r.). URL: <http://szymanowski-fest.com/index.php/uk/karol-shymanovskiy/vykonnannia-muzyky-shymanovskoho-v-ukraini>.
7. Karol' Shymanov's'kyj. *Vospomynania, stat'y, publikatsyy*, Moskva : Sov. kompozytor, 1984.
8. Mazepa L., Mazepa T. Shliakh do muzychnoi akademii. T. 1. L'viv: Spolom, 2003. 288 s.
9. Medvedyk P. Diiachi ukrains'koi muzychnoi kul'tury (Materialy do biobibliografichnoho slovnyka). *Zapysky NTSh: Pratsi Muzykoznavchoi komisii*. L'viv: Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka u L'vovi, 1996. T. 332. S. 464-558.
10. Novynky. Kontsert Panny Ivanny Shmerykivs'koi-Pryjmovoi u L'vovi. *Dilo*. № 88. 1935. S. 5.
11. Pomer kompozytor Shymanov's'kyj. *Dilo*. № 69. 1937. S. 5.
12. Pryjmova I. Z kontsertovoi sali. *Dilo*. №25 .1935. C. 7.
13. Rudnyts'kyj A. Novi napriamky v muzychnomu mystetstvi. *Dilo*. № 1932. S. 3.
14. Ferendovych M. Dyrhents'ke mystetstvo v muzychnomu prostori L'vova pershoi tretyny XX st.. (dzhereloznavchyy aspekt). *Rukopys kand. dys. 17.00.03 – muzychne mystetstvo*. L'viv: LNMA im. M.Lysenka, 2017. 271 s.
15. Chomiński Józef M. *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Warszawa: PWM, 1969.
16. Jachimecki Zdzisław. *Karol Szymanowski: rys dotychczasowej twórczości*. Kraków: Skład. Główny w Księgarni Jagiellońskiej 1927.
17. Karol Szymanowski we Lwowie. *Dziennik polski*. 7. IX. 1938. S. 6.
18. Koncert uczniów prof. Muenzera. *Chwila*. 1931, № 4373. S. 9.
19. Kronika. *Chwila*. № 4891. 1932. S. 13.
20. Łobaczewska Stefania. *Karol Szymanowski: życie i twórczość*. Warszawa: PWM, 1950.
21. *Muzyka*. 1935. № 1-2, S. 31.
22. Obchody 100-lecia F.Chopina we Lwowie. *Słowo Polskie*. Lwów, 1910.
23. Plohn A. Karol Szymanowski. *Chwila*. № 6492, 1937. S. 9.
24. Plohn A. Z sali koncertowej. Carol Szymanowski. *Chwila*. № 3191, 1928. S. 9.
25. Sołtys M. E. Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej, Lublin : Polihymnia, 2012. 212 s.

ТВОРЧЕСТВО КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ЛЬВОВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Стрилецкая Ольга Игоревна – аспирантка, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Статья посвящена выдающемуся польскому композитору-модернисту Каролю Шимановскому и его роли в музыкальной жизни Львова очерченного выше периода. На основании архивных материалов и специализированной литературы проанализирована значимость творческого вклада композитора в развитие местной культуры. Структурированы и частично охарактеризованы сегменты, в которых проявилось влияние К. Шимановского с более детальным рассмотрением одного из них – исполнение произведений композитора в концертных залах Львова в первой трети XX века.

Ключевые слова: Кароль Шимановский, композитор, музыкальное творчество, культурная жизнь, межвоенный период, концерты, отзывы.

KAROL SZYMANOWSKI'S CREATIVITY IN THE MUSICAL LIFE OF LVIV IN THE FIRST THIRD OF THE XX th CENTURY

Striletska Olga – Post-graduate student of the M. Lysenko LNMA, Lviv

The article is devoted to Karol Szymanowski and his influence on the musical life of Lviv during the first third of the XXth century. Based on research and archival materials, it has been generalized with a focus on importance of the composer's creative contribution to the development of local culture. The segments, in which the K. Szymanowski's

influence was manifested, were structured and partially characterized with a more detailed examination of one of them – the performance of the composer's works in the concert halls of Lviv in the first third of the XXth century.

Key words: Karol Szymanowski, composer, musical works, cultural life, interwar period, concerts, reviews.

UDC [78.27; 78.2 I]

KAROL SZYMANOWSKI'S CREATIVITY IN THE MUSICAL LIFE OF LVIV IN THE FIRST THIRD OF THE XXth CENTURY

Striletska Olga – Post-graduate student of the M. Lysenko LNMA, Lviv

The aim of this article is to present the role and place of Karol Szymanowski's creativity and concert performances of his works in the infrastructure of Lviv's musical life and in the processes of changing the aesthetic attitudes and ideals of the city.

Research methodology includes using of scientific research, archival materials, encyclopaedic articles, interviews with famous performers of Karol Szymanowski's works. In the article more than 25 publications were studied.

Results. This research analyzes seven segments in which was manifested the influence of Szymanowski's creativity on Lviv's musical culture. The most important of them were concert performances of the composer's works, with 6 major concerts, which included only Karol Szymanowski's pieces. As we can notice, during his life and after his death Szymanowski's works were performed by touring musicians, Lviv performers and groups from all three leading communities: Polish, Jewish and Ukrainian, mostly graduates of Viennese music universities. Numerous responses to events, related to the composer, the publication of his works by Bernard Polonetsky's bookstore, the publication of the first monograph by Zdzislaw Jachymetski and the research of students of the Institute of Musicology were also important proofs of attention to the Szymanowski's figure. This all became possible only due to the steady professionalization of Lviv's musical life in the interwar twentieth century.

Novelty. K. Szymanowski's works have been considered in very numerous monographs, articles, reviews, documentary studies, etc. In Ukrainian musicology the composer's musical work was analyzed by J. Khursin, D. Polyachok, O. Markov, V. Guzeev, O. Izvarin and others. His connection with Lviv was also studied by number of musicologists. However, in this article the materials of previous publications were structured with an emphasis on the importance of the artistic charisma of the composer and his works in the dynamics of changes in the cultural life of Lviv in this period.

The practical significance. This article may be the basis for future research in the field of musicology, in particular the musical culture of Lviv, its concert life, as well as international influences on the development of Ukrainian music in general.

Key words: Karol Szymanowski, musical works, cultural life, interwar period, concerts, reviews.

Надійшла до редакції 30.11.2020 р.

УДК 930.2:[75+76](477.43-21) «18/19»:655.3.066.36

МАЛЮНКИ І ГРАВЮРИ ДРУГОЇ ПОЛ. XIX – 1960-х РОКІВ ІЗ ВИДАМИ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО ЯК ДЖЕРЕЛО ІКОНОГРАФІЇ МІСТА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОШТОВИХ ЛИСТІВОК)

Паур Ірина Василівна – кандидат історичних наук, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка, м. Кам'янець-Подільський
<http://orcid.org/0000-0002-5998-8274>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.406>
 iryna_paur@ukr.net

Проаналізовано репродукції робіт художників другої половини XIX – середини XX століття на поштових листівках із видами Кам'янець-Подільського. Встановлено, що вони є цінним іконографічним джерелом, а їх сюжети дозволяють суттєво розширити уявлення про містобудівну та планувальну структуру міста, його забудову, окремі архітектурні пам'ятки. Підкреслено інформаційний потенціал іконографічних творів Н. Орди, М. Тшебінського, В. Гагенмейстера та ін. в історико-архітектурній науці, пам'яткоохоронній та реставраційній сферах.

Ключові слова: м. Кам'янець-Подільський, малюнки, гравюри, іконографічне джерело, поштова листівка, пам'ятки архітектури.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку мистецтвознавства характеризується введенням до наукового обігу іконографічних джерел, які раніше залишалися поза увагою дослідників. Із-поміж них вирізняються поштові листівки, що як джерело інформації епізодично використовували ще на початку XX ст., а в 1970-х рр. цей філокартичний матеріал став об'єктом наукового вивчення. Відповідно до загальноприйнятих класифікацій поштівки поділяємо на художні та фотографічні (документальні), сюжети останніх як своєрідні фіксатори історичних подій поступово набули значення іконографічних джерел. Зокрема, упродовж останніх десятиріч мистецтвознавці періодично зверталися до поштових листівок кінця XIX – початку XX ст. із краєвидами адміністративного центру Подільської губернії з колекцій бібліотек, музеїв і приватних зібрань, але розглядали

їх лише як ілюстративний матеріал творчості художника. Остання обставина зумовлює увагу до даного іконографічного джерела інформації, що досі не ставало предметом спеціального вивчення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Художнє життя Кам'янець-Подільського в контексті розвитку культури ХХ ст. висвітлено в монографії А. Бренюк [2]. Культурний, творчий та педагогічний доробок подільського художника В. Гагенмейстера та його значення для культурно-мистецької, реставраційної та пам'яткоохоронної справи України аналізували І. Гуцул та Н. Урсу [9]. Життєвий шлях і художню спадщину майстра архітектурного пейзажу Н. Орди в контексті історичних і мистецтвознавчих джерел дослідила І. Березіна [1]. Науково-практичну цінність творчого доробку М. Грейма для історико-архітектурних досліджень, реставрації та охорони пам'яток архітектури Поділля довів І. Підгурний [7]. Поштову листівку, як зображальне джерело у вивченні історико-топографічної структури м. Кам'янець-Подільського кінця ХІХ – початку ХХ ст. проаналізували С. Копилов та І. Паур [5].

Мета роботи полягає в обґрунтуванні цінності малюнків і гравюр кінця ХІХ – середини ХХ ст. на поштових листівках як іконографічного джерела для дослідження історико-архітектурної спадщини Кам'янець-Подільського.

Вклад основного матеріалу. Цінним іконографічним джерелом другої пол. ХІХ ст. є літографії Н. Орди. Подорожуючи землями України, він замальовував пам'ятки архітектури, які згодом відтворював у графічних аркушах. Рисунки й акварелі художника, а також їх літографічні відповідники є достовірною інформацією про загальний вид Подільської землі й архітектурно-пластичне вирішення об'єктів зодчества та їх стан на момент фіксації. Творчість Н. Орди мала значний вплив на розвиток мистецтва гравюри, зокрема літографії в Кам'янці-Подільському. Малюнки художника з культурними пам'ятками Подільської землі, зокрема літографії «Кам'янець над річкою Смотрич» згруповані в серію «Подільська» і зберігаються в Краківському національному музеї та фондах Кам'янець-Подільського історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» [1; 20-21]. На початку ХХ ст. спілка «Поступ» у Львові видала серію листівок із репродукціями малюнків Волині й Поділля Н. Орди [10; 25-26].

Важливим візуальним джерелом, що зафіксувало міські архітектурні ансамблі Поділля – пам'ятки місцевої архітектури й характерні типи мешканців краю, стали світлини видатного польського фотомитця М. Грейма [7], який неодноразово публікував поштівки з видами Кам'янець-Подільського. Значення фото-робіт М. Грейма з видами цього міста полягало в тому, що він розпочав фотографувати історичні та архітектурні пам'ятники в 1865 р. до їх перебудови в 1874–1876 рр. Упродовж 1889–1911 рр. він неодноразово друкував фотографії з видами міста, а у 1901 р. видрукував альбом «Види Кам'янець-Подільського». Митець, крім власних світлин, використовував для друку поштівок картини сина, Я. Грейма «Миколаївська церква» (Рис. 1), «б. Палац комендантів фортеці та Тюрма гарему» [8]. Чимало своїх робіт автор експонував на виставках у Львові (1895 р.), Києві (1897 р.), Варшаві (1900 р.), де їх було відзначено срібними медалями [5; 68].



Рис. 1. Я. Грейм Миколаївська церква. Літографія.

Популярним сюжетом видових листівок Кам'янець-Подільського, що використовувався низкою видавців 1900-х рр., є гравюра К. Вейрмана (на основі малюнка С. Фабіянського) із зображенням північно-західної частини міста (Рис. 2).



Рис.2. К. Вейрман. Польська брама. Гравюра.

На передньому плані художник зобразив залишки фортифікації Польських воріт, а дещо далі головні архітектурні домінанти – Кафедральний костел Петра і Павла й мінарет поряд із ним, дзвіницю домініканського костюлу. Зазначимо, що на гравюрі багато умовностей, зокрема одна з башт воріт, що прилягала до скелі правого берега р. Смотрича, не була циліндричною, хоча і мала наскрізний проїзд у своїй нижній частині. Досить схематично гравер зобразив другу башту, що начебто із західного боку прилягала до башти Надвірної, формуючи своєрідний архітектурний комплекс воріт. Річ у тому, що такої башти в комплексі Польських воріт ніколи не було. За Надвірною вежею, з південного боку, знаходився барбакан, видовжений по лінії північ-південь, а з південного боку мав напівкруглу форму та ворота з підйомним мостом. До них від башти «Турецької» правим берегом р. Смотрич була дорога, якої на гравюрі немає. К. Ваєрман подав за баштами лише круглі скелі, які немовби досить круто спускалися до правого невисокого берега р. Смотрич. Дещо умовно художник зобразив забудову півострова, розташованої над Польською брамою. З одного боку, він об'єктивно відтворив матеріал, з якого зведені споруди, а з іншого – локалізацію планувальної структури міста відтворив безсистемно. Автор не показав на гравюрі дороги, що тягнулася від Турецьких бастионів у південному напрямі до Міської брами. Так, забудова північно-західної частини кам'яними спорудами була начебто хаотичною і не відповідала тогочасним планам міста й збереженій до наших днів забудові.

На початку 1900-х рр. для створення власних листівок видавці використовували твори відомих художників, імена яких зазначалися на зображенні чи на звороті поштівки. Зокрема, у співпраці з польським художником М. Тшебінським В. Вінарський створив і надрукував напередодні Першої світової війни окрему серію листівок із видами м. Кам'янець-Подільського. На них замовник місце видання не зазначив, а високий поліграфічний рівень їх виконання вказує на те, що ймовірно вони опубліковані в одній з польських друкарень. Серія складалася з репродукцій 12 оригінальних акварельних ведут різних частин Старого міста, кожна з яких підписана автором і датована 1912 р.: «Вигляд на Кам'янець-Подільський з північно-західного боку», «Новопланівський міст і східна частина Кам'янца», «Стара фортеця та Карвасари», «Кам'янець-Подільський замок», «Видрівка і Кам'янецький замок», «Тринітарський костел», «Домініканський костел», «Хрестовоздвиженська церква», «Мінарет кафедральний», «Руська брама», «Руська брама (інтер'єр)», «Береги Смотрича». Остання ведута відтворювала східну частину міста з південної позиції (Рис. 3). На ній зображено р. Смотрич, ліворуч від якої тягнулася дорога від Польської брами до Руської, а праворуч – житлова забудова (лівий берег Смотрича), що простягалася до Новопланівського мосту. Художнику вдалося зафіксувати забудову на правому березі річки, а також Фурлейський провулок, що з Долини досить стрімко піднімався вгору й виводив до синагоги. Як видно із зображення листівки, верхньою терасою, над Долиною, від Руської брами була дорога, на якій розміщувалися Кравецька, Різницька і Гончарська башти, що нависали над крутими скелями півострова. Над баштами знаходилося верхнє плато півострова, щільно забудоване приватними садибами.

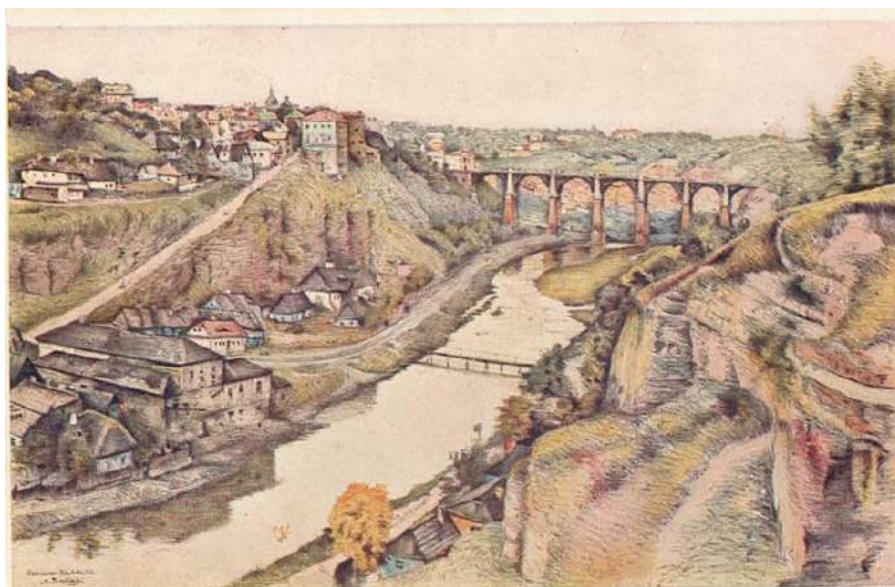


Рис. 3. М. Тшебінський. Береги Смотрича. Акварельна ведута. 1912 р.

У роки Першої світової війни накладом Української книгарні Т. Савула у Відні видано україномовну серію поштівок «Українські міста. Види з Кам'янця на Поділлі», що відтворювала акварельні ведути М. Тшебінського: «Берег Смотрича», «Руська брама (інтер'єр)», «Тринітарський костел», «Хрестовоздвиженська церква» та ін. [8].

Наукову цінність мають видові листівки, в основу яких покладено малюнки Г. Лукомського. Архітектор за освітою, він був знаний як талановитий художник-графік, що малював пам'ятки архітектури й писав про них. У 1910 р. він відвідав Кам'янець-Подільський і висловив свої враження від архітектурних ансамблів на сторінках журналу «Зодчий». Незважаючи на визнаний талант Г. Лукомського, його картина «Кафедральні ворота», ймовірно, написана на підставі відомої фотографії М. Грейма. Ця листівка виготовлена у друкарні Товариства Р. Голіке та А. Вільборг на замовлення художнього об'єднання «Світ мистецтва» («Въ пользу общины Св. Евгении»), що займалося виданням ілюстрованих листівок, та з яким Г. Лукомський активно співпрацював. Об'єднання мало штат співробітників, які робили йому фотографії з видами провінційних міст. За кожен фотографію її автор отримував 1-2 руб., а художники за свої малюнки для відкритих листів – 15 руб. Зокрема, фотографування видів м. Кам'янця-Подільського для цього об'єднання здійснював російський художник українського походження С. Яремич [5; 53].

Митці Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи і технікуму ім. Г. Сковороди, під керівництвом В. Гагенмейстера, одними з перших розпочали роботу з популяризації архітектурних пам'яток Кам'янця-Подільського і видів Поділля на поштових листівках. Зібрані ними матеріали готували до друку і видавали літографічним методом на базі профшколи, яка мала літографічно-цинкову майстерню та друкарський станок [3]. Літографічне видання рисунків художників розповсюджували у формі альбомів, окремих аркушів і листівок, вони стали цінними іконографічними джерелами знань про архітектурні пам'ятки давнини, безцінними у реставраційній, пам'яткоохоронній справах та історії архітектури [9; 124].

Поштові листівки В. Гагенмейстер видавав невеликими накладом (50-500 прим.), що фактично визначило їх статус як бібліографічної рідкості. Частина філокартичного матеріалу зберігається у фондах Кам'янця-Подільського державного історичного музею-заповідника, а саме: «Вітряні ворота» (1923 р.), «Ворота кафедрального костелу» (1923 р.), «Кафедральний костел» (1927 р.), «Новопланівський міст» (1927 р.), «Стара міська ратуша» (1927 р.), «Турецький мінарет» (1927 р.), «Вид Кам'янець-Подільська» (1927 р.), «Кам'янець-Подільська фортеця» (1928 р.), «Гончарна башта» (1928 р.), «Турецький міст» (1928 р.), «Руська брама» (1928 р.) [3]. У каталозі «Україна у старій листівці» представлено 31 поштівку видання школи В. Гагенмейстера 1923–1928 рр., з яких 18 поштівок з видами історико-архітектурної спадщини Кам'янця-Подільського [6; 319-324].

Нам вдалося виявити шість поштівок видання Кам'янець-Подільської Художньо-Промислової Профшколи 1927–1928 рр., а саме: «Кам'янець-Подільський», «Стара Фортеця», «Турецький мінарет» (1927 р.), «Вітряна брама», «Брама Катедраального костьолу», «Кам'янецька фортеця» (1928 р.). Остання видана після проголошення фортеці державним заповідником із текстом: «Старий Кам'янець-Подільський (Vieux Kamieniec). Кам'янецька фортеця, заснована в XIV ст., у минулому захищала південні окраїни Русько-Литовської держави від татар, турків та волохів. Маючи на увазі історико-культурне значіння Кам'янецької фортеці Рада Народніх Комісарів УРСР постановила в 1928 р. оголосити її за державний заповідник», який у повоєнний час став єдиним джерелом інформації, що підтверджував статус музею. Поштівка видана накладом 500 примірників і коштувала 10 коп. (Рис. 4)



Рис. 4. В. Гагенмейстер. Старий Кам'янець-Подільський. Літографія. 1928 р.

Доведено, що окремі роботи художник виконував з натури, а інші змальовані з фотографій. Світлинами митець користувався, коли пам'ятка була повністю або частково зруйнована, а на знімку можна було побачити її автентичний вигляд. В окремих його композиціях впізнаними є світлини відомих у Кам'янці-Подільському фотографів: М. Грейма, А. Енгеля, Й. Кордиша та ін. [9; 107].

У 1968 р. київське видавництво «Мистецтво» видало комплект із 13 поштівок «Кам'янець-Подільський: пам'ятки старовини в малюнках художників». До нього увійшли листівки з репродукціями картин: К. Константиновича – «Стара фортеця над Карвасарами» (олія, 1931 р.); Г. Логвин – «Воздвиженська церква на Карвасарах (XIX ст.)» (акварель, 1951 р.); Ю. Химича – «Стародавній Кам'янець-Подільський», «Стародавні башти над містом», «Кушнірська башта (XVI–XVIIIст.)», «Ансамбль кафедрального костюлу (XV–XVIIIст.)» (гуаш, 1965–1966 рр.); С. Отращенко – «Багатівичний страж (стародавня частина укріплень)», «Середньовічна симфонія» (темпера, 1966 р.); Д. Брига – «Костюл і Турецький мінарет (XVIIст.)» (1965 р., гуаш), «Дорога під Турецьким бастионом і Кушнірська башта» (1963 р., акварель); З. Гайха – «Домініканський монастир у Старому місті (XV–XVIII ст.)» (1964 р., ліногравюра), «Вірменський квартал. Оборонна башта-дзвіниця Вірменської церкви (XVIст.)» (1965 р., ліногравюра); М. Вербицького – «Надвечір'я. Кармалюкова башта (фортеця XIV–XVIIIст.)» (1963 р., акварель) [4]. Зокрема, поштова листівка з видом Вірменської дзвіниці З. Гайха (Рис. 5) передає виразність і самотність споруди, яка поєднала вірменську й українську архітектуру. Чорно-білими штрихами він зображає її на краю вулиці серед невеличких будівель при гарному боковому освітленні на тлі витягнутих по діагоналі хмар. Привабливий сюжет, продумана композиція, декоративний підхід до теми й висока техніка виконання зробили цей твір кращою ліногравюрою митця для сюжету поштової листівки [2; 135].



Рис. 5. Гайх С. Кам'янець-Подільський. Вірменський квартал. Оборонна башта-дзвіниця. Вірменська церква (XVI ст.). Ліногравюра. 1965 р.

Отже, використання на поштових листівках художніх композицій митців II пол. XIX – 1960-х рр. (Н. Орди, М. Грейма, М. Тшебинського, В. Гагенмейстера та ін.) сприяло формуванню культурного середовища адміністративного центру Поділля, а їх зображення стали цінними іконографічними джерелами. Їх зображальний ряд містить документально точну інформацію про пам'ятки української архітектури, художнє та культурне життя на Поділлі. Зважаючи на те, що на зламі XX–XXI ст. частина пам'яток Кам'янця-Подільського втратила свій автентичний вигляд, а окремі повністю були зруйновані, вони все ж продовжують вражати уяву поціновувачів та дослідників і використовуються в реставраційній та пам'яткоохоронній справі.

Список використаної літератури

1. Березина І. В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. 152 с.
2. Бренюк А. Г. Графіка Кам'янця-Подільського в художній культурі краю XX ст.: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2018. 271 с.
3. Владимир Николаевич Гагенмейстер (1887–1938). Путеводитель по выставке. Хмельницкий: Облполиграфиздат, 1987. 6 с.
4. Кам'янець-Подільський. Пам'ятки старовини в малюнках художників: комплект поштівок / ред. Ю. Кузь. Київ: Мистецтво, 1968.
5. Копилов С., Паур І. Кам'янець-Подільський на поштових листівках кінця XIX – початку XX ст.: історико-іконографічне дослідження: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2019. 204 с.
6. На спомин рідного краю. Україна у старій листівці: альбом-каталог / під ред.: М. Забочень, О. Поліщук, В. Яцюк. Київ: Криниця, 2009. 505 с.
7. Підгурний І. С., Урсу Н. О. Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (друга половина XIX – початок XX ст.): монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. 232 с.
8. Приватна колекція поштівок І. Паур (м. Кам'янець-Подільський).
9. Урсу Н., Гуцул І. Володимир Гагенмейстер. Життя і творчість: монографія. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І., 2015. 224 с.
10. Kotłowski J. Dawne pocztówki: historia, ikonografia, kolekcjonerstwo. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1998. 70 s.

References

1. Berezina I. V. Arkhitekturna spadshhyna Ukrainy u tvorchosti Napoleona Ordy: ikonoghrafija ta pryncypy vykorystannja: monoghrafija. Kam'janecj-Podiljskij: Aksioma, 2009. 152 s.
2. Brenjuk A. Gh. Ghrafika Kam'jancja-Podiljskogho v khudozhnij kuljture kraju XX st.: monoghrafija. Kam'janecj-Podiljskij: Aksioma, 2018. 271 s.
3. Vladimir Nikolaevich Gagenmeyster (1887–1938). Putevoditel po vystavke. Khmel'nitskiy: Oblpoligrafizdat, 1987.
4. Kam'janecj-Podiljskij. Pam'jatky starovyny v maljunkakh khudozhnykiv: komplet poshtivok / red. Ju. Kuzj. Kyjiv: Mystectvo, 1968.
5. Kopylov S., Paur I. Kam'janecj-Podiljskij na poshtovykh lystivkakh kincja XIX – pochatku XX st.: istoryko-ikonoghrafichne doslidzhennja: monoghrafija. Kam'janecj-Podiljskij: Aksioma, 2019. 204 s.
6. Na spomyn ridnogho kraju. Ukrajinu u starij lystivci: aljbm-katalogh / pid red.: M. Zabočenj, O. Polishhuk, V. Jacjuk. Kyiv: Kryncja, 2009. 505 s.
7. Pidghurnyj I. S., Ursu N. O. Kuljturno-mystecjka spadshhyna Podillja u khudozhnikh fotoghrafijakh Mykhajla Ghrejma (drugha polovyna XIX – pochatok XX st.): monoghrafija. Kam'janecj-Podiljskij: Aksioma, 2012. 232 s.
8. Pryvatna kolekcija poshtivok I. Paur (m. Kam'janecj-Podiljskij).
9. Ursu N., Ghucul I. Volodymyr Ghagenmejster. Zhyttja i tvorchistj: monoghrafija. Kam'janecj-Podiljskij: FOP Sysyn Ja.I., 2015. 224 s.
10. Kotłowski J. Dawne pocztówki: historia, ikonografia, kolekcjonerstwo. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1998. 70 s.

РИСУНКИ И ГРАВИЮРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX - 1960-Х ГОДОВ С ВИДАМИ КАМЕНЕЦ-ПОДОЛЬСКОГО КАК ИСТОЧНИК ИКОНОГРАФИИ ГОРОДА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТОК)

Паур Ирина Васильевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства и реставрации произведений искусства, Каменец-Подольский национальный университет им. И. Огиенка, г. Каменец-Подольский

Проанализированы репродукции работ художников второй половины XIX – середины XX века на почтовых открытках с видами Каменец-Подольского. Установлено, что они являются ценным иконографическим источником, а их сюжеты позволяют существенно расширить представления о градостроительной и планировочной структуре города, его застройку, отдельные архитектурные достопримечательности. Подчеркнуто информационный потенциал иконографических произведений Н. Орды, М. Тшебинського, В. Гагенмейстера и др. в историко-архитектурной науке, памятникоохранной и реставрационной сферах.

Ключевые слова: г. Каменец-Подольский, рисунки, гравюры, иконографическое источник, почтовая открытка, памятники архитектуры.

DRAWINGS AND ENGRAVINGS OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY - the 1960 S WITH VIEWS OF KAMIANETS-PODILSKYI AS A SOURCE OF ICONOGRAPHY OF THE TOWN (BASED ON POSTCARD MATERIALS)

Paur Iryna – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of
The Department of Fine and Decorative Art and Restoration,
Kamianets-Podilskiy National Ivan Ohienko University, Kamianets-Podilskiy.

The purpose of the work is to substantiate the value of drawings and engravings of the late XIX – early XX centuries on postcards as a source of research of the iconography of Kamianets-Podilskiy.

Research methodology. Achieving a certain goal and objectives led us to the use mainly general historical and source-research methods. Iconographic methods were used to determine the history of the origin of documentary post cards, to clarify the objects of the image, dating, authorship, the circumstances of creation, as well as to determine their authenticity. The Paleographic method is used to attribute an image object, determine its purpose, and so on.

Results. Artistic compositions of artists of the late XIX – first half of the XX century in particular N. Orda, M. Graham, M. Tshebinsky, V. Hahenmeister and others, on postcards contributed to the formation of the cultural environment of the provincial center and became a valuable iconographic source. They are made at a high artistic level and contain documented accurate information about the monuments of Ukrainian architecture, artistic and cultural life in Podillya. Today, many of the monuments mentioned in the study have lost their authentic appearance, some are completely destroyed, but continue to live in numerous engravings and drawings by artists of Kamianets-Podilskiy on postcards and are used in restoration and monument protection.

Key words: Mykola Dyletskyi, Grammar of Music, Oleksandra Tsalai, pedagogy, musical instruments, play, performers.

UDC 930.2:[75+76](477.43-21) «18/19»:655.3.066.36

DRAWINGS AND ENGRAVINGS OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY - the 1960 S WITH VIEWS OF KAMIANETS-PODILSKYI AS A SOURCE OF ICONOGRAPHY OF THE TOWN (BASED ON POSTCARD MATERIALS)

Paur Iryna – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of
The Department of Fine and Decorative Art and Restoration,
Kamianets-Podilskiy National Ivan Ohienko University, Kamianets-Podilskiy.

The purpose of the work is to substantiate the value of drawings and engravings of the late XIX – early XX centuries on postcards as a source of research of the iconography of Kamianets-Podilskiy.

Research methodology. Achieving a certain goal and objectives led us to the use mainly general historical and source-research methods. Iconographic methods were used to determine the history of the origin of documentary post cards, to clarify the objects of the image, dating, authorship, the circumstances of creation, as well as to determine their authenticity. The Paleographic method is used to attribute an image object, determine its purpose, and so on.

Results. Artistic compositions of artists of the late XIX – first half of the XX century in particular N. Orda, M. Graham, M. Tshebinsky, V. Hahenmeister and others, on postcards contributed to the formation of the cultural environment of the provincial center and became a valuable iconographic source. They are made at a high artistic level and contain documented accurate information about the monuments of Ukrainian architecture, artistic and cultural life in Podillya. Today, many of the monuments mentioned in the study have lost their authentic appearance, some are completely destroyed, but continue to live in numerous engravings and drawings by artists of Kamianets-Podilskiy on postcards and are used in restoration and monument protection.

Novelty. The potential of postcards as an iconographic source of views of the provincial center is investigated. The names of artists whose drawings and engravings were used by publishers as images for postcards were determined.

The practical significance of the results obtained is determined by the emphasis of researchers on the need to understand postcards as one of the important iconographic sources of the late XIX – first half of the XX century. The conclusions and recommendations can be used for the organization and conduct of exhibition work, research of historical and architectural development of Kamianets-Podilskiy and its individual architectural structures.

Key words: Kamianets-Podilskiy, drawings, engravings, iconographic source, postcard, architectural monuments.

Надійшла до редакції 2.12.2020 р.

УДК 393.3(477)

КОЗАЦЬКА ТЕМА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ 1950–1980 РОКІВ ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Климчук Ірина Сергіївна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ,
<http://orcid.org/0000-0002-6253-7626>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.407>
 ira0807@i.ua

Стаття присвячена виявленню специфіки трансляції етнокультурної ідентичності через танці козацької тематики у 1950–1980-х рр. в УРСР. Доведено, що в умовах повсюдної пропаганди в СРСР інтернаціоналізму та дружби народів, через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Козацька ідея, інтерпретована хореографічними засобами в професійних та самодіяльних колективах народно-сценічного танцю у той період («Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Про що верба плаче» у постановці П. Вірського, «Запорожці» у постановці Л. Калініна та ін.), стала одним із важливих чинників формування української національної ідентичності.

Ключові слова: народно-сценічна хореографія, козацькі танці, етнокультурна ідентичність, український танець, хореографія.

Постановка проблеми. Народно-сценічне хореографічне мистецтво у 50–80-х рр. ХХ ст. в УРСР в умовах моноідеології та формування «радянської» ідентичності стало одним з узаконених і дієвих способів художньої трансляції етнокультурної ідентичності. Важливу роль у цьому процесі відіграли танці козацької тематики, що потребує проведення спеціального дослідження. Також потребують перегляду усталені підходи до аналізу козацьких танців виключно як мистецького феномена без урахування культурного контексту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблеми втілення козацької тематики в народно-сценічній хореографії розроблялась такими дослідниками: К. Василенко [2], А. Гуменюк [4], А. Морозов [8], А. Підлипська [9], В. Шкоріненко [11] та ін. Але праці, спеціально присвяченій козацькій темі в українській народно-сценічній хореографії у вказані роки, як засобу трансляції етнокультурної ідентичності з урахуванням культурного контексту, проведено не було.

Метою статті є виявлення специфіки трансляції етнокультурної ідентичності через танці козацької тематики у 1950–80-х рр. в УРСР.

Виклад основного матеріалу дослідження. Козацька тема в народно-сценічному хореографічному мистецтві активно розроблялася, починаючи з 1950-х рр., що пов'язано з переглядом радянських істориків підходів до трактування ролі козаччини. Класовий підхід, характерний для 1920-1930-х рр., змінився, також змінилося і ставлення до Б. Хмельницького, якого в СРСР до кінця 1930-х рр. вважали зрадником та представником феодално-козацької старшини, а незабаром – видатним державотворцем та полководцем [7, 366].

Наприкінці 1930 – у 1950-х рр. створені п'єса О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» (1939 р.), кінофільм «Богдан Хмельницький» (автор сценарію О. Корнійчук, режисер І. Савченко) (1941 р.), роман Н. Рибачка «Переяславська Рада» (1949 р.), п'єса Л. Дмитренка «Навіки разом» (1949 р.), опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1951 р.) та ін. У творах домінуючими стали формулювання про возз'єднання України з Росією, а козаки позиціонувалися як борці за таке возз'єднання. Вкоріненню цих ідей сприяло масштабне святкування 1954 р. в Україні та Москві 300-річчя Переяславської ради. «Незважаючи на такі відверто ідеологізовані образи козаків, козацька міфологія, сформована радянськими ідеологами в період «переяславських святкувань», мала несподіваний для них ефект. Різноманітні козацькофільські твори сприяли пробудженню в українців патріотичних почуттів, формували в них гордість за своє «славне минуле»», – стверджує П. Кралюк [7, 371].

С. Єкельчик також наполягає на важливому ефекті національної самоідентифікації, що спричинила опера К. Данькевича: «Але хай якою була практична мета, у п'ятдесяті роки “Богдан Хмельницький” таки став українською національною історичною оперою. Незалежно від закладеної пропагандистської ідеї, синтез драматичної репрезентації минулого нації з помпезною видовищністю й театральністю заповнив важливу нішу в культурних підвалинах національної пам'яті. Хоча опера прославляла “старшого брата”, вона також возвеличувала героїчне козацьке минуле і звільнення батьківщини від іноземного поневолення. Так “Богдан Хмельницький” давав українському слухачеві досвід самоототожнення зі славними предками» [5, 252].

Отже, пропагандистське насадження образу козаків як борців за дружбу з російським народом мало одночасний ефект актуалізації козацької героїки у мистецтві, що було підхоплено народно-

сценічною хореографією. Козацькі теми стають важливим чинником трансляції ідей української етнокультурної ідентичності.

Із середини 1950-х рр. відбулася активізація постановочної діяльності щодо втілення козацької тематики, але слід зазначити, що ця тематика розроблялася хореографами в народно-сценічному танці й до того. У першій програмі Державного українського ансамблю народного танцю (згодом – Державний ансамбль танцю УРСР, надалі – Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР) під керівництвом П. Вірського та М. Болотова, створеному 1937 р., були поставлені «Козачок» та «Гопак» як складники «Української сюїти» [1; 29]. Після відновлення роботи ансамблю 1951 р. до репертуару увійшли «Гопак» у постановці В. Вронського, хореографічна картина «Запорожці», поставлена О. Опанасенком за мотивами картини І. Рєпіна, «Козачок» та «Вільний козак, створені Л. Калініним [1, 44]. В основі останнього номеру – сцени з життя запорізьких козаків, які, повертаючись із походів, декілька днів гуляли, жартували, розповідаючи про похід, змагалися в спритності й силі, співали й слухали кобзарів [10, 5].

Окремі композиційні структури та сценографічне оформлення, зокрема, костюми композиції Л. Калініна відсилають до відомої картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». За думкою А. Гуменюка, «танець справляє на глядача глибоке художнє враження, проте не дає відповіді на ряд питань. Звідки, наприклад, взялося уміння козаків досконало володіти зброєю, їх сталава дисципліна, організованість, мужність, взагалі все те, що зробило Військо Запорізьке грізною силою, здатною відбивати напади ворогів як зі Сходу, так і з Заходу?» [4, 218].

Тема козаччини зазнала осмислення у творчості П. Вірського у 1950-і рр. на більш високому художньому шаблі, порівняно з попередніми його постановками. За свідченням Г. Боримської, «різноманітні грані українського національного характеру П. Вірський вклав у життєрадісний, іскрометний “Гопак”. Тут і лірична тема в уповільненому темпі, і героїчна – у швидкому, полум’яному... Усе природно, високо художньо і дає естетичну насолоду глядачам» [1, 48].

1957 р. балетмейстер створив масштабне хореографічне полотно «Запорожці». На відміну від Л. Калініна, П. Вірський акцентує увагу на високому патріотичному обов’язку, який козаки добре розуміли, і всебічній військовій підготовці. В основу музичної партитури «Запорожців» покладено мотиви українських пісень «За світ встали козаченьки», «Король по городу ходить», приспівки запорожців «Козакові без ратища, як дівчині без намиста» та ін., майстерно інтерпретовані композитором Я. Лапінським [1, 48–49].

Зважаючи на тогочасний мистецький контекст в аспекті розробки козацької теми, трактування подій 1648–1654 рр. як визвольної боротьби, популяризацію постаті Б. Хмельницького та ін., можна стверджувати, що П. Вірський свідомо, відповідно до пануючих ідеологем, але й з метою популяризації найкращих рис українського козацтва, звернувся до цього періоду в історії запорізького козацтва.

Показовим є використання в анотації до танцю П. Вірського впровадженого кліше про національно-визвольну війну: «Танок розповідає про життя українських козаків-запорожців, відважних захисників батьківщини, яким належить видатна роль у національно-визвольній боротьбі українського народу 1647–1654 років» [4; 218].

Розповідаючи про народження цього твору, П. Вірський зазначав, що вивчав твори М. Гоголя, Т. Шевченка, праці етнографа Д. Яворницького. Розкриваючи секрет постановки, стверджував: «Не можна працю у мистецтві перетворити на механічне “нарощування” суми знань. Перші редакції “Запорожців” були ретельні до скрупульозності, але яскраво виявленого художницького ставлення до теми їм не вистачало. На сцені був відсутній емоційний вибух, його гасило старанне відтворення побуту... Бездоганий за технікою танець неприйнятний, коли він зведений до акуратного, розміреного змінювання епізодів. Потрібен темперамент, вихор почуттів» [1, 68].

І саме ця емоційність передається глядачам, залучає до співпереживань, глядачі несвідомо «втягуються» у коло національно-патріотичних ідей, що транслює балетмейстер та танцівники, відчуває себе причетним до української нації, нащадком козаків.

Композиція «Запорожців» складається з трьох частин: демонстрація військової майстерності у володінні списами загоном козаків на чолі з осавулом; жанрова жартівлива замальовка (танець двох старих осавулів на підпитку, демонстрація спритності молодих козаків); масовий танець козаків, «рубка» на шаблях [3]. К. Василенко вважає, що твір двочастинний: «перша – військові вправи зі списами, друга – танці вояків-запорожців, дотепні жарти з бубнами, вправи-танці з шаблями» [2; 96].

За підрахунками К. Василенка, у першій частині козаки виконують дванадцять вправ зі списами. У другій частині «цілий ряд карколомних трюків, які виконують козаки у формі переплясу, демонструючи у такий спосіб свою молодецьку силу та хист. Перепляс переростає у демонстрацію володіння козаками основною зброєю – шаблею. Показавши цілу серію “рубки”, “уколів на одному диханні, нібито наздоганяючи відступаючого ворога, козаки закінчують танець», – описує динамічну

хореографічну постановку К. Василенко [2, 97], акцентуючи увагу на ключових рисах козаків: сила, спритність, відвага, мужність, майстерність володіння зброєю, кмітливість, гумор та ін.

Найоригінальнішим щодо хореографічної лексики вирішення козацької теми вважають «Повзунець», поставлений за принципом аранжування одного танцювального руху українського танцю («повзунець»). «Тут балетмейстером... розширено амплітуду його дії, збагачено окремі структурні елементи, і на їхній основі побудовано ряд видозмін повзунця та підпорядковано їх образній дії. Кожний танцюрист виконує свій, тільки йому притаманний варіант руху... Цей номер – яскравий приклад переінтонування художніх рухів у так звану “вільну пластику”, а в ній яскраво відбито національний колорит народу», – зазначає К. Василенко [2, 169], зосереджуючись на відтворенні у лексиці та загальній образності танцю національних рис, що викликають захоплення, дають змогу глядачам відчувати співпричетність до цієї спільноти веселих, віртуозних, сильних українців.

П. Вірський створив хореографічну мініатюру «Ой під вишнею», де діє один з яскравих героїв українського вертепу Козак-запорожець. В образі молодого запорожця втілено риси, що асоціюються з образом козака: сила, мужність, чесність, оптимізм, енергійність, винахідливість [2, 169].

Теми козацької героїки покладено в основу танцювальної мініатюри «Про що верба плаче», створену П. Вірським 1964 р. за мотивами творів Т. Шевченка [1, 71]. Тут майстерно продемонстровано відданість козака батьківщині, усвідомлення ним військового обов'язку.

1958 р. у Державному українському народному хорі (нині – Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки) створено вокально-хореографічну композицію «Запорожці» (хореограф-постановник Л. Калінін). За формою балетмейстер вирішив зробити жанрову картинку, а не монументальне полотно, як традиційно вирішували цю тематику.

Епіграфом до постановки взято фрагмент з книги О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», що вийшов 1958 р.: «Над кручуватим урвищем, над берегом Славути, над скелями порога Ненаситця, завмер у думній думі вершник... Все там ревло, внизу, стогнало, ринуло поміж громадям, а той нерушний козарлюга здавався чи не витесаним з каменю порогів» [6, 3]. Попри українську спрямованість роман цілком вписувався у радянські тогочасні ідеологеми, адже в ньому возвеличувалась історична дружба між Україною та Росією.

Центральний образ полковника у композиції Л. Калініна виникає у відповідності до епіграфу. О. Колосок описує події на сцені: «Пісня “Горлиця” чудово відтворила веселий настрій козаків, що їх наче вихром виносило на сцену, все кипіло від козацької вільної поведінки: співали, танцювали, котили діжки з порохом, змагалися на шаблях, а в середині – той самий “козарлюга”, витесаний з каменю порогів. Командою “Стій, хлопці, сідай!” зупиняє, наче кип'ячу смолу, гульбище, і все завмирає. Утворюється мізансцена справжнього козацького куреню. Сам полковник підходить до кобзаря і просить заграти пісню. Кобзар ударяє по струнах, і полилася незабутня “Гей, літа орел”, що розповідає про мужність козаків. Уважно вслухаючись в кожне слово, козаки реагують на кожний крок полковника і в самий напружений момент, коли всі козаки вхопили шаблі, він каже: “А ну, хлопці, вшкарте такої, щоб аж земля загула!” І починаються веселі витівки жартівників, змагання між полковником і сотником, куди втручається сила козацького війська і, розігнавши жартівників, починає танець» [10, 6].

«Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Козацькі забави», «Козачата» та ін. танці козацької тематики з'явилися в репертуарі переважної більшості професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю в Україні в 1950-1980-і рр. Також помітною стала тенденція перенесення номерів П. Вірського в інші професійні та аматорські колективи, що не завжди художньо вмотивовано. Невідповідність рівня хореографічної підготовки, віку, кількості учасників та ін. призводить до спотворення танцювальних шедеврів П. Вірського.

Попри наступ на прояви українського наприкінці 1960 – початку 1970-х рр. (заборона роману О. Гончара «Собор», що прославляв козацьку минушину; зняття з посади першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста через українофільську позицію та ін.) козацькі образи як предмет національної гордості продовжили існування в народно-сценічній хореографії.

Висновки. Парадоксально, що в умовах повсюдної пропаганди в СРСР інтернаціоналізму та дружби народів з одночасним позиціонуванням росіян як «старшого брата», через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Пропагандистське насадження образу козаків, як борців за дружбу з російським народом, мало одночасний ефект актуалізації козацької героїки у мистецтві, що було підхоплено народно-сценічною хореографією. Козацька ідея, інтерпретована хореографічними засобами в професійних та самодіяльних колективах народно-сценічного танцю у 1950–80-х рр. («Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Про що верба плаче» у постановці П. Вірського, «Запорожці» у постановці Л. Калініна та ін.), стала одним з важливих чинників формування української національної ідентичності.

Список використаної літератури

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Василенко К. Український танець : підручн.. Київ : ІПК ПК, 1997. 281 с.
3. Вірський П. Військові ігри й танці війська Запорізького. *Вірській П. У вихорі танцю : репертуар. зб.* Вип. 2. Київ : Мистецтво, 1977. С. 55–2016.
4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. 236 с.
5. Єсельчик С. Імперія пам'яті. *Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві.* Переклад з англ. Київ : Часопис «Критика», 2008. 303 с.
6. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. *Український химерний роман з народних уст.* Харків : Фоліо, 2009. 700 с. (Історія України в романах).
7. Крالیук П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016. 394 с.
8. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство.* 2017. Вип. 25. С. 94–99.
9. Підлипська А. Український народно-сценічний танець «Гопак»: науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти. *Мистецтвознавчі записки.* 2018. Вип. 34. С. 151–158.
10. Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі : метод. реком. з предмету «Мистецтво балетмейстера». Укл. О. П. Колосок. Київ, 1999. 24 с.
11. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис... канд. миств. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.

References

1. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1974. 136 s.
2. Vasylenko K. Ukrainyski tanets : pidruchnyk. Kyiv : IPK PK, 1997. 281 s.
3. Virskiy P. Viiskovi ihry u tantsi viiska Zaporizkoho. *Virskii P. U vykhori tantsiu : repertuarnyi zbirnyk.* Vyp. 2. Kyiv : Mystetstvo, 1977. S. 55–2016.
4. Humeniuk A. Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv : Vydavnytstvo AN URSSR, 1963. 236 s.
5. Iekelchik S. Imperiia pamiati. Rosiisko-ukrainski stosunky v radianskii istorychnii uiavi. Pereklad z anhli. Kyiv : Chasopys «Krytyka», 2008. 303 s.
6. Ichenko O. Kozatskomu rodu nema perevodu, abo zh Mamai i Chuzha Molodytsia. Ukrainyski khymernyi roman z narodnykh ust. Kharkiv : Folio, 2009. 700 s. (Istoriia Ukrainy v romanakh).
7. Kraliuk P. Kozatska mifolohiia Ukrainy: tvortsi ta epihony. Kharkiv : Folio, 2016. 394 s.
8. Morozov A. I. Kozatski temy ta obrazy v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi druhoi polovyny XX – pochatku KhKhI stolittia. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam Mystetstvoznavstvo. 2017. Vyp. 25. S. 94–99.
9. Pidlypska A. Ukrainyski narodno-stsenichnyi tanets «Hopak»: naukovo-teoretychnyi ta khudozhno-krytychnyi aspekty. Mystetstvoznavchi zapysky. 2018. Vyp. 34. S. 151–158.
10. Spetsyfika roboty baletmeistera u narodnomu khori : metodychni rekomendatsii z predmetu «Mystetstvo baletmeistera». Ukl. O. P. Kolosok. Kyiv, 1999. 24 s.
11. Shkorinenko V. O. Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasni kulturi Ukrainy : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv, 2003. 18 s.

КАЗАЦКАЯ ТЕМА В УКРАИНСКОЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ 1950–1980 ГОДОВ КАК СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Климчук Ирина Сергеевна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена выявлению специфики трансляции этнокультурной идентичности через танцы казацкой тематики в 1950–80-х гг. в УССР. Доказано, что в условиях повсеместной пропаганды в СССР интернационализма и дружбы народов, через сценические образы казаков происходила своеобразная идейная украинизация. Казацкая идея, интерпретированная хореографическими средствами в профессиональных и самодеятельных коллективах народно-сценического танца в этот период («Запорожцы», «Гопак», «Ползунец», «О чем верба плачет» в постановке П. Вирского, «Запорожцы» в постановке Л. Калинина и др.), стала одним из важных факторов формирования украинской национальной идентичности.

Ключевые слова: народно-сценическая хореография, казацкие танцы, этнокультурная идентичность, украинский танец, хореография.

THE COSSACK THEME IN THE UKRAINIAN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY 1950-1980 AS A MEANS OF TRANSLATION OF ETHNOCULTURAL IDENTITY

Klymchuk Iryna – graduate student, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv,

The article is devoted to identifying the specifics of the broadcast of ethnocultural identity through dances of the Cossack theme in the 1950s – 1980s. in the Ukrainian SSR. It is proved that in the conditions of widespread propaganda in the USSR of internationalism and friendship of peoples, a kind of ideological Ukrainization took place through the stage images of the Cossacks. The Cossack idea, interpreted by choreographic means in professional and amateur folk-stage dance groups during this period («Zaporozhtsi», «Hopak», «Povzunets»), «What the Willow Cries About» directed by P. Virskyi, «Zaporozhtsi» directed by L. Kalinin and others), has become one of the important factors in the formation of Ukrainian national identity.

Key words: folk stage choreography, Cossack dances, ethnocultural identity, Ukrainian dance, choreography.

UDC 393.3(477)

THE COSSACK THEME IN THE UKRAINIAN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY 1950-1980 AS A MEANS OF TRANSLATION OF ETHNOCULTURAL IDENTITY

Klymchuk Iryna – graduate student, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv,

The aim The aim of the article is to identify the specifics of the translation of ethnocultural identity through Cossack-themed dances from 1950s to 1980s in the Ukrainian SSR.

Research methodology. The study was conducted out from chronological (the basis of the history of the past), cultural (the cultural context is reinforced) and of the master (analyzed the composition of the special features of the dances) methods.

Results. In the conditions of widespread propaganda in the USSR of internationalism and friendship of peoples, a kind of ideological Ukrainization took place through the stage images of the Cossacks. The propaganda planting of the image of the Cossacks as fighters for friendship with the Russian people had a simultaneous effect of actualizing the Cossack heroism in art, which was picked up by folk-stage choreography. The Cossack idea, interpreted by choreographic means in professional and amateur folk-stage dance groups during this period («Zaporozhtsi», «Hopak», «Povzunets»), «What the Willow Cries About» directed by P. Virskyi, «Zaporozhtsi» directed by L. Kalinin and others), has become one of the important factors in the formation of Ukrainian national identity.

Novelty. For the first time in Ukrainian art history, the specifics of the translation of Ukrainian ethnocultural identity through Cossack-themed dances from 1950s to 1980s in the Ukrainian SSR were revealed.

The practical significance. Materials and results of the research can be used for further study of the problems of choreographic art of Ukraine, when creating lecture courses for students of cultural and artistic educational institutions.

Key words: folk stage choreography, Cossack dances, ethnocultural identity, Ukrainian dance, choreography.

Надійшла до редакції 11.03.2021 р.

УДК 741.041.5(477) «193»

АРТИСТИ В РОЛЯХ: ЗАРИСОВКИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри сценографії та екранних мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.408>
 ymaystrenko-v@ukr.net

Розглянуто малодосліджену частину українського рисунка першої третини ХХ ст., яку складають зарисовки артистів театрів у різних ролях. Дослідження базовано на вивченні образотворчої спадщини Н. Карповського, О. Кривинської, І. Кулика, Г. Лойка, С. Миронова, П. Москаленка, М. Невідомського, Н. Орлова, Ю. Павловича, М. Симашкевич, М. Сліпченка, Я. Струхманчука, І. Твердохліба, І. Цибульника, Й. Шпінеля, а також робіт ряду маловідомих українських митців із колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Проаналізовано образно-стилістичну спрямованість аркушів, особливості використання рисункових матеріалів та технік. Визначено, що до створення зарисовок артистів у ролях зверталися не лише художники театру, але й графіки та живописці, а також актори, режисери і письменники.

Ключові слова: Український рисунок, український театр, начерк, зарисовка, портрет, артисти в ролях.

Постановка проблеми. Період активного суспільного та культурно-мистецького розвитку України першої третини ХХ ст. створив умови для безпрецедентного піднесення потужних творчих сил. Театр став місцем перетину та синергетичного поєднання літературного, музичного, пластичного й образотворчого мистецтв. Творчі здобутки українських сценографів, які є однією з вагомих складових становлення авангардного театру нарівні з доробком режисерів, сценаристів та акторів, стали об'єктом особливої уваги сучасних науковців. Ескізи сценографії, театральних костюмів та гриму склали вагомому сторінку історії

українського мистецтва, при цьому така цікава і досить чисельна група творів, що належить до театральної практики, як зарисовки акторів у ролях, залишилася поза увагою більшості дослідників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Логічним результатом зацікавленості мистецтвознавців театром періоду авангарду став істотний ряд ґрунтовних праць, зокрема, комплексне дослідження науковців Інституту проблем сучасного мистецтва «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (2006 р.), монографії В. Чечик (2006, 2012 рр.), О. Роготченка (2007 р.), Р. Черкашина та Ю. Фоміної (2007 р.), Г. Веселовської (2010 .), Н. Єрмакової (2012 р.), Т. Руденко (2012 р.), О. Клековкіна (2014, 2017 рр.), М. Мудрак (2015 р.), Т. Рудякової (2015 р.), Т. Павлової (2012, 2018 рр.), І. Мелешкіної (2019 р.), О. Ковальчук (2019 р.), а також низка статей Д. Горбачова, О. Ільницького, М. Мудрак, Н. Міслер, Дж. Е. Боулта, М. Фаулер та ін. Поодинокі розвідки, у яких досліджено зарисовки артистів у ролях, здійснено здебільшого у контексті історико-культурних або театрознавчих досліджень. Зокрема, театральні зарисовки галицького графіка Я. Струхманчука вивчено авторами розвідки «Мистецька спадщина Якова Струхманчука в контексті суспільно-історичних подій початку ХХ століття» [9], а також короткого нарису «Повернення з небуття: Яків Струхманчук і Умань» [8]. Поряд із роботами Я. Струхманчука також побіжно згадуються зарисовки І. Кулика [13; 180]. Рисунки акторів в ролях Й. Шпінеля розглянуто в межах дослідження сценографічної спадщини митця [6], а зарисовками С. Миронова, Я. Струхманчука та А. Чаєвської проілюстровано статтю Г. Веселовської «Граємо Винниченка» [2] й нарис Г. Довбищенко і М. Лабінського, присвячений виставі «Гайдамаки» за Т. Шевченком [4].

Мета статті: дослідити коло українських митців першої третини ХХ ст., у спадщині яких наявні рисунки артистів театру в ролях.

Серед завдань – визначити образно-стилістичну спрямованість цих аркушів, з'ясувати місце театрального портретного рисунка у річищі загального розвитку українського рисунка як самостійного виду мистецтва.

Вклад основного матеріалу дослідження. У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМК) міститься чисельна колекція зарисовок артистів у ролях; окремі аркуші зберігаються у збірках інших художніх музеїв України. Український театр першої третини ХХ ст. став центром культурно-мистецького життя, об'єднуючи авангардні ідеї з різних царин мистецтва, а отже, гуртував довкола сцени людей різних мистецьких професій, а особливо молодь та студентів. Дослідники зазначали, що «Вистави в “Березолі” відвідували представники української творчої еліти – письменники, художники, музиканти, вчені, лікарі, громадські діячі. Чимало з них приходили за лаштунки й були “своїми людьми” серед (...) акторів» [10]. Цим можна пояснити досить значну строкатість кола митців, які зарисовували акторів у ролях: це і художники-графіки Я. Струхманчук, М. Щеглов, живописець І. Літинський, і письменник та громадський діяч І. Кулик, і відомі сценографи – Н. Карповський, М. Невідомський, М. Симашкевич, Й. Шпінель, і актори – Г. Лойко, І. Твердохліб, П. Москаленко, а також ряд маловідомих художників – Борей, Гай, А. Гарбуз, Г. Дубинський, Лебідь, Т. Мах, С. Миронов, Розенцвейг, Л. Старський, А. Чаєвська та ін., у творчій спадщині яких збереглися цікаві портретні образи артистів у ролях. У цій великій за обсягом групі творів можна виділити певні підгрупи: начерки реалістично-фіксативного характеру; зарисовки та шаржі, що виконувались художниками здебільшого для публікацій у пресі; експресивні мистецькі начерки з активним використанням кольору; аркуші авангардного спрямування.

До першої групи можна віднести зарисовки відомого галицького графіка, карикатуриста, Якова Струхманчука (1884–1938 рр.), виконаних ним під час гастролей Київського драматичного театру (Киїдрамте) в Умані у 1920–1921-х роках. За описом фондів МТМК збереглося понад 50 творів цього циклу; одними з найвиразніших його аркушів є портрети артисток Л. Гакебуш та А. Смереки: за рахунок контрасту великих плям тіней, виконаних бічною поверхнею грифеля та деталей обличчя, випрацюваних гострим кінчиком олівця, створено відчуття світіння обличчя зсередини. Як і решта чисельних натурних начерків Я. Струхманчука, зарисовки акторів у ролях є реалістичними аркушами, виконаними з метою фіксації моменту дії, зовнішньої схожості. Струхманчук не заглиблювався у відображення емоційного переживання акторами сценічних образів, через що більшість аркушів мають скоріше історико-культурну, ніж мистецьку цінність.

Йосип Шпінель (1892–1980 рр.), «за професією архітектор і за покликанням художник» [12; 27], учився у КХУ на факультеті архітектури, протягом 1920–1927 рр. працював художником театру, а згодом, після навчання у Вищих державних художньо-механічних майстернях у Москві, – у кіно. У 1920–1921 рр. Й. Шпінель виконав декілька невеликих олівцевих зарисовок провідного актора Київського театру ім. І. Франка А. Бучми у різних ролях. Ці аркуші з колекції МТМК вперше досліджено і опубліковано М. Захаревичем [6]. Увага художника до портретної схожості поєднується із створенням експресивної виразності театрального образу актора.

У ці ж роки А. Чаєвська також створила декілька зарисовок артистів Київського театру ім. І. Франка в ролях. Співставлення зарисовок артиста А. Бучми в ролі Корнія («Чорна пантера і білий ведмідь» за В. Вінниченком), виконаних А. Чаєвською, та в ролі Баренда («Загибель «Надії»» за Г. Германсом), виконаних Й. Шпінелем, виявляє схожість аркушів за психологічною характеристикою образу самого актора. Підкреслено експресивні, емоційні риси обличчя Бучми в обох аркушах узгоджуються із свідченнями про «амплуа героя-неврастеника» [2; 5] молодого актора та можливість побудови ним акторської гри у «психопатичному ключі» [2; 5].

До аркушів реалістично-зображального спрямування можна віднести також акварелі графіка М. Щеглова, начерки живописця І. Літинського, а також чисельні зарисовки художника-етнографа Ю. Павловича.

Зарисовки Н. Карповського (1907–1978 рр.), випускника Харківського художнього інституту (1930 р.), учня А. Петрицького та О. Хвостенка-Хвостова, відходять від реалістичної оповідності. Багатство виражальних можливостей малюнка тушшю і пензлем – цілісна чорна пляма, активна рисуюча лінія з різним натиском, протерті штрихи напівсухого пензля – використано у портретах артиста Й. Гірняка в ролі Зброжека та артистки К. Пилинської в ролі дружини Зброжека (1933 р., «Маклена Граса» за М. Кулішем). В обох аркушах використано елементи шаржовості – перебільшено-великі кисті рук й голова у постаті Гірняка та підкреслено коробоподібна пласка чорна пляма одягу Пилинської. Подібне трактування образів акцентує увагу, в першу чергу, на характеристиці рольових персонажів. Н. Карповський співпрацював із багатьма періодичними виданнями, зокрема із «Літературною газетою», для якої виконано портрет К. Пилинської.

Іван (Ісроель) Кулик (1897–1937 рр.), людина широкого обдарування, вчився в Одеському художньому училищі, з підліткового віку збирав та зарисовував етнографічні матеріали (орнаменти оздоблення хат, писанок) [11; 192]. І. Кулик поєднував партійну, державну та дипломатичну роботу з діяльністю на ниві літератури та образотворчого мистецтва, співпрацював із театром, і як художник [11; 192], і як письменник [7]. Експресивні, просторово-повітряні аркуші І. Кулика, сповнені активного рисувального начала, енергійності матеріалу, були створені, як і зарисовки Я. Струхманчука, в Умані 1920 р. під час гастролей «Кийдрамте». Портрет невідомої артистки в ролі Відьми (1920 р., «Макбет» за У. Шекспіром) поєднує в собі майже протилежні характеристики: елементи імпресіонізму – повітряність штрихів пастелі, італійського олівця, мазків білил – співіснують із конструктивістською трактовкою деталей. Лінія узагальненого овалу знизу і хмаринка рудо-блакитного волосся згори охоплюють геометризовані риси обличчя: підборіддя-ромб, губи-овал, ніс-трикутник, очі-овали з гострими кутиками. Широкий штрих сприяє виразності й просторовості портрету артистки Л. Гакебуш у ролі Леді Макбет. Дещо шаржова трактовка портрета артиста Ф. Лопатинського в невідомій ролі сприяла втіленню портретно-емоційних характеристик і особистості актора, і рольового персонажа водночас. Відсутність чітких контурів обличчя, а також пасмо волосся, що розчиняється в просторі й зливається з тлом, створюють відчуття експресивності та імпресіоністичності. Зарисовки артистів в ролях І. Кулика представляють особливий інтерес і як мистецькі твори, і як недосліджена сторінка життя і творчості митця.

Авторству маловідомого митця С. Миронова належить майже сотня аркушів, які зображують у ролях «шевченківців» – артистів Першого державного драматичного театру ім. Т. Шевченка, а також артистів Київського цирку, й навіть люксембурзького театру «Кунсі-Вінк». В образах, створених С. Мироновим, відчувається динаміка руху, емоційна виразність. Художник досяг цього завдяки особливому характеру використання матеріалу. Переважна більшість аркушів побудована на поєднанні узагальнюючих тональних плям вугля та крейди з делікатним опрацюванням рис обличчя графітним олівцем; в деяких додано кольорову пляму одягу, виконану пастеллю. Експресивністю вирізняється портрет артиста В. Василька в ролі Катвальда (1918 р., «Горе брехунові» за Ф. Грільпарцером). Рисунок, виконаний вуглем, крейдою та пастеллю на пакувальному папері, побудовано на контрастах плям шапки рудого волосся, темно-блакитного одягу зі світло-зеленими квадратиками орнаменту та чорного тла. Мінімізація рис обличчя – ледь-ледь намічено графітом очі, щілину рота й бороду, а крейдою злегка підкреслено об'єм носа, щік та лоба, – дозволяє глядачеві сконцентруватися на внутрішній емоційності образу. Цікавого ефекту досягає С. Миронов, вирізавши по контуру й наклеївши на блакитно-зеленкавий папір портрети артистів М. Ровінського в ролі Грасе (1919 р., «Зелений какаду») та К. Кошевського в ролі Графа (1919 р., «Весілля Фігаро»). Виконані відповідно на сірому та обгортковому папері, рисунки справляють різне враження завдяки характеру використання тла: портрет М. Ровінського виділяється силуетом на чистому папері, а портрет К. Кошевського доповнено плямою тла, закладеною темно-сірим тоном вугля. Активне використання кольору в рисунках С. Миронова сприяло одночасному втіленню-поєднанню образів як актора, так і персонажа. Кольорова пляма відіграє важливу роль у створенні митцем сценічного

образу: рисунки Миронова, репродуковані у чорно-білому варіанті значно програють оригіналам у експресивній виразності. Особливістю аркушів художника є практично повна відсутність контурних ліній, що посилює відчуття сплавленості особистості персонажа зі сценічним простором.

У доробку ще одного маловідомого художника Н. Орлова зберіглося понад 60 аркушів 1936–1937 рр., серед яких багато шаржів, зокрема й на акторів та режисерів Київського театру ім. І. Франка, Київського театру російської драми, Київського театру Червоної армії, Театру Київського особливого військового округу, Московського Художнього академічного театру. Графічні аркуші виконано Орловим у впізнаваній графічній манері контурною лінією туші із подальшою заливкою плям у два тони (темно-сірий – одяг, світло-сірий – обличчя та руки). Одним з найцікавіших рисунків Орлова є шарж на актрису Київського театру імені І. Франка П. Самійленко (1936 р.). Власне шаржові риси в цьому аркуші практично відсутні, портрет актриси подано в образі ковзанярки у стрімкому русі. Образ актриси випромінює енергію, всі художні прийоми підпорядковані втіленню динаміки: відсутність контурів, набір маси за рахунок ритмічних, односпрямованих мазків пензля, олівцевих штрихів на тлі та прошкрябування, підкреслюють напрям руху постаті. Також виразним є шарж на режисера Київського театру імені І. Франка М. Терещенка (1936 р.). Постаць чоловіка у темному костюмі, що сидить, закинувши ногу на ногу на купі сигарет, оточено пасмами диму, які стрічкою перекривають-перерізають торс, формуючи на його місці абстрактні чорні плями. Портрети заслуженого артиста республіки В. Єршова в ролі Нехлюдова (1936 р., «Воскресіння» за Л. Толстим) та народного артиста СРСР В. Качалова в ролі Захара Бардина (1936 р., «Вороги» за М. Горьким) виконані Орловим для публікації у «Літературній газеті» (згідно підпису на роботах). Художній стиль Орлова вирізняють лаконічність, декоративна площинність та мистецький відбір.

З портретів-шаржів також слід відмітити аркуші А. Волненка (шарж на А. Петрицького, 1927 р.), М. Щеглова (1920-ті) та І. Цибульника на акторів Київського театру ім. І. Франка (1936 р.).

Відмітною рисою театрального середовища першої третини ХХ ст., було те, що до рисунку зверталися не лише художники театру, але й режисери та актори. Окрім цікавої збірки рисунків-вправ на вивчення просторовості студійців «Березолу», яке проходило в рамках навчальної програми театру, збереглися також начерки знаних українських артистів І. Твердохліба, Г. Лойка та П. Москаленка. І. Твердохліб зарисовував сам себе в ролі (1929 р.), а Г. Лойко відтворив по пам'яті епізоди вистав «Джиммі Хігінс» за Е. Сінклером (1924 р.) та «Секретар профспілки» за Л. Скоттом (1925 р.). П. Москаленко зарисовував персонажів з вистави «Украдене щастя» за І. Франком (1926 р.), яка йшла на підмостках театру ім. М. Заньковецької у Запоріжжі.

Малодослідженою є творча спадщина художника театру М. Невідомського, який працював не лише як сценограф, але й як художній керівник ряду театрів: Робітничо-селянського театру, Українського пересувного театру сатири «Червоний перець», Полтавського театру української драми ім. І. Котляревського. Зберігся робочий зошит-альбом (1924 р.) М. Невідомського, в якому, серед чисельних ескізів сценічних декорацій, деталей костюмів, зарисовок інтер'єрів та пейзажів наявні начерки артистів, що виконували ролі різних персонажів вистави «Палії» («Полум'ярі») за А. Луначарським. У цих зарисовках М. Невідомський втілює дух «кабаре-циркових прийомів» [3; 190], відмічених дослідниками. Образ Н. Ужвій у ролі Діани де-Сегенкур створено прийомом підкресленої геометризації постаті, яку зображено в русі зі спини. Динаміка руху рукавів та складок одягу утворюють трикутники, контрастом до яких виступає узагальнене коло голови. У подібній манері виконано ряд аркушів, зокрема портрети артистів В. Мусієнка в ролі Музики, Волгрика в ролі Паприки, а також ряд ін.

До початку 1930-х років належать зарисовки М. Сліпченка, виконані у Харківському державному театрі революції та «Березолі». Портрети артиста А. Бучми в ролі Гайдая та артистки Н. Ужвій в ролі Оксани («Загибель ескадри» за О. Корнійчуком) вирізняють лаконічність, вираженість у композиційному вирішенні та влучність у використанні матеріалу (італійського олівця). Звернення до узагальненості образу вигідно відрізняють ці аркуші від ряду начерків та зарисовок, спрямованих на відтворення зовнішньої схожості, конкретної миті. Проникливість великих очей портретованих споріднює образи Сліпченка із візантійською традицією, що, в свою чергу, вириває їх з швидкоплинного часового потоку та переносить у позачасовий простір.

Особливо цікавими є аркуші авангардного спрямування, в яких образ, позбавлений оповідності, втілював не лише риси актора-персонажа, але й самий дух, сутність видовищного дійства. Це роботи учениць В. Меллера Милиці (Майї) Симашкевич та Олени Кривинської, виконані у 1920-х роках у театрі «Березіль». В. Меллер, митець із ґрунтовною європейською освітою, однодумець і колега Леся Курбаса, головний художник «Березолу», навчав своїх учнів мислити категоріями форми, простору та часу. Відповідно, і зарисовки акторів в ролях М. Симашкевич та О. Кривинської далекі від засад реалістично-описового відтворення дійсності.

Безпомилкові лаконічні образи, створені М. Симашкевич пером та чорною тушшю, представляють собою набір-конструктор з прямих та кривих різної товщини. Це відомі портрети артистки В. Чистякової в ролі Дочки мільярдера (1923 р., «Газ» Г. Кайзера), артиста П. Долини в ролі Вільсона (1923 р., «Джimmy Гігінз» за Є. Сінклером), невідомої артистки в ролі Проні (1925 р., «За двома зайцями» за М. Старицьким), портрети артистів К. Долини в ролі Дж. Уойла, К. Дихтяренка та Д. Реви в ролі Лорда (1924 р., «Машиноборці» за Є. Толлером). Сформовані цими геометричними лініями, а ще більше – порожнім композиційним простором аркуша – ці мистецькі образи якнайкращим чином ілюструють твердження українського авангардиста О. Богомазова про багатство потенційності лінії, яка «розвинулася з руху Первісного Елементу – частки маси» [1; 40] і «є певною дійовою кількістю маси» [1; 43].

О. Кривинська, яка була ученицею Школи рухів Б. Ніжинської (1919–1924 рр.), а згодом – балетмейстером театру «Березіль» (1924–1928 рр.), навчалася в Київському художньому інституті на кіно-фото-театрального відділення з 1928 р. Але вже у 1923 р. вона втілювала образи артисток Л. Няtko в ролі Мабель Сміт та Г. Бабійвни (Бортник) в ролі Ліззі Гігінз («Джimmy Гігінз» за Є. Сінклером), артиста Ф. Лопатинського в ролі Інженера («Газ» за Г. Кайзером) та артиста в ролі Непотрібного Елемента («Нові ідуть» за О. Зозулею) на високому фаховому рівні. Аркуші створено аквареллю (жіночі портрети) та тушшю (чоловічі портрети) «у футуро-кубістичному плані» (згідно запису у картотеці фондів). Образи портретованих поєднано О. Кривинською з рисами плакату. Мисткиня формує композицію простору, працюючи з «динамізмом маси предмета» [1; 58], використовуючи вдумливе чергування ритміки мас постатей, підсиленої графічними ритмами шрифтів. Таким чином підтверджується свідчення сучасників Л. Курбаса про те, що режисер наполягав на всебічній освіті для усіх членів театральної трупи, які навчалися за складною, ґрунтовною й системною програмою. Згідно дослідження Н. Єрмакової, до чималого переліку навчальних дисциплін входили також «Теорія малярства» та екскурсії по мистецтву [5; 141]. Постійне навчання, занурення у мистецьке середовище, учасники якого прагнули до об'єднання слова, звуку, руху та зображення у синергетичну єдність, робота поруч із видатними митцями-авангардистами, сприяла виявленню усіх граней таланту березильців.

Висновки. Окрім безперечної історико-культурної цінності (збережено образи акторів у конкретних сценічних костюмах та образах), переважна більшість зарисовок артистів в ролях мають мистецьку вартість як взірці українського рисунку. У процесі образно-стилістичного розвитку українського рисункового портрету виникали такі його жанрові підвиди як мініатюра, етнографічний портрет, карикатура та шарж. Зарисовки акторів в ролях, таким чином, можна також розглядати як особливий різновид портрету, який народився в театральному середовищі і має нерозривний зв'язок із становленням і розвитком сценографії, зокрема із ескізом театального костюму та гриму. Розвиваючись у складний період співіснування різних стильових течій, зарисовки акторів в ролях також відображають цей процес, адже митці по-різному трактували портретні образи. Значну частину таких творів складають шаржі. Поряд із начерками реалістично-оповідного й етнографічно-фіксативного характеру було створено ряд аркушів, в яких простежуються риси імпресіонізму, експресіонізму, особливо цікавими у контексті загального річища розвитку українського рисунку є твори кубо-футуристичного напрямку.

Коло митців, які зверталися до створення зарисовок артистів театрів у ролях, є досить широким і включає не лише художників-сценографів, але і діячів інших мистецьких сфер. Вивчення зарисовок акторів в ролях маловідомих митців сприятиме введенню у науковий обіг нових імен художників, які співпрацювали із різними театральними колективами, поглибленню знань про український театр першої третини ХХ століття.

Список використаної літератури

1. Богомазов О. Живопис та елементи. [Б.м.]: Задумливий страус, 1996. 206 с.
2. Веселовська Г. Граємо Винниченка. Український театр. №4. 2003. С. 2–6. [Електронний ресурс] Режим доступу: https://issuu.com/culture_ua/docs/-2003-4. (27.10.2020).
3. Веселовська Г. Театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
4. Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки» : До 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1989. 176 с.
5. Єрмакова Н. Березильська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
6. Захаревич М. Сценографія Йосипа Шпінеля на кону театру ім. І. Франка. Моделювання «великого стилю» (1920–1921). *Просценіум*. 2010. № 2/3 (27/28). С. 19–23.
7. Кулішенко А. І. «Украдене щастя» у Харківському театрі революції. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/411-ukradene-shhastja-harkivskomu-teatri-revoljucii.html>. (29.10.2020).
8. Лопушан Т. Повернення з небуття: Яків Струхманчук і Умань. *Боговиця*. 2015. № 10 (84). С. 1. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://ff.udpu.edu.ua/wp-content/uploads/Bohovytysya2.pdf>. (29.10.2020).

9. Назаревич Л., Панькевич О., Назаревич О. Мистецька спадщина Якова Струхманчука в контексті суспільно-історичних подій початку ХХ століття. Конюхи у Першій світовій війні. Матеріали Регіонал. наук. конф. Конюхи / Козівський районний краєзнавчий музей. Тернопіль, 2017. С. 32–38.
10. Наталя Ужвій у Харкові. *Театри Харкова другої пол. 20-тих рр. – першої пол. 30-тих рр. ХХ ст.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://natalyauzhviy.nadika.name/2019/07/14/teatralne-zhittya-xarkova/>. (27.10.2020).
11. Петровський-Штерн Й. Посмертно репресований Іван Кулик. *Листи Л. Первомайського до Ю. Бейдера. Епістолярія*. С. 191–212. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://ua.judaicacenter.kiev.ua/wp-content/uploads/2012/07/Lustu.pdf>. (05.10.2020).
12. Тарасова-Красина Т. Йосиф Шпінель: (путь художника). Москва : Искусство, 1979. 144 с.
13. Український театр ХХ століття: Антологія вистав. За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.

References

1. Bohomazov O. Zhyvopys ta elementy. [B.m.]: Zadumlyvnyi straus, 1996. 206 s.
2. Veselovska H. Hraimo Vynnychenka. Ukrainskyi teatr. №4. 2003. S. 2–6. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://issuu.com/culture.ua/docs/-2003-4>. (27.10.2020).
3. Veselovska H. Teatralnyi avanhard. Kyiv : Feniks, 2010. 368 s.
4. Dovbyshchenko H., Labinskyi M. Na stseni «Haidamaky» : Do 175-richchia z dnia narodzhennia T. H. Shevchenka. Kyiv : Mystetstvo, 1989. 176 s.
5. Yermakova N. Berezilska kultura: Istoriia, dosvid. Kyiv : Feniks, 2012. 512 s.
6. Zakharevych M. Stsenohrafiia Yosypa Shpinelia na konu teatru im. I. Franka. Modeliuvannia «velykoho styliu» (1920–1921). Prostsennium. 2010. № 2/3 (27/28). S. 19–23.
7. Kulishenko A. I. «Ukradene shchastia» u Kharkivskomu teatri revoliutsii. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/411-ukradene-shchastia-harkivskomu-teatri-revoljucii.html>. (29.10.2020).
8. Lopushan T. Povernennia z nebuttia: Yakiv Strukhmanchuk i Uman. Bohovytsia. 2015. № 10 (84). S. 1. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://ff.udpu.edu.ua/wp-content/uploads/Bohovytsya2.pdf>. (29.10.2020).
9. Nazarevych L., Pankevych O., Nazarevych O. Mystetska spadshchyna Yakova Strukhmanchuka v konteksti suspilno-istorychnykh podii pochatku KhKh stolittia. Koniukhy u Pershii svitovii viini. Materialy Rehionalnoi naukovoi konferentsii. Koniukhy / Kozivskyi raionnyi kraieznachnyi muzei. Ternopil, 2017. S. 32–38.
10. Nataliia Uzhvii. U Kharkovi. Teatry Kharkova druhoi pol. 20-tykh rr. – pershoi pol. 30-tykh rr. KhKh st. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <http://natalyauzhviy.nadika.name/2019/07/14/teatralne-zhittya-xarkova/>. (27.10.2020).
11. Petrovskiy-Shtern Y. Posmertno represovanyi Ivan Kulyk. Lysty L. Pervomaiskoho do Yu. Beidera. Epistolariia. S. 191–212. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <http://ua.judaicacenter.kiev.ua/wp-content/uploads/2012/07/Lustu.pdf>. (05.10.2020).
12. Tarasova-Krasina T. Yosif Shpinel: (put khudozhnika). Moskva : Iskusstvo, 1979. 144 s.
13. Ukrainskyi teatr 20 stolittia: Antolohiia vystav. Za zah. red. M. Hrynyshynoi; In-t problem suchasn. myst-va NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2012. 944 s.

АРТИСТЫ В РОЛЯХ. ЗАРИСОВКИ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ СТОЛЕТИЯ

Майстренко-Вакуленко Юлия Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой сценографии и экранных искусств, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев

Рассмотрено малоизвестную часть украинского рисунка первой трети ХХ века, которую составляют зарисовки артистов театров в разных ролях. Исследование базируется на изучении творческого наследия Н. Карповского, Е. Кривинской, И. Кулика, Г. Лойко, С. Миронова, П. Москаленко, Н. Неведомского, Н. Орлова, Ю. Павловича, М. Симашкевич, Н. Слипченко, Я. Струхманчука, И. Твердохлиба, И. Цибульника, И. Шпинеля, а также работ ряда малоизвестных украинских художников из коллекции Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины. Проанализировано образно-стилистическую направленность произведений, особенности использования рисовальных материалов и техник. Определено, что к созданию зарисовок артистов в ролях обращались не только художники театра, но и графики и живописцы, а также актеры, режиссеры и писатели.

Ключевые слова: Украинский рисунок, украинский театр, набросок, зарисовка, портрет, артисты в ролях.

ACTORS IN ROLES. SKETCHES OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

Maystrenko-Vakulenko Yuliya – Candidate of Art History, Associate Professor, Head of Department of Scenography and Screen Arts National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

The article has reviewed the little-studied part of the Ukrainian drawing of the first third of the 20th century consisted of sketches of theater artists in different roles. The study is based on the observation of the artistic legacy of

N. Karpovskiy, O. Kryvynska, I. Kulyk, H. Loiko, S. Myronov, P. Moskalenko, M. Nevidomskiy, N. Orlov, Y. Pavlovych, M. Symashkevych, M. Slipchenko, Y. Strukhmanchuk, I. Tverdokhlib, I. Tsybulnik, J. Shpinel, and works of a number of little-known Ukrainian artists from the collection of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. The figurative and stylistic orientation of the works and the peculiarities of the use of drawing materials and techniques have been analyzed. It has been determined that not only theater artists, but also graphic artists and painters, as well as actors, film and stage directors and writers applied for the creation of actors' sketches in roles.

Key words: Ukrainian drawing, Ukrainian theater, sketch, portrait, actors in roles.

UDC 741.041.5(477) «193»

ACTORS IN ROLES. SKETCHES OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Maystrenko-Vakulenko Yuliya – Candidate of Art History, Associate Professor, Head of Department of Scenography and Screen Arts, National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

The purpose of the article is to study the range of Ukrainian artists of the first third of the XX th century, whose legacy include drawings of theater actors in roles; to determine the figurative and stylistic orientation of these works; to find out the place of theatrical portrait drawing in the general development stream of Ukrainian drawing as an independent art form.

Research methodology. The article is based on the principles of historicism, system and comparative, as well as artistic, imaginary and stylistic analysis of works. The study is based on works by Ukrainian artists from the collection of Museum of Theater, Music and Cinema Art of Ukraine.

Results. In addition to the indisputable historical and cultural value (preservation of characters of actors in specific stage costumes and characters), the vast majority of the actors' sketches in roles have artistic value as patterns of Ukrainian drawing. In the process of figurative and stylistic development of the Ukrainian pictorial portrait, its genre subspecies such as miniature, ethnographic portrait, caricature and charge appeared. Thus the actors' sketches in role can also be considered as a special kind of portrait that developed in a theatrical environment and is inextricably linked with the formation and development of scenography, in particular with the schizzo of a theatrical costume and make-up.

Novelty. It has been determined that within the development, which occurred during the coexistence of different style trends, the actors' sketches in roles also reflect all complexity of the epoch polystylism, because, despite the general idea of reproducing the portrait resemblance of the actor, artists differently interpreted these characters. Along with outlines of realistic-narrative and ethnographic-fixative nature, a number of works were created, in which the features of impressionism and expressionism can be traced. The works of cubo-futuristic movement are especially interesting in the context of the general development stream of Ukrainian drawing. Not only theater artists, but also graphic artists and painters, as well as actors, film and stage directors and writers applied for the creation of actors' sketches in roles.

The practical significance. The study of actors' sketches in roles will enrich knowledge about the works of famous theater artists, and the research of works of little-known artists will contribute to the introduction of new names of artists who collaborated with various theater groups into scientific circulation, and to the deepening knowledge about Ukrainian theater in the first third of the 20th century.

Key words: Ukrainian drawing, Ukrainian theater, sketch, portrait, actors in roles.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 792.071.1:37.01](477) «19»

СЦЕНОГРАФІЧНІ ШКОЛИ УКРАЇНИ ХХ СТОРІЧЧЯ У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОГО ОБЛИЧЧЯ ТЕТЯНИ МЕДВІДЬ

Руденко-Краєвська Наталія – старший викладач кафедри монументального живопису, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0001-6554-5325>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.409>
mytsa.lv@gmail.com

Уперше висвітлюється специфіка формування творчої особистості українського сучасного сценографа Тетяни Медвідь у контексті впливу на її особистість трьох шкіл української сценографії. Становлення Т. Медвідь, як сценографа, відбувалося в другій половині ХХ сторіччя, а її театральні проекти були створені в системі образотворчої режисури. Дослідження впливу сценографічних шкіл України на формування творчої особистості митця важливе як для висвітлення феномену творчості Т. Медвідь, так і для усвідомлення традицій національної школи сценографії.

Ключові слова: сценографія, сценографічна школа, Тетяна Медвідь, Борис Косарев, Вадим Меллер, Лесь Курбас, Данило Лідер, метод перетворення, дієва сценографія.

Постановка проблеми. Уперше здійснюється спроба дослідження формування творчої особистості українського сценографа Тетяни Медвідь. На сьогодні немає жодної наукової роботи, в якій би послідовно були проаналізовані етапи її творчої біографії. Протягом останніх десятиріч висвітлення її творчості відбувалось не системно, в основному в регіональній періодиці Харкова і носило більше публіцистичний, ніж науковий характер. Враховуючи те, що формування її як сценографа відбувалось під впливом ідей трьох найбільших українських шкіл, а її творчість розвивалась в актуальній системі дієвої сценографії, біографія Т. Медвідь потребує системного аналізу та наукового дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На початку ХХІ ст. в Україні не провадиться систематичних наукових досліджень мистецтва сценографії – особливого виду образотворчого мистецтва. Проблема освіти професійних сценографів, зокрема і Т. Медвідь, розглянута фрагментарно і в контексті інших проблем. Доробок мистецтвознавців у царині сценографії є не достатнім, тому за основу взято напрацювання театрознавців – М. Чернової, М. Лабинського, Л. Танюка, монографії Д. Лідера, архівні матеріали Л. Курбаса, В. Меллера та Р. Черкашина, статті у періодичних виданнях О. Чепалова, О. Ковальчук й В. Хомайка.

Мета дослідження – з'ясувати вплив вітчизняних сценографічних шкіл на формування Т. Медвідь.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тетяна Дмитрівна Медвідь народилася 14 жовтня 1938 р. у Харкові в родині української інтелігенції. Мати, родом зі слобідської України, працювала художником-оформлювачем, дід за походженням австрієць – репресований у 1937 р., тато – Дмитро Медвідь, був мобілізований до лав радянської армії та загинув під час оборони Харкова. Дитинство Тетяни проходило у центрі радянського Харкова, на Бурсацькому узвозі, неподалік театру «Березиль», який через 25 років стане її другим домом.

У 1954 р. Т. Медвідь успішно складає іспити до Харківського художнього училища і стає студенткою театральньо-декораційного факультету. Її першим вчителем із мистецтва сценографії був П. Шигимага, учень сценографа-імпресіоніста М. Бурачека. По закінченні училища у 1960 р. вона вступає на театральне відділення Харківського художнього інституту до майстерні Б. Косарева.

Один із засновників групи харківських кубофутуристів «Союз семи», театральний художник Б. Косарев почав викладати в Харківському художньому інституті у 1931 р. Задіяний у театральному процесі на початку свого творчого шляху, Б. Косарев наполегливо повертався до сценографічної практики, а свої найкращі роботи створив у співдружності з учнем Леся Курбаса режисером В. Васильком. Разом із О. Хвостенком-Хвостовим художник заснував харківську школу театральньо-декораційного мистецтва. Рушійною силою сценографічної творчості Б. Косарева того періоду був живопис. Не маючи можливості в умовах соцреалізму продовжувати експерименти авангардистів, Борис Васильович зосереджував свою увагу на культурі театральних технологій, глибокому дослідженню історії мистецтв, тональних та кольорних якостей роботи. практичним і теоретичним осмисленням сповнені як його творчість, так і педагогічна практика. Вона стала, зокрема, лабораторією випробування колажних прийомів, збережених ще з часів захоплення кубізмом, на шляху до урізноманітнення сценографічної художньої мови.

Продовжуючи плідно працювати в царині сценографії, товаришуючи з відомими на той час художниками-реформаторами В. Єрміловим, А. Петрицьким, О. Хвостенко-Хвостовим. він вів майстерню декоративно-прикладного розпису у 1931–1935 рр. Після II Світової війни Б. Косарев два роки жив і працював у Львові, де, зокрема, завідував кафедрою декоративного живопису в інституті прикладного та декоративного мистецтва, а також був деканом факультетів обробки дерева, художньої кераміки, декоративної скульптури та в. о. декана факультету декоративного живопису, художньої графіки, художнього текстилю. У 1950 р. Косарев повертається до Харкова та викладає на театральньо-декораційному відділенні, а у 1963-1989 рр., після закриття театрального відділення, – на кафедрі інтер'єру та обладнання. Таким чином, Б. Косарев майже шість десятиліть виховував майбутніх українських сценографів. Серед його учнів відомі майстри вітчизняної сценографії: Ю. Александрочкін, Л. Братченко, Г. Батій, З. Винник, В. Геращенко, Г. Корінь, В. Кравець, М. Кужелев, В. Лозовий, Т. Медвідь, Н. Мироненко, Г. Нестеровська, В. Норазян, П. Осначук, Л. Писаренко, Н. Руденко-Краєвська, В. Сидоренко, Ю. Старостенко, Т. Шевченко, Т. Шигимага.

На жаль, репресивна тоталітарна машина комуністичного режиму СРСР не давала можливості самобутньо розвиватися сценографічній школі в Україні. Ідеологи принципу соціалістичного реалізму потребували ілюзорних і поверхових творів, тому увага сценографів-викладачів зосереджувалася на дослідженні технологічних можливостей сценографії, глибокому вивченню історії мистецтв, історії театру та сценографії й історії матеріальної культури. Б. Косарев був свідомий того, наскільки складно в таких умовах розвиватися та проявляти індивідуальність. Він не дурих себе і був чесний зі своїми учнями. Пам'ятаючи і цілком довіряючи методам вільного суперництва стилів, що панували в українському театральному мистецтві за часів Леся Курбаса, Борис Васильович намагався не утискати індивідуальність

студента, а, навпаки стимулювати його фантазію. Проте, вимогливості йому було не відняти. Ось як згадував про Б. Косарева його учень І. Дешко: «Косарев вимагав самостійного творчого підходу до роботи над оформленням вистави. Крім ескізу декорацій і костюмів, учень мусив зробити макет, розробити партитуру світла, всі математичні розрахунки композиційного рішення, обдумати всілякі мізансцени, пояснити причини, що спонукали виконавця зробити той чи той крок. Він виховує не художника-декоратора, а художника-постановника, режисера» [16; 64]

Т. Медвідь прийшла до майстерні Б. Косарева у 1960 р. у віці 22 р.. Її однокурсниками були відомі нині художники: П. Осначук, М. Хахін, М. Кужельєв, А. Пучко, Ю. Чурсін. Про настанови Б. Косарева згадує однокурсниця Т. Медвідь, П. Осадчук: «Він вважав, що художник – це, передусім, збирач інформації, який має знати мистецтво з середини, шукати в ньому свою нішу, створювати власні образи. Увібравши в себе велику культуру свого часу – Косарев був тим містком, що пов'язував минуле та сьогодення. В контексті сучасного погляду на мистецтво це було набагато більш не очікувано, актуально, художньо, гостро, ніж те, що є зараз. І Борис Васильович постійно підштовхував нас до пошуку, прагненню пізнання всього нового» [12; 16]

Уже 90-річний професор, класик української сценографії Б. Косарев, на прохання харківського мистецтвознавця О. Чепалова, згадував про студентку Т. Медвідь: «Надзвичайно скромна і... талановита – такою я, насамперед, пам'ятаю Таню Медвідь. Вона завжди перебувала ніби в затінку успіхів своїх колег – хлопців із театральної майстерні Художнього інституту. А на ділі виходило, що її малюнки та ескізи, представлені на екзаменах та заліках, як правило, виявлялись найкращими. Тетяна була лідером не лише у мене в групі. Вона взагалі добре читає драматургію – буде то Кропивницький чи Шекспір, Горький або Брехт. Вона її не боїться, ніби усе життя тільки й робила, що вивчала цю п'єсу, цього драматурга. Легкості, з якою вона вирішувала художні образи у виставах, заздрили і ми, вчителі. Лаконічність її рішень майже емблемна, стилістика – оригінальна, часом навіть, кокетлива у своїй рокованості» [12; 16].

Таким чином, першим етапом становлення Т. Медвідь як професійного сценографа стало навчання у 60 роки ХХ ст. у майстерні Б. Косарева.

У 1974 р. розпочався другий етап у творчій біографії Т. Медвідь, етап опанування славетного спадку Леся Курбаса, його школи режисерського театру, побудованого на засадах театрального синтезу.

Започатковані у 20-ті роки ХХ ст. геніальним режисером, дослідником і педагогом Лесем Курбасом і його однодумцем театральним художником В. Меллером режисерські та сценографічні (макетні) лабораторії на базі театру «Березіль» досліджували різні форми сценічної умовності, розширювали арсенал засобів виразності та художні прийоми сценографії. У своїй статті «Молодий театр» Курбас писав: «Експеримент – є вигострення сокири, поліпшення інструменту, і без експерименту обійтися не можна театру, який думає йти вперед.» [3; 337]

Завдяки студійній роботі в лабораторіях виховане покоління професіоналів, які продовжували служити в театрі ім. Т. Шевченка. Вихованці майстрів-шевченківців, випускники інституту і студії Л. Биков і Р. Колосова, Л. Тарабаринів, С. Чибісова, Л. Попова, А. Свистунова, О. Сердюк, В. Шестопапов, В. Маляр, А. Дзвонарчук, А. Літко, В. Івченко та інші відомі артисти, у ті роки утверджувалися на сцені театру, здобували провідне положення в колективі. Саме від соратників Леся Курбаса: Л. Сердюка, Р. Черкашина, Ю. Фоміної та в тісній співпраці з молодими акторами, Т. Медвідь дізнавалась особливості творчої платформи «Березоля» та «методу перетворення».

«Перетворення виражає саму ідею синтезу мистецтв. Усі сценічні компоненти включаються в цільний світ режисерського задуму. Акторські «перетворення» поєднуються з візуальним світом вистави» [9].

Якщо порівняти сучасну концепцію третьої системи оформлення вистав, «дієвої сценографії» з установками макетних лабораторій театру «Березіль», можна дійти висновку, що студійці Курбаса, вже на початку ХХ ст., де факто навчалися принципам «образотворчої режисури». На глибоке переконання Леся Курбаса, головною функцією декорації мало б бути створення середовища, в якому актор зможе як найточніше реалізувати сценічну задачу, а не прикрашання чи декорування сцени ілюзорною картинкою. Він уявляв собі оформлення кінетичним «годинниковим механізмом», який нерозривно пов'язаний з ідеєю п'єси та режисерською трактовкою і наголошував, що сценографія має зберігати тісний зв'язок як із п'єсою, так і з динамікою вистави.

Ідеї принципу образотворчої режисури знайшли своє місце і в трактовці Курбасом «методу перетворення». «Художники мають навчитись бачити за побутовою поверхнею соціальну сутність життя. Метод перетворення тому і називається перетворенням, що не створює ілюзію дійсності, а так відтворює сценічну дію, в такому вигляді, такому обличчі, в такому перетворенні, яке викликає найбільшу кількість асоціативних процесів і тим самим активізує розуміння вистави. Перетворення – це образна алегорія, іноді метафора, це образне вираження суті поняття, дії засобами театрального мистецтва». [4; 337]

Хоча сам термін «образотворчої режисури» на початку 70 років ще не був запроваджений та науково досліджений, ранні роботи Тетяни Дмитрівни в театрі ім. Т. Шевченка свідчать про велике зацікавлення вираженням змісту сценічної дії, драматичного конфлікту, теми вистави та її наріжних моментів. У період, активного дослідження естетики «Березоля» та мистецьких принципів «методу перетворення» Т. Медвідь створено низку сценографічних проєктів: «Дарую тобі життя» Д. Валєєва, 1974 р., «Живий труп» Л.Толстого 1974 р. (у співавторстві з М. Кужелевим), «Тригрошова опера» Б. Брехта, 1975 р. «Своєю дорогою» Р. Ібрагімбекова, 1975 р. І вже за два роки, молодий успішний сценограф, головний художник театру, Т. Медвідь вирішує вчитися далі та їде до Києва, до творчої майстерні при Українському театральному товаристві, яку очолює Данило Лідер.

Таким чином із 1978 по 1982 рр. триватиме наступний, третій етап творчої біографії художниці, етап вдосконалення майстерності та опанування актуальними тенденціями сучасної української сценографії.

Наприкінці 70 років, більш ніж за 30 років після руйнування «Березоля», поняття театрального синтезу та образотворчої режисури почали досліджуватись у творчих майстернях Д. Лідера. Завдяки енергійності, педагогічному таланту та творчому генію Лідера, ідеї Леся Курбаса знаходили своє продовження в роботі як із режисерами, так і зі сценографами. Відродження принципу спільної участі у студійному процесі, стало запорукою формування у молодих режисерів та сценографів спільної шкали світоглядних та професійних цінностей.

В історії української сценографії творчість Д. Лідера є унікальним явищем, оскільки його проєкти були не лише практично реалізовані, а й теоретично обґрунтовані самим автором. Він, шляхом аналізу психології особистого творчого процесу, концептуально визначив власну теорію підходу до образу в сценографії. Концептуальний підхід до пошуку образних форм, які трансформуються протягом дії вистави, взаємодіють з актором, давав можливість сценографу розкривати пластичними засобами тему та ідею вистави. Розроблена концепція художнього образу дозволяла Лідеру впевнено оперувати сценічним простором, фактурами, світловою партитурою.

Саме цьому концептуальному аналітичному мисленню Лідер-викладач учив своїх учнів. Не нав'язливо майстер розкривав перед молодими художниками їхні власні помилки й штампи та делікатно орієнтував їх на більш глибокий аналіз драматургічного матеріалу.

Маючи базову мистецьку освіту в майстерні Б. Косарева та практично опанувавши, завдяки спілкуванню з ветеранами-березильцями, принципи роботи методу перетворення Леся Курбаса, Т. Медвідь занурилася в дослідження сучасних практик образотворчої режисури, активної сценографії в команді учнів Д. Лідера.

Майстер високо оцінював її творчі прагнення та людські якості: «Тетяна Медвідь вразила мене тим, що виявилась матір'ю двох великих дітей. «А як же наша професія? Як встигати?» Вона червоніла і посміхалася. Її задуми були хитромудрими, а втілення мужнім, не жіночим. Я почав до неї приглядатися, адже знав, що робота головним художником – не для жінки, ще й такої тендітної. Минуло понад 10 років, основні якості художниці Медвідь виявилися сповна, а мужності їй було не позичати» [12; 17].

У творчій майстерні Д. Лідера Тетяна Дмитрівна розпочала активно опановувати характерну особливість методу Д. Лідера – концептуальність. Із властивими їй характеру ґрунтовністю та наполегливістю, вона почала шукати й вибудовувати концепції через виявлення надзадуму сценографічного образу, через посилення й загострення внутрішнього пластичного конфлікту.

У пошуку унікальної концепції конкретної постановки, Д. Лідер орієнтував учнів на розв'язання одного з основних протиріч вистави – протиріччя часу і місця дії зазначених у п'єсі та часу і місця дії вистави. Якщо, в другій системі оформлення вистав, декоративному мистецтві, вибудовуючи місце дії, художники вдавалися до створення ілюзії конкретного простору в якому відбувалася історія, то в системі образотворчої режисури, перед сценографами відкрилися не обмежені можливості узагальнення та перетворення місця дії п'єси відповідно основного конфлікту, ідеї вистави і кожної сцени зокрема.

Під впливом настанов Д. Лідера, Т. Медвідь в кожній новій виставі вирішувала протиріччя часу і місця дії у відповідності не лише з особистими творчими установками, а й з характеристиками часу автора, національними традиціями та актуальними сучасними тенденціями. Вона прагнула «схопити» ідею з середини п'єси, відчуті її відтінки, знайти свої акценти для кожного визначеного у драматургії часового періоду. Водночас, разом із режисерами, художниця пов'язувала сценографічне рішення з духовними цінностями часу та української культури.

Так, у виставі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, 1978 р., історичне середовище було відтворене за допомогою метафоричних глиняних фігурок-гличиків, які уособлювали героїв п'єси і розкривали у гротесковій знаковій формі національне коріння персонажів. Театральне коло у виставі перетворювалося на гончарське коло і своїм плавним рухом із виринаючими пузатими, орнаментованими гличиками-персонажами, створювало образ патріархального українського села. У

1987 р. у виставі іншого корифея українського театру, М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» традиційний простір селянської хати Т. Медвідь поєднала з метафоричним образом чумацького шляху і таким чином підкреслила позачасовість теми вистави.

Участь у сценографічних лабораторіях Д. Лідера допомогла Тетяні Дмитрівні утвердитися в тому, що процес творення композиції починається з опрацювання літературного матеріалу – п'єси. Маючи чималий практичний досвід, вона легко структурувала етапи роботи над п'єсою, починаючи від виділення проблеми з драматургії та закінчуючи втіленням її в матеріально-речових образах сценічної пластики.

Досліджуючи протягом чотирьох років «лідерівський метод» Т. Медвідь щоразу наново вживалася в матеріал і виражала його через себе, спираючись на свої знання сучасних практик і професійний досвід. Цей метод – гнучка рухома система, відкрив їй шлях до виражального переозброєння, зміни мови та уникнення шаблонів в подальшій творчості.

Як підсумок ґрунтовної освіти та занурення у методи третьої системи оформлення вистав – образотворчу режисуру, допомогли Т. Медвідь створити оригінальні проекти, що стали окрасою української сценографії: «Мина Мазайло» М. Куліша, 1989 р., (реж. О. Біляцький), «Бояриня» Лесі Українки, 1991 р. (реж. В. Оглоблін), «Король Лір» У. Шекспіра, 1991 р., «Маруся Чурай» Л. Костенко, 1992 р., «Гедда Габлер» Г. Ібсена, 1993 р. (реж. І. Борис), «За двома зайцями» М. Старицького, 1992 р., «Горбань» С. Мрожика, 1994 р., «Пригвожденні» В. Винниченка, 1995 р., «Тартюф» Мольєра 1996 р. (реж. М. Яремків), «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка, 1994 р. (реж. А. Бабенко), «Сни Крістіана» за п'єсою Г. Х. Андерсена «Олле Лукойе», 1995 р. (реж. О. Кравчук), «Макбет» Е. Іонеску, 1996 р., «Калігула» А. Камю, 1998 р. (реж. С. Пасічник), «Фортінбрас не прийде» В. Гітіна, 1998 р. (реж. А. Литко), «Вишневий сад» А. Чехова, 1999 р. (реж. В.Кучинський) та багато ін.

Висновки. У ХХ ст. в Україні можна виокремити три сценографічні школи які суттєво вплинули на формування сучасного візуального образу національного театру:

1. Макетні майстерні під керівництвом В. Меллера при театрі Леся Курбаса «Березіль». Ці майстерні, започатковані на початку 20-х років в унікальній культурній ситуації створення першого в Україні режисерського театру, стали першою сценографічною школою. Вона народжувалася в середині експериментального, освітнього та виробничого процесу, базувалася на поняттях: «театральний синтез» й «перетворення», де факто працювала за законами образотворчої режисури та формувала унікальні риси «березільського» бачення театрального мистецтва.

2. Сценографічна школа Б. Косарева. Потужна академічна школа, яка в часи панування методу соцреалізму зберегла фундаментальні основи здобутків новаторів-авангардистів і збагатила молодих сценографів високою культурою театральних технологій та глибинним знанням академічної образотворчої науки.

3. Сценографічні лабораторії Д. Лідера 70-80-х рр. Творчий метод Лідера, який він позначив формулою – «проблема, конфлікт, не завершеність – багатозначність», у певному сенсі, можна вважати базовим естетичним виміром українських майстрів «дієвої сценографії». Саме у лабораторіях Лідера відродилися поняття театрального синтезу та «образотворчої режисури» а театральна практика збагатилася, актуальним до сьогодні, концептуальним підходом до оформлення вистави.

Т. Медвідь у своїй особі об'єднала три основні сценографічні школи України: лабораторії «Березоля» Курбаса-Меллера, школу Б. Косарева та сценографічні класи Д. Лідера.

1. Першою школою для Т. Медвідь можна вважати театральне відділення Харківського художнього інституту, майстерня досвідченого сценографа і педагога Б. Косарева. (1960-1965 рр.), де вона отримала ґрунтовні знання з історії мистецтв, історії театру, історії матеріальної культури та фахові вміння з базових дисциплін, пошуку візуального матеріалу, колажування, макетування, основ театральної техніки та навчилася високої культури ставлення до роботи, відповідальності й безкомпромісності в реалізації задуму.

2. Другою школою для Тетяни Дмитрівни стала робота на посаді головного художника в славетному «Березолі», на той час – театрі ім. Т. Шевченка. Впродовж перших чотирьох років роботи (1974-1978 рр.) Медвідь, спілкуючись із соратниками й учнями Леся Курбаса та В. Меллера, відкрила для себе філософські принципи «методу перетворення», закони театрального синтезу та режисерського театру, які практично досліджували в макетних лабораторіях художники «Березоля».

3. Третьою школою (1978-1982 рр.) стало навчання в творчій майстерні Д. Лідера, де Тетяна Дмитрівна розпочала активно опановувати концептуальність через посилення та загострення внутрішнього пластичного конфлікту. В сценографічних лабораторіях Д. Лідера Медвідь відкрила для себе принципи дієвої сценографії, образотворчої режисури, навчилася аналізу драматургії та створенню сценографічних персонажів.

Таким чином, відколи Т. Медвідь у 1974 р. посіла посаду головного художника Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка, в цьому театрі, після тривалого періоду інерції та

консервування традиційних для мистецтва соцреалізму ідей, розпочався новий етап розвитку актуальної, глибокої, яскраво-індивідуальної сценографії. Ідеї Л. Курбаса та В. Меллера збагачені академічною культурою виконання й методом концептуального формотворення, відродилися на сцені «Березоля» у сценографічних проєктах Т. Медведь на новому витку досліджень і в новій сценографічній системі – «образотворчій режисурі».

Список використаної літератури

1. Ковальчук О. Художники українського театру 1950 – 1980 років. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
2. Ковальчук О. Сценографічна школа Д. Лідера. Процеси становлення та реалізації в часі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Музичне мистецтво ХХІ століття. Зб. наук. пр.* Акад. мистецтв України. Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ ПІСМ АМУ . Софія, 2009. С. 114-135.
3. Курбас Лесь. Статті. Літературне насліддя. Москва : Искусство, 1987. 224 с.
4. Лабинский М., Танюк Л. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. *Литературное наследие*. Москва : Искусство. 1987. 463 с.
5. Лідер Д. Театр для себе. Київ : Мистецтво, 2004.
6. Лідер Д. Стенограма виступу на конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві». *Українське театральне т-во*. Київ, 26.09. 1966.
7. Лідер Д. Размышления художника. *Советские художники театра и кино №79*. Москва, 1981. С. 203–206.
8. Лідер Д. Образ вистави. *Український театр*. Київ, 1972. № 4. С. 7-8
9. Меллер В. Макетна майстерня «Березиль». *Глобус*. Київ, 1925. № 4. С. 163–164
10. Хомайко Ю. От Курбаса – в ХХІ век. *Вечерний Харьков*. 29.03. 1997.
11. Чепалов О. У нас знову все гаразд. *Український театр*. Київ, 1995. С. 8 –10.
12. Чепалов О. Ностальгія за достеменністю *Український театр*. Київ, 1989. № 3. С. 16–18.
13. Чепалов О. Майстер образної сценографії *Соц. Харківщина*. Харків, 18.06.1989.
14. Чепалов О. Чи люблять театр у Харкові? *Український театр*. Київ, 1989. № 5. С. 3–6.
15. Черкашин Р. Лист до Н. Єрмакової від 10.11.1989
16. Чернова М. Борис Васильович Косарев. Мистецтво. Київ, 1969. 67 с.

References

1. Kovalchuk O. Artists of the Ukrainian theater of the 1950 – 1980 s. Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the XX century. Institute of Contemporary Art *Problems of the Academy of Arts of Ukraine*. Kiev. Interotechnology, 2006. 1054 p.
2. Kovalchuk O. Scenographic school of D. Leader. Processes of formation and realization in time. Contemporary problems of art education in Ukraine. Musical art of the XXI century. Coll. Science. Acad. of Arts of Ukraine. Inst of Problems of Contemporary Art. K. IPSM AUC. Sofia. 2009. P. 114-135.
3. Kurbas Les. Articles. Literary heritage. Art, 1987. 224 p.
4. Labinsky M., Tanyuk L. Les Kurbas. Articles and memoirs about the Kurbas Forest. Literary heritage. Moskva, Art. 1987. 463 p.
5. Leader D. Theater for yourself. Art. Kyiv, 2004.
6. Leader D. Transcript of the speech at the conference of theater artists «Traditions and innovation in art» Ukrainian Theater Society. Kyiv, September 26 1966
7. Leader D. Reflections of the artist. Soviet theater and film artists №79. Moscow, 1981. S. 203–206.
8. Leader D. The image of the play. Ukrainian theater. Kyiv, 1972. №4. Pp. 7-8
9. Meller V. Model shop «Berezil». Globe. Kyiv, 1925. № 4. S. 163–164
10. Khomayko Y. From Kurbas – in the XXI century. Evening Kharkiv. 29.03. 1997.
11. Chepalov O. We are fine again. Ukrainian theater. Kyiv, 1995. S. 8 –10.
12. Chepalov O. Nostalgia for authenticity Ukrainian theater. Kyiv, 1989. № 3. P. 16–18.
13. Chepalov O. Master of figurative scenography Socialist Kharkiv region. Kharkiv, June 18, 1989.
14. Chepalov O. Do they like theater in Kharkov? Ukrainian theater. Kyiv, 1989. № 5. P. 3–6.
15. Cherkashin R. Letter to N. Yermakova dated November 10, 1989
16. Chernova M. Boris Vasilyevich Kosarev. Art. Kyiv, 1969. 67 p.

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ УКРАИНЫ ХХ ВЕКА В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ТАТЬЯНЫ МЕДВЕДЬ

Руденко-Краевская Наталия – старший преподаватель кафедры монументальной живописи, Львовская национальная академия искусств, г. Львов

Впервые освещается формирование творческой личности украинского сценографа, Татьяны Медведь в контексте влияния на ее творчество трех школ украинской сценографии. Становление Т. Медведь как

сценографа происходило во второй половине XX века, а ее театральные проекты создавались в системе изобразительной режиссуры. Исследование влияния сценографических школ Украины на формирование творческой личности художника важно как для освещения феномена творчества Т. Медведь, так и для осмысления традиций национальной школы сценографии.

Ключевые слова: сценография, сценографическая школа, Татьяна Медведь, Борис Косарев, Вадим Меллер, Лесь Курбас, Даниил Лидер, метод прересоздания, действенная сценография

SCENE SCHOOLS OF UKRAINE OF THE XX TH CENTURY IN THE FORMATION OF THE CREATIVE FACE OF TETYANA MEDVID

Rudenko-Krayevska Natalia – Senior Lecturer Department of Monumental Painting Lviv National Academy of Arts street Lviv

For the first time, the formation of the creative personality of the Ukrainian scenographer, Tatiana Medvid is covered in the context of the influence of three schools of Ukrainian scenography on her creative work. T. Medvid became a scenographer in the second half of the XX century, and her theatrical projects were created in the system of visual directing. The study of the influence of scenographic schools of Ukraine on the formation of the artist's creative personality is important both for the coverage of the phenomenon of T. Medvid's work and for the awareness of the traditions of the national school of scenography.

Key words: scenography, scenographic school, Tatiana Medvid, Boris Kosarev, Vadim Meller, Les Kurbas, Danilo Lider, method of transformation, effective scenography.

UDC 792.071.1:37.01](477) «19»

SCENE SCHOOLS OF UKRAINE OF THE XX CENTURY IN THE FORMATION OF THE CREATIVE FACE OF TETYANA MEDVID

Rudenko-Krayevska Natalia – Senior Lecturer Department of Monumental Painting Lviv National Academy of Arts street Lviv

Professional education of a scenographer, awareness of the deep traditions of the Ukrainian school of scenography and mastering the latest techniques and technologies – is the key to success of each theater project, preservation of theatrical synthesis and development of a renewed theater in Ukraine.

Tatiana Medvid is a bright representative of the constellation of theatrical artists of the last quarter of the XX century, who created scenographic projects in the system of visual directing. Her compositions are the characters of the play, active participants in the action, metaphorical signs that reveal the idea of the work, and the path to recognition was filled with the search for new meanings and, at the same time, a deep study of traditions. Investigating the phenomenon of T. Medvid, it is safe to say that her work combines the features of three schools of Ukrainian scenography.

Relevance of the article. At the beginning of the XXI century in independent Ukraine there is no systematic scientific research of the art of scenography – a special kind of fine art. Elaboration of the sources also testified to the limited number of scientific researches of the scenographic school in Ukraine. The problem of education of professional scenographers in a number of monographs and articles is considered in fragments and in the context of other problems, which confirms the relevance of the research topic. Both Ukrainian scenographic practice and Ukrainian scenographic scientific theory are in dire need of understanding the formation of such artists as T. Medvid. The purpose of the study is to analyze the methods of education of professional scenographers of three Ukrainian scenographic schools of the XX century, on the example of the creative biography of T. Medvid. The object of research is the artistic and pedagogical principles of the existence of the Ukrainian scenographic school of the XX century. The subject of research is the creative biography of Tatiana Medvid, as an artist who has accumulated in her work the best traditions of Ukrainian scenography of the XX century. Research methodology – is to apply the method of conceptual analysis, the method of primary sources and theoretical generalization.

Key words: scenography, scenographic school, Tatiana Medvid, Boris Kosarev, Vadim Meller, Les Kurbas, Danilo Lider, cubofuturism, method of transformation, effective scenography.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 793.31(477)

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТВОРИ ОЛЕКСІЯ ГОМОНА В РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛІВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ УКРАЇНИ

Гутник Ірина Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0001-6492-370X>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.410>

i.gutnyk@ua.fm

Висвітлено особливості балетмейстерської діяльності народного артиста України Олексія Гомона в контексті розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва України. Проаналізовано його творчий доробок – хореографічні номери в репертуарі професійних та аматорських танцювальних колективів, ансамблів пісні і танцю. Висновки про характерні особливості хореографічних творів митця та власний стиль роботи балетмейстера зроблено на основі аналізу наукових праць, періодичних видань, а також спогадів колишніх артистів і колег.

Ключові слова: Олексій Гомон, балетмейстер, український народно-сценічний танець, народне хореографічне мистецтво.

Постановка проблеми. Народне хореографічне мистецтво України відіграє важливу роль у формуванні духовних, національних, моральних цінностей українців. Український народно-сценічний танець, сформований у ХХ ст., був і залишається гордістю нашого народу. До формування його академічної основи, поряд із П. Вірським, доклали зусиль чимало відомих українських балетмейстерів, творча спадщина яких на сучасному етапі потребує наукового осмислення.

На особливу увагу заслуговує мистецький доробок народного артиста України Олексія Олександровича Гомона, творча діяльність якого – вагомий внесок до хореографічної культури України в контексті становлення та розвитку народно-сценічного танцю. Численні хореографічні постановки, різні за формою та жанром, національністю й стилем, які балетмейстер створив за період життя, і до нині залишаються окрасою провідних професійних й аматорських колективів України. Проте, незважаючи на плідну творчу діяльність, новаторство балетмейстерських, режисерських прийомів і пошуків майстра, творча спадщина О. Гомона не була предметом наукового дослідження, і цей факт зумовив актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні чимало наукових праць висвітлюють життя й творчість відомих українських балетмейстерів, які присвятили своє життя служінню національній культурі України. Принципи творчості реформатора українського народно-сценічного танцю П. Вірського проаналізував у дисертаційному дослідженні В. Литвиненко [9]. Мистецько-педагогічну спадщину та діяльність видатного майстра народного танцю, науковця К. Василенка досліджено у дисертації О. Жирова [6]. Балетмейстерській та викладацькій майстерності Г. Березової присвячені праці Л. Цветкової [15]. Балетмейстерську та педагогічну діяльність М. Трегубова висвітлено у наукових публікаціях Т. Чурпіти [16]. К. Островська у своїх наукових працях досліджує творчий шлях та професійну майстерність видатного балетмейстера А. Кривохижі [13]. Чимало досліджень присвячено творчій діяльності балетмейстерів західного регіону України.

Метою статті є висвітлення творчого доробку балетмейстера, народного артиста України Олексія Олександровича Гомона; визначення характерних особливостей хореографічних постановок митця та значення його творчої діяльності для розвитку народно-сценічного танцю й національної культури України на основі аналізу наукових джерел, періодичних видань, репертуару професійних та аматорських колективів, інтерв'ю з колишніми колегами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Олексій Олександрович Гомон народився 4 квітня 1938 р. у с. Макаровка Бобровицького району Чернігівської обл. У 1946-1954 рр. виховувався у дитячому будинку № 1 в м. Київ [5]. Першим етапом у становленні його балетмейстерської майстерності можна вважати період навчання у Київському хореографічному училищі, яке він закінчив у 1956 р.

Під час стажування студента О. Гомона у Київському оперному театрі свого майбутнього соліста та помічника вперше побачив П.П. Вірський. У 1956 р. після закінчення училища Павло Павлович запрошує О. Гомона до колективу Державного ансамблю танцю УРСР для проведення уроків класичного та народного танцю. А через декілька місяців призначає на посаду балетмейстера-репетитора, незважаючи на його молодий вік. Працюючи поряд із видатним балетмейстером, О. Гомон зумів виробити власний стиль на основі новаторських принципів, які П. Вірський втілював у своїх постановках.

Період роботи О. Гомона у Державному ансамблі танцю УРСР визначив увесь його подальший творчий шлях, адже він працював у той час, коли ансамбль був на творчому злеті, а Павло Вірський творив одну композицію за іншою, нерідко звертаючись до нього за допомогою та порадою. Натхненний приклад майстра та пошуки власного стилю дозволили О. Гомону створювати власні хореографічні композиції, які згодом ставали повноцінними концертними номерами у багатьох як світових, так і вітчизняних колективах.

Першою професійною роботою О. Гомона як балетмейстера-постановника ансамблю танцю, був «Молодіжний козачок», який у початковій версії розраховувався на невеликий склад виконавців, а згодом був допрацьований і отримав назву «Весняний козачок». Усі його перші спроби, ескізи номерів у подальшому знаходили своє друге втілення в колективах, які він згодом очолював У постановках О. Гомона гармонійно поєднувалися, а не змішувалися, танець і пантоміма, елементи класичної та народної хореографії, у результаті на сцені з'являлися яскраві танцювальні образи.

О. Гомон активно займався вивченням аутентичних зразків народної творчості – його увагу завжди привертала оригінальні танці, окремі колоритні рухи, народна манера виконання. Насичений гастрольний графік ансамблю сприяв цій пошуковій роботі, оскільки балетмейстер мав можливість побувати у різних куточках України та поспілкуватися безпосередньо з носіями фольклорних традицій. А на основі зібраного матеріалу хореограф згодом здійснює низку танцювальних номерів, створених на українському пісенно-танцювальному фольклорі.

У 1975–1976 рр. О. Гомона, як гідного учня та послідовника П. Вірського, призначено виконуючим обов'язки художнього керівника та головного балетмейстера Державного заслуженого академічного українського ансамблю танцю УРСР. Саме йому випала відповідальна місія – збереження та розвиток традицій, які були справою всього життя генія українського народно-сценічного танцю.

Наступним етапом у професійній кар'єрі балетмейстера стала робота в Заслуженому академічному ансамблі пісні і танцю України «Донбас». Олексій Олександрович Гомон очолював колектив у 1976–1981 рр.. На посаді художнього керівника та головного балетмейстера був удостоєний звання заслуженого, а згодом і народного артиста України [10, 65].

Заснований у 1937 р., ансамбль став своєрідною візитною карткою шахтарського краю. Вагомий внесок у розвиток та формування репертуару колективу зробили свого часу відомі митці України, серед яких П. Вірський, О. Ковальов, В. Михайлов та В. Вакулович, О. Шостак, Є. Макаров, В. Дебелий, В. Бойченко, композитор О. Литвинов і диригент О. Чеберко.

За нетривалий час творчий колектив під керівництвом талановитого балетмейстера О. Гомона підготував десятки нових програм, створив вокально-хореографічні композиції, репертуар ансамблю поповнили 24 нові танцювальні номери, різноманітні за своєю тематикою та регіональною приналежністю: від жартівливого танцю «Шахтарочка» до хореографічного триптиха «Світанок у Карпатах» [7].

Балетмейстер виявився прекрасним знавцем не лише місцевого фольклору Слобожанщини, а й традиційної хореографічної культури західного регіону України. Підтвердженням цього стали хореографічна композиція «Опришки» та закарпатський жіночий танець «Теленки», який у подальшому сценічному втіленні у різних колективах мав назву «Телинки». Назва його пов'язана з поширеним в Україні інструментом теленка (*тилінка, телинка*), що являє собою циліндричну цівку (діаметром 1-1,5 см та довжиною 25-40 см) із загостреним вхідним (прямим або скошеним) отвором, яку роблять із різних порід дерева або з металу. Головна його ознака – відсутність ігрових отворів [17].

Цей танець є унікальним з точки зору хореографічної лексики. Дівчата виходять на сцену, тримаючи в руках по дві теленки, так, щоб один кінець її лежав у долоні, а інший – біля плеча. Протягом усього танцю виконавиці не можуть зігнути руки, вони рухомі лише у плечовому суглобі, але ця обмеженість не заважає сприйняттю, а навпаки – створює неповторний колорит та оригінальність. Основними елементами танцю є пружний крок та зміна позицій рук, а з суто фольклорних елементів можна відзначити безпосереднє награвання на теленках протягом усього номеру.

Що ж до опришків, то за народними легендами – це месники, які спустилися з гір і прагнуть незалежності, волі та свободи. Опришки – надзвичайно шановані гуцулами, оскільки історія опришківського руху – це важлива складова героїчного літопису українського народу [14, 231].

У межах шести хвилин глядач переноситься у глибину віків і в образах танцівників відчуває бойовий дух волелюбного українського народу. Хореографічна лексика танцю «Опришки» нескладна та стилізована, але завдяки співзвучності з музичним супроводом в обробці О. Литвинова танець справляє неймовірне враження та виглядає доволі сучасно. Ця хореографічна композиція у 2011 р. здобула Гран-Прі третього Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського.

Варто відзначити, що Олексій Олександрович мав особливий дар створення масштабних композицій, вокально-хореографічних сюїт, серед яких: «Вас вітає Україна» на музику І. Іващенко; «Шахтарська святкова» на музику О. Литвинова; «Дзвони Хатині» на музику Є. Досенка; «Побратими» на музику І. Шамо [5]. Не залишилися поза увагою балетмейстера і малі форми, зокрема хореографічні мініатюри. За мотивами народної пісні «Їхав козак за Дунай» О. Гомон створив однойменну комедійну мініатюру з використанням виражальних прийомів українського ярмаркового лялькового театру. Тож завдяки хореографічним постановкам Олексія Гомона репертуар Державного шахтарського ансамблю пісні і танцю «Донбас» вирізнявся розмаїттям форм і жанрів, творча діяльність керівника та балетмейстера сприяла підвищенню професійного мистецького рівня колективу, який єдиний в нашій державі здобув високу почесну шахтарську нагороду – знак «Шахтарська слава» I ступеня.

Важливим етапом у формуванні власного балетмейстерського стилю та яскравою віхою у творчому житті О. Гомона стала робота у Національному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Г. Верьовки. Цей легендарний колектив заснований у 1943 р. видатним діячем музичної культури Григорієм Гурійовичем Верьовкою. Після смерті Г. Верьовки два роки хором керувала його дружина

Е. Скрипчинська, посади балетмейстерів у колективі на той час обіймали В. Вронський та Л. Калінін. У 1965 р. колектив очолив випускник Одеської консерваторії А. Авдієвський, який мав на меті піднести рівень колективу на якісно вищий ступінь, відповідаючи сучасним вимогам. А. Авдієвський у 1981 р. запросив О. Гомона на посаду головного балетмейстера, саме перед поїздкою колективу на гастролі до Канади. За два місяці балетмейстеру вдалося представити глядачам нову програму, яку артисти виконували у власній, притаманній лише цьому колективу манері [12].

Колишній артист балетної групи, а нині – головний балетмейстер хору ім. Г. Верьовки, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доц. В. Шкоріненко, говорячи про особливості балетмейстерської діяльності О. Гомона, відзначав його вміння дуже швидко створювати номери: «...буквально за декілька репетицій народжувалися в балетних залах не просто танці малої форми, а цілі сюїти. Велика увагу Олексій Олександрович приділяв класичному танцю, в процесі відпрацювання номерів вимагав від артистів чистоти виконання найменших деталей і нюансів, «перетікання» одного руху в інший. Допомогало балетмейстеру в роботі його вміння читати нотну партитуру, оскільки він професійно володів музичною грамотою» [8].

Особливістю українського народного хору ім. Г. Верьовки був і залишається до нині взаємозв'язок пісні з танцем та інструментальною музикою. Основний напрям творчої діяльності цього колективу та й загалом ансамблів пісні і танцю – «...відродження народних пісенно-танцювальних традицій, відтворення автентичності музичної і танцювальної культури, популяризація краших її надбань» [3, 128].

Олексій Олександрович Гомон створив у колективі чимало мистецьких творів, які базувалися на музично-пісенному фольклорі українців, а саме, вокально-хореографічні сюїти: «Над широким Дніпром», «Добрий вечір, щедрий вечір», «Дзвенить піснями Україна», «Від щирого серця», одноактний балет «Золоті ворота»; хореографічні композиції: «Святковий гопак», «Козачок з бубнами», «Купальський гопак», «Журавлі», «Опришки», «Шалантух»; танці малих форм: «Весняний козачок», «Ляльки», «Троїсті музики», «Горлиця» [8].

Джерелом натхнення для О. Гомона був не лише український фольклор, а й безпосередньо хореографічна спадщина видатних балетмейстерів. Про це свідчить його власна обробка гопака «Семьора» і танцювальної мініатюри «Про що верба плаче» у постановці П. Вірського, яка і до нині дивує глядачів своєю неповторністю.

Загалом, балетмейстер мав чималий досвід роботи у вокально-хореографічних колективах, створення яких характеризувало становлення й розвиток в українському мистецтві нового синтетичного жанру – ансамблю пісні й танцю. Варто відмітити його роботу в Академічному ансамблі пісні і танцю України Державної прикордонної служби України, заснованого у 1971 р. як Ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу. Організатором та ідейним натхненником заснування такого колективу став генерал В. Козлов, який разом із народним артистом України С. Павлюченком, першим художнім керівником ансамблю, ретельно підбирав кращі творчі кадри зі всієї України. Для такого молодого колективу дуже гостро стояла проблема створення танцювального репертуару, до вже існуючого пісенного, тому О. Гомона запросили до постановочної роботи. Тут він створив низку композицій, серед яких своєю оригінальністю вирізнявся номер під назвою «Він – мені ровесник» на сумну воєнну поезію Б. Окуджави «До свідання, мальчики». Нестерпним трагізмом пронизаний танець про відправлення молодих юнаків на лінію фронту війни, яка дуже легко могла забрати їх життя у такому юному віці. Ще гостро відчувалося відлуння тих жахливих подій, тому не дивно, що у 1973 р. саме з цією композицією ансамбль став лауреатом Першої премії на першому Всесоюзному конкурсі прикордонних ансамблів у Києві [2].

Тісна співпраця поєднує О. Гомона і ще з одним професійним українським колективом – Державним академічним Волинським народним хором. Він створений у Луцьку при Волинській обласній філармонії у 1978 р. Одним з організаторів та першим художнім керівником колективу був композитор, народний артист України А. Пашкевич [4].

Варто зазначити, що колектив хору завжди сміливо експериментував, намагаючись органічно поєднати традиції українського народного мистецтва з сучасністю та новим світосприйняттям, тому цілком закономірно, що до співпраці був запрошений майстер сучасних фольклорних інтерпретацій О. Гомон. Ним створена прониклива вокально-хореографічна композиція «Летять журавлі» за мотивами вірша Б. Лепкого «Журавлі» та в обробці для хору А. Пашкевича.

Не залишався О. Гомон байдужим і до запрошень від аматорських колективів, серед яких – народний ансамбль танцю «Черкашанка», заснований у 1953 р. Оленою Діденко та концертмейстером М. Мусієнком при студентському клубі Черкаського державного педагогічного інституту. Під керівництвом кваліфікованих фахівців у вільний від навчання час аматори опановують нелегке

мистецтво народного танцю. «Гопак» у постановці О. Гомона став візитною карткою ансамблю та користується великою популярністю серед глядачів [11].

Цікавим фактом є те, що постановки О. Гомона нерідко ставали загальнонаціональним надбанням, звільняючись від приналежності до якогось одного колективу. Прикладом інтерколективної постановки можна вважати хореографічну мініатюру «Горлиця», яку він створив за однойменною українською народною піснею про велике і чисте кохання двох сердець. Цей дует став невід'ємною складовою репертуару народного ансамблю танцю «Політ». Колектив створено у 1965 р. заслуженим працівником культури України Р. Мазуром при Центрі культури та мистецтв Національного авіаційного університету. У 1979 р. ансамбль «Політ» офіційно визнано творчим супутником Державного Академічного ансамблю танцю ім. П. Вірського [1].

Нині хореографічну мініатюру «Горлиця» майстерно виконують у професійних та аматорських колективах, у мистецьких вищих навчальних закладах: її використовують як взірць української народної хореографії. Для ансамблю танцю «Горлиця», заснованого заслуженим працівником культури України, професором С. Зайцевим, цей номер взагалі став невід'ємною частиною репертуару.

Висновки. О. Гомона можна по праву вважати національним, українським митцем, хореографічні постановки якого належать до класичної спадщини народної хореографії України. Вокально-хореографічні композиції та хореографічні номери, створені О. Гомоном, і на сучасному етапі складають основу репертуару провідних професійних і аматорських колективів, вирізняючись національною самобутністю, високим професіоналізмом, органічним поєднанням музики, танцю та пісні. Підґрунтя його постановок завжди були унікальні зразки фольклору, які балетмейстер ретельно збирав упродовж життя та уміло обробляв, тим самим сприяв розширенню тематики та збагаченню хореографічної лексики українських народно-сценічних танців.

О. Гомон виховав плеяду талановитих виконавців і постановників. Працюючи на різних етапах свого життя у провідних мистецьких колективах, він запроваджував і вдосконалював професійні методи та підходи в роботі з хореографічними ансамблями. На своєму творчому шляху О. Гомон використовував кожну можливість для співпраці та популяризації українського танцювального мистецтва. Ним здійснені постановки танцювальних композицій у художніх колективах української діаспори різних країн світу.

Творча діяльність і балетмейстерська спадщина народного артиста України О. Гомона – вагомий внесок у збереження та розвиток народного хореографічного мистецтва України, балетмейстер залишив нам у спадок безцінний скарб – свої унікальні постановки, які, без сумніву, є взірцем народно-сценічного танцю, і на яких буде виховуватися ще не одне покоління артистів та хореографів.

Список використаної літератури

1. Ансамбль народного танцю Політ. URL: <http://poletdance.com/?q=about>
2. Академічному ансамблі пісні і танцю України Державної прикордонної служби України. URL: <https://dpsu.gov.ua/ua/structure/chastini-centralnogo-pidporiyadkuvannya/akademichniy-ansambl-pisni-i-tancyu-ukraini/>
3. Благова Т. Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ ст. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. Вип. 14. С. 125-130
4. Державний академічний Волинський народний хор. URL: <http://volynchoir.com.ua>
5. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30762
6. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50–90 роки ХХ ст.). : автореф. дис. ... канд. пед. наук. : спец. 13.00.01. Житомир, 2007. 20 с.
7. Заслужений Академічний ансамбль пісні та танцю України «Донбас». URL: <http://www.donbass-dance.com>
8. Інтерв'ю з В. Шкоріненко, Київ, 25 жовт., 2020 р. Взяла І. Гутник. *Рукопис*.
9. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2017. 20 с.
10. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
11. Народний самодіяльний ансамбль «Черкашанка». URL: https://pon.org.ua/news_regions/6377-cherkaschanc-65.html
12. Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки. URL: <https://veryovka.com/history/>
13. Островська К. В. Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 220-230
14. Сапего Я. К. Національний академічний ансамбль пісні й танцю України «Гуцулія» як феномен хореографічної культури Прикарпатського регіону. *Культура України*. 2017. Вип. 55. С. 225–234.
15. Цветкова Л. Ю. Традиції та інновації в балетмейстерській і педагогічній діяльності Ганни Березової. *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (До 45-річчя заснування кафедри хореографії КНУКіМ)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Упоряд. А. М. Підлипська. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2015. С. 43–50

16. Чурпіта Т. Педагогічна діяльність Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 18–26.
 17. Шрамко І. Про українські духові інструменти. URL: <https://my.etnoua.info/novyny/ihor-shramko-pro-ukrajinski-duhovi-instrumenty>

References

1. Ansambl narodnoho tantsiu Polit. URL: <http://poletdance.com/?q=about>
2. Akademichnomu ansambli pisni i tantsiu Ukrainy Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. URL: <https://dpsu.gov.ua/ua/structure/chastini-centralnogo-pidporyadkuvannya/akademichniy-ansambl-pisni-i-tancyu-ukraini/>
3. Blahova T. Rozvytok ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu v diialnosti profesiinykh vokalno-khoreorafichnykh kolektyviv XX st. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii «mystetstvoznavstvo»*. 2014. Vyp. 14. С. 125-130.
4. Derzhavnyi akademichnyi Volynskyi narodnyi khor. URL: <http://volynchoir.com.ua>
5. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30762
6. Zhyrov O. A. Rozvytok ukraïnskoï narodnoï khoreografii u mystetsko-pedahohichniï spadshchyni ta diialnosti K. Vasylenka (50–90 roky KhKh st.). : avtoref. dys... kand. ped. nauk. : spets. 13.00.01. Zhytomyr, 2007. 20 s.
7. Zasluzheny Akademichnyy ansambl pisni ta tantsiu Ukraïny «Donbas». URL: <http://www.donbass-dance.com>
8. Interviu z V. Shkorinenko, Kyiv, 25 zhovt., 2020 r. Vziala I. Hutnyk. Rukopys.
9. Lytvynenko V. A. Transformatsiia ukrainskoï narodnoi khoreografii ta yii kontseptualizatsiia v teatri tantsiu Pavla Virskoho : avtoref. dys. ... kand. mystv. : 26.00.01. Kyiv, 2017. 20 s.
10. Maistry narodno-stsenichnoho tantsiu: bihrafichnyi dovidnyk / uklad. O. P. Kolosok. Kyiv : DAKKKiM, 2008. 116 s.
11. Narodnyi samodiialnyi ansambl «Cherkashchanka». URL: https://pon.org.ua/news_regions/6377-cherkaschanc-65.html
12. Natsionalnyi zasluhenyi akademichnyi ukrainskyi narodnyi khor Ukrainy im. H. Verovky. URL: <https://veryovka.com/history/>
13. Ostrovska K. V. Anatolii Kryvokhyzha – khranytel khoreorafichnykh tradytsii Ukrainy. *Kultura Ukraïny*. 2016. Vyp. 53. S. 220-230
14. Sapeho Ya. K. Natsionalnyi akademichnyi ansambl pisni y tantsiu Ukrainy «Hutsuliia» yak fenomen khoreorafichnoi kultury Prykarpatskoho rehionu. *Kultura Ukraïny*. 2017. Vyp. 55. S. 225–234.
15. Tsvietkova L. Tradytsii ta innovatsii v baletmeisterskii i pedahohichniï diialnosti Hanny Berezovoi. *Dynamika rozvytku vyshchoi khoreorafichnoi osvity yak skladovoi khudozhnoi kultury Ukrainy (Do 45-richchia zasnuvannia kafedry khoreografii KNUKiM) : zb. materialiv Vseukr. nauk.-prakt. konf. Uporiad. A. M. Pidlypska*. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2015. S. 43–50
16. Churpita T. Pedahohichna diialnist Mykoly Trehubova. *Tantsiuvalni studii*. 2018. Vyp. 2. S. 18–26.
17. Shramko I. Pro ukrainski dukhovi instrumenty. URL: <https://my.etnoua.info/novyny/ihor-shramko-pro-ukrajinski-duhovi-instrumenty>

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЛЕКСИЯ ГОМОНА В РЕПЕРТУАРЕ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦА УКРАИНЫ

Гутник Ирина Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры хореографического искусства,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Раскрыты особенности балетмейстерской деятельности народного артиста Украины Алексея Гомона в контексте развития народно-сценического танцевального искусства Украины. Проанализировано его творческое наследие – хореографические номера в репертуаре профессиональных и самодеятельных танцевальных коллективов, ансамблях песни и танца. Выводы о характерных особенностях хореографических произведений автора и авторский стиль работы балетмейстера сделаны на основе анализа научных работ, периодических изданий, а также воспоминаний бывших артистов и коллег.

Ключевые слова: Алексей Гомон, украинский народно-сценический танец, балетмейстер, народное хореографическое искусство.

CHOREOAGRAPHIC WORKS OF OLEKSIY HOMON IN THE REPERTUARY OF FOLK DANCE ENSEMBLES OF UKRAINE

Gutnyk Iryna – Pedagogical Science Candidate,
Senior Lecturer of Choreography Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article highlights the peculiarities of the choreography of the People's Artist of Ukraine Oleksiy Homon in the context of the development of folk-stage dance art of Ukraine. His creative work is analyzed – choreographic numbers in the repertoire of professional and amateur dance groups, song and dance ensembles.

Conclusions about the characteristic features of the artist's choreographic works and the choreographer's own style of work are made on the basis of the analysis of scientific works, periodicals, as well as memories of former artists and colleagues.

Key words: Oleksiy Homon, choreographer, Ukrainian folk-stage dance, folk choreographic art.

UDC 793.31(477)

CHOREOAGRAPHIC WORKS OF OLEKSIY HOMON IN THE REPERTUARY OF FOLK DANCE ENSEMBLES OF UKRAINE

Iryna Gutnyk – Pedagogical Science Candidate,
Senior Lecturer of Choreography Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article. Coverage of the creative work of choreographer, People's Artist of Ukraine Oleksiy Oleksandrovych Homon; determination of characteristic features of choreographic performances of the artist and significance of his creative activity for the development of folk-stage dance and national culture of Ukraine.

Research methodology. To achieve the goal, general scientific methods of theoretical and empirical levels were used: analysis and generalization of scientific and theoretical bases of research, logical method, interview method.

Results. Oleksiy Homon can rightly be considered a national, Ukrainian artist, whose choreographic productions belong to the classical heritage of folk choreography of Ukraine and at the present stage form the basis of the repertoire of leading professional and amateur groups. Based on his works of art, unique examples of folklore, the choreographer thus contributed to the expansion of themes and enrichment of the choreographic lexicon of Ukrainian folk and stage dances.

O. Gomon brought up a whole galaxy of talented performers and directors. Working at various stages of his life in leading art groups, he introduced and improved professional methods and approaches in working with choreographic ensembles. The creative activity and choreography of the People's Artist of Ukraine Oleksiy Homon is a significant contribution to the preservation and development of folk choreographic art of Ukraine.

Novelty. For the first time the article highlights the peculiarities of the choreographer's activity of the People's Artist of Ukraine Oleksiy Homon in the context of the development of folk-stage dance art of Ukraine.

Practical meaning. The presented information can be used in the process of training specialists in the field of folk-stage choreography in higher educational institutions of art, in particular, during the preparation of educational programs, lectures, reports and scientific articles.

Key words: Oleksiy Homon, choreographer, Ukrainian folk-stage dance, folk choreographic art.

Надійшла до редакції 30.11.2020 р.

УДК 5.655, 7.03 (761)

**КИТАЙСЬКА НЯНЬХУА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ТВОРЧІ ВИМІРИ, СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ**

Чжао Чженгуан – аспірант,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-4018-7397>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.411>
light.monet@qq.com

Визначено етапи розвитку китайської народної картини няньхуа другої пол. ХХ ст.; розглянуто формування системи жанрів няньхуа та їхню еволюцію; досліджено динаміку художньо-виразних засобів і образної системи няньхуа в контексті історико-культурної ситуації. На основі проведеного аналізу дійшли висновку, що народна картина – няньхуа в розвитку національної культури Китаю II пол. ХХ ст. мала величезне значення, у ній традиційні блага китайців набувають загальнонаціонального і загальнодержавного сенсу. Няньхуа містять не лише побажання багатства і благополуччя власникові картини, а й відображають ідею процвітання і могутності держави загалом.

Ключові слова: мистецтво Китаю, народна картина, новорічні картини, няньхуа, художньо-виразні засоби, система жанрів, світоглядні аспекти.

Постановка проблеми. Мистецтво няньхуа у комуністичному Китаї існувало як політико-ідеологічний і як естетичний феномен. Творчі процеси в мистецтві народної картини контролювали і спрямовували урядові інстанції. Няньхуа – єдиний жанр образотворчого мистецтва, що отримав широку підтримку з боку офіційного керівництва у 50–60-х рр. минулого століття, на відміну від традиційного живопису гохуа, графіки, олійного живопису.

У нашому дослідженні мистецтво няньхуа розглядається як художнє явище, що функціонувало в умовах тоталітарного суспільства в Китаї другої пол. ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукова розробка мистецтва народної картини започаткована після утворення КНР у 1949 р. Цій темі присвячені праці відомих учених А Ин [7], Ван Шуцунь [8; 9], Го Вэйцю [10], Чжоу Ибай [12]. Зокрема, в праці А Ина [7] подано загальний нарис еволюції жанру, показано взаємозв'язок народної картини з розвитком ксилографії та мистецтвом друкованих ікон, що виготовлялися у буддистських храмах починаючи з V ст. Ван Шуцунь [8; 9] розширює уявлення про еволюцію новорічної картини, докладно описує розвиток виробництва няньхуа в найбільшому центрі на півночі Китаю – Янлюціні. Надзвичайно значущим є пояснення методів і принципів зображення на народній картині, а також інтерпретація основних символічних та оберегових сюжетів і образів. У вступній статті до альбому «Сучасне образотворче мистецтво Китаю. Няньхуа» [9]

дослідник розглядає основні історичні етапи розвитку няньхуа XX ст. від масштабного виробництва і масового поширення на початку XX ст. до занепаду традиційних промислів, зумовленого воєнної ситуацією; зародження нових картин няньхуа у 30–40-х рр.; масове поширення нових новорічних картин, виготовлених вже друкарським способом у 50-х рр.; трагічний період «культурної революції» 1966–1976 рр., коли мистецтво няньхуа перестало існувати; розквіт культурного життя у 80–90-ті рр., який сприяв відродженню фольклорних традицій новорічної картини – няньхуа. Поза межами Китаю мистецтво няньхуа досліджували в Росії. Академік В. Алексєєв [1] першим спробував науково осмислити цю своєрідну ланку народного мистецтва, що володіє столітніми традиціями. Фундаментальна праця В. Алексєєва «Китайська народна картина» [1] є комплексним дослідженням китайського фольклору з історичної, лінгвістичної, культурологічної точки зору. Згодом дослідження на матеріалах колекції В. Алексєєва продовжила М. Рудова [4]. Величезний внесок у вивчення художньої спадщини няньхуа зробив Б. Ріфтіґ [3], який досліджував походження окремих колекцій та історію їхнього створення.

Вивченням китайської народної картини займалася І. Муріан [2], що опублікувала працю про китайський лубок, де розглянуто й проаналізовано основні етапи історії розвитку й формування няньхуа як самостійного виду образотворчого мистецтва. До розробки цієї теми також долучилася Н. Червова, в дослідженні якої «Сучасна китайська гравюра 1931–1958 рр.» [6] проаналізовано новий вид новорічної картини – сіньяньхуа, що зародився у 30-ті роки XX ст, у час революційних подій. Тож як показав аналіз наукової літератури, пов'язаної з темою нашого дослідження, існує значна кількість наукових праць, присвячених мистецтву няньхуа кінця XIX – початку XX ст., проте сучасне мистецтво другої пол. XX ст. не було сферою дослідження мистецтвознавців. Зокрема, є дуже важливою проблема побутування няньхуа у 80–90-х рр. в умовах ринкової економіки. Ця тема також не отримала належного висвітлення у вітчизняній мистецтвознавчій науці.

Мета статті полягає у виявленні особливостей побутування няньхуа другої пол. XX ст. в Китаї, висвітленні світоглядних аспектів та виявленні художньо-стильових особливостей творів.

Виклад матеріалу дослідження. У процесі трансформації традиційних художніх форм, прийомів виконання сформувався новий вид народної картини, що стала засобом ідеологічного впливу на маси, частиною механізму пропаганди. Історія розвитку народної картини няньхуа 50–90-х рр. XX ст. розглядається в рамках окремих періодів, що різняться розумінням завдань і функцій няньхуа і характеризується певними змінами в системі жанрів і образотворчих мотивів у контексті історико-політичного розвитку суспільства [6; 38].

Ідеї Мао Цзедуна про доступність і масовість художньої творчості, його концепція «єдності мистецтва і політики», що стали основними принципами культурної політики нового Китаю, забезпечили сприятливі умови і дали потужний поштовх для розвитку нової новорічної картини після реформи у сфері освіти КНР у 1949 р. Саме народній картині як масовому й агітаційному виду мистецтва відводилося особливе місце у культурному розвитку Китаю, яке мислилося партійним керівництвом як важливий чинник політичної пропаганди.

Найбільшого поширення в мистецтві XX ст. після 1949 р. набули реалістичні жанри – суспільно-політичний, що складає дві третини усіх картин, історичний та портретний. Активно розвивається побутовий жанр, тісно пов'язаний зі суспільно-політичною тематикою [4; 18]. Художники за допомогою різноманітних жанрових композицій пояснювали важливі суспільні події у ці роки, проте залишаються без уваги традиційні жанри – театральний, літературний, пейзажний. Жанрово-тематичну обмеженість можна пояснити особливостями повоєнного часу і політичною ситуацією. Китай перебував тоді у важких економічних умовах – господарська розруха, злидні, неграмотність населення.

Значний вплив на формування нового вигляду няньхуа мали «ідеї Мао Цзедуна» про загальну доступність мистецтва, пріоритет політичної цінності над художньою. Саме такі аспекти як «загальнодоступність» і політична запрограмованість визначили жанрову вузькість няньхуа. На зміну стійким традиціям використання системи виразних прийомів няньхуа приходить установка на відображення творчого методу, яким визнається «революційний реалізм». Для оволодіння ним багато художників звернулися до реалістичних прийомів станкового олійного живопису, щоб саме таким чином висвітлювати нову тематику, пов'язану з прямим відображенням людини, її життя і боротьби [6; 120].

На основі реалістичного методу художники прагнули передати глядачеві драматизм революційних років, пафос перемоги, відобразити подвиги реальних людей, створювати портрети лідерів. Багато майстрів у своїй творчості намагалися створити синтетичний стиль, що поєднує елементи європейського живопису і традиції народної картини [11; 24]. У таких творах автори намагалися зберегти традиційні прийоми народного мистецтва: яскравість силуетів, ритмічне поєднання кольорових плям, символізм образів.

Для розробки тематики, актуальної на той час, художники почали освоювати нові матеріали й техніку. Застосовували різноманітні технічні засоби друку – від чорно-білої та кольорової ксилографії до кольорової друкованої преси й акварелі. Твори цього періоду присвячені темам великого економічного будівництва, відображенню військових перемог, звеличенню особистості Мао Цзедуна, прославленню героїв праці, сюжетам про вільне життя національних меншин, боротьбу з неписьменністю, тлумаченню нових законів і постанов.

Оскільки основними споживачами новорічних картин були сільські жителі, то велика частина творів присвячувалася політичному курсу партії у сфері сільського господарства і соціальним перетворенням у селі. Це сюжети, що розповідають про аграрну реформу, створення виробничих бригад, рух за кооперацію сільського господарства, боротьбу за збільшення темпів виробництва і підвищення врожаю [6; 53]. Однією із проблем, що стримувала процеси економічних і соціальних перетворень у Китаї, була неграмотність населення. У рамках руху за ліквідацію неписьменності в країні майстерні няньхуа друкували твори, що пропагували культуру та освіту.

Середину 50 – початок 60-х років XX ст. можна вважати періодом «великого стрибка». Художня творчість новорічної картини другої пол. 50-х рр. характеризується великою політичною активністю: вона стає

безпосередньою пропагандою ідей комуністичної партії Китаю та ідеологічним засобом у боротьбі за владу. Нянхуа цього періоду відображали конкретні політичні завдання і не претендували на високий мистецький рівень, бо пріоритетною вважалася їхня політична й суспільна значущість. Політичний курс «великого стрибка», розпочатий 1958 р., мав нищівний вплив на розвиток мистецтва нянхуа, оскільки домінуючими були орієнтація на широкі маси, забезпечення загальнодоступності творів і вимога створювати картини у великих кількостях і за короткий термін. Зростаючі накладі новорічних картин призвели до відмови від традиційних прийомів їхнього створення у вигляді ксилографії і спонукали до переходу виробництва на масовий літографський друк, що збільшувало можливість тиражування. Щоб забезпечити загальнодоступність і високу політичну «ідейність» художньої продукції нянхуа, майстерні прагнули до ще більшої лаконічності й простоти виражальних засобів. Твори цього періоду становили собою синтез елементів плакатного стилю з традицією нянхуа і виразними засобами, запозиченими зі станкового живопису. Новим доповненням творчого методу став своєрідний «революційний романтизм», що мав на увазі зображення дійсності в ідеалізовано-лакованому вигляді, створення оптимістичних і життєрадісних образів.

Основна тематика картин цього періоду присвячена політичним гаслам курсу «великого стрибка» (1958 р.), мета якого полягала в переході до комунізму в найкоротші терміни. Мистецькі твори вимагали різкого підвищення врожайності та ефективності сільськогосподарського виробництва, закликали до комунізації суспільства. Щоб активізувати політичну свідомість трудового населення, художники використовували найбільш доступні й звичні художні форми нянхуа – календарі, парні картини «меньхуа». Художники створювали плакатні образи робітників і селян із властивими їм якостями широкого узагальнення та схематичності. Основними рисами творів цього періоду є політична гострота, агітаційний пафос, мобілізуюча сила [6; 74].

В умовах всезростаючого насадження культу особи Мао Цзедуна збільшилося створення картин, що зображували Мао в оточенні представників різних національностей Китаю, героїв праці, в колі дітей. Художники відтворювали історичні події, в яких акцентувалася ключова роль Мао Цзедуна.

У 1959 р. після трагічних наслідків політики «великого стрибка» і «боротьби з правими» уряд взяв курс на «врегулювання». Він сприяв ослабленню тиску на працівників сфери культури і розширенню рамок художньої творчості. Ці чинники на початку 60-х років сприяли появі в мистецтві нянхуа цілої низки значущих художніх творів і створенню атмосфери, лояльної для творчості.

Основною особливістю цього періоду є широта тематики, розмаїтість жанрів, багатство художніх форм. Після тривалої перерви художні майстерні знову стали друкувати картини літературного, театрального, пейзажного жанру. На початку 60-х років традиції народного мистецтва набувають актуального значення для розвитку сучасної картини нянхуа. Особлива увага художників спрямована на створення картин зі символічною тематикою. Це твори, що містять побажання довголіття, продовження роду, багатства, рясного врожаю. До традиційних символів добра художники додавали предмети, що є свідченням реального достатку й благополуччя.

У період десятиліття «культурної революції» (1966–1976 рр.) мистецтво новорічних картин припинило своє існування. Велика частина нянхуа створена в попередній період, була знищена, а її творці піддані гонінням.

Період 1980–1990 рр. характерний новим піднесенням у мистецтві нянхуа, Він примітний послабленням політичного тиску на культуру і відродженням національних традицій новорічної картини. Художники активно звертаються до традиційних жанрів – релігійного, театрального, літературного, пейзажного [5; 28]. Мистецтво новорічної картини, починаючи з 80-х рр., реалізується у двох формах. Це, по-перше, масова художня продукція, що відповідає прямому «прикладному» характеру нянхуа – новорічного декору. Художня продукція нянхуа видається поліграфічним способом і величезними накладом поширюється напередодні Нового року. Основну частину творів складають картини зі символічними та релігійними сюжетами, які близькі за своїм змістом, стилістикою, набором сюжетів і персонажів до традиційної форми старих нянхуа початку ХХ ст. Вони зберігають декоративні функції старих нянхуа, пов'язаних з обрядовою і культовою сторонами святкування Нового року. По-друге, існує величезний масив художніх творів, що втратили подібний «прикладний» характер і за своєю манерою виконання та ідейним змістом примикають до офіційно визнаного мистецтва. Це нянхуа суспільно-політичної тематики, які оспівують успіхи економічних реформ, прославляють вищих керівників країни, відображають важливі суспільні події. Значну частину складають твори побутового жанру, які в ідейному плані також безпосередньо пов'язані з поточною політичною ситуацією. Авторами офіційного напрямку нянхуа виступають не тільки відомі майстри, а й художники – представники національного живопису гохау та олійного живопису юхау. Розмаїття індивідуальних стилів, манер сприяло створенню видатних творів. Багато митців у своїх творчих рішеннях поєднували художні прийоми європейського та національного станкового живопису. Пошуки синтезу національних і позанаціональних форм особливо яскраво проявилися у портретному жанрі. Портретні образи вищих партійних і військових керівників країни малювали в техніці акварелі. Композиція, як правило, будувалася у двох площинах на першому плані, з фотографічною точністю художники зображували портрет, а заднє тло картини містило традиційний китайський пейзаж із завищеним горизонтом. Відомі цілі серії картин «Улюблені маршали», «Славні керівники країни», «Засновники держави» та ін. Крім строгих, офіційних портретів, художники відтворювали образи вождів у неформальній обстановці, на зустрічах з простими людьми, з дітьми, на природі, де на зміну помпезним образам офіційних портретів зображували більш «земні» персонажі.

Пошук нового, сучасного у творчій діяльності нянхуа тісно пов'язаний з відродженням традицій народної картини. У 80–90-х рр. спостерігається величезний інтерес художників до літературного, театрального жанру, релігійного та пейзажного жанрів. У великій кількості стали видавати популярні сюжети зі знаменитих романів «Сон у червоному теремі» Цао Сюеціня XVIII ст., «Троєцарстві» Ло Гуаньчжуна XIV–XV ст., «Подорож на Захід» Ши Найяна XIII–XIV ст. та ін. [9; 24]. Твори зазвичай виконували в техніці акварелі. Вони характеризуються оповідною

манерою викладу і фрагментарністю композиційного рішення, що властиві старим няньхуа. Сучасні картини доброзичливого змісту не тільки містять побажання багатства і благополуччя власникові, а й відображають ідею процвітання і могутності держави загалом. У традиційні композиційні схеми художники вводять елементи національної символіки, державний герб КНР, фрагменти відомих пейзажів. Так традиційні блага китайців набувають загальнонаціонального і загальнодержавного сенсу. Художники повторюють стилістичні і композиційні прийоми традиційних няньхуа, що характеризуються симетричністю побудови, декоративністю, умовно-символічними образами.

Основними релігійними образами сучасних няньхуа є духи дверей Мень-шені, божество довголіття Шоу-син, бог багатства Цай-шень [13; 14]. Сучасні няньхуа зі зображенням цих божеств народного пантеону виконують подвійну функцію. По-перше, вони наділяються релігійно-магічними властивостями і виконують обрядові та охоронні завдання. По-друге, сучасні картини-ікони вважаються традиційними новорічними прикрасами, які широко використовують у Китаї в період новорічних святкувань у наші дні.

Особливістю окресленого періоду є широкий розвиток побутового жанру. Однак значна кількість творів за змістом безпосередньо перегукується зі суспільно-політичною тематикою. У центрі уваги таких сюжетів – успіхи економічних перетворень і матеріальне благополуччя суспільства. За допомогою нехитрих жанрових сцен художники піднімають проблеми моральних цінностей і моралі сучасного суспільства, пропагують традиційні конфуціанські ціннісні якості шляхетної особистості, такі як шанобливість і повага до старших, гармонія в сімейних відносинах, гуманність. Широко висвітлюється тема освіти й виховання молодого покоління.

Висновок. Підсумовуючи викладене, зазначимо, що у мистецтві няньхуа другої пол. ХХ ст. помітне позавлення творчої активності, до лав її творців стали вступати професійні художники живопису гохау і гравери. Багато з них, зазнавши невдачі в перетворенні національного живопису на реалістичне відображення дійсності, залучилися в активну творчість няньхуа, що отримало підтримку в офіційних колах. Успішний розвиток нової новорічної картини вплинув на всі жанри образотворчого мистецтва, в результаті чого багато творів олійного живопису та гохау стали видаватися масовим друкарським способом і повсюдно поширюватися. Такі твори характеризувалися спрощеністю художньої мови, розповідним сюжетом, ідеалізацією образів, що зближувало їх із новорічною картиною. Еволюцію мистецтва другої половини ХХ ст. презентує няньхуа як яскраве та самобутнє явище художньої культури Китаю.

Перспективи дальших наукових розвідок вбачаємо у подальших дослідженнях народної картини няньхуа в контексті художньої історії Китаю.

Список використаної літератури

1. Алексеев В. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. Москва: Наука, 1966. 260 с.
2. Муриан И. Китайский народный лубок. Москва: Искусство, 1960. 122 с.
3. Рифтин Б., Шуцунь Ван. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ленинград: Аврора, 1991. 211 с.
4. Рудова М. Китайская народная картинка. Санкт-Петербург: Аврора, 2003. 65 с.
5. Флуг К. История китайской печатной книги сунской эпохи, X–XIII вв. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1959. 400 с.
6. Червова Н. Современная китайская гравюра 1931-1958. Москва: Восточная литература, 1960. 171 с.
7. 阿英《中国年画发展史略》，北京，1954年
8. 王树村《京剧版画》，北京，1959年
9. 王树村《中国民间年画百图》，北京，1988年
10. 郭味蕓《中国版画史略》，北京，1962年
11. 靳之林《中国民间艺术》，北京：五洲传播出版社，2004年，139页
12. 周贻白《南宋杂剧的舞台人物形象》，北京，1960年
13. Chia Lucille. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th-17th centuries). Cambridge (MA); London, 2002.

References

1. Alekseev V. Kitayskaya narodnaya kartina. Duhovnaya zhizn starogo Kitaya v narodnykh izobrazheniyah. [Chinese folk painting. The spiritual life of old China in folk images]. Moscow, 1966. 260 p. [in Russian].
2. Murian I. Kitayskiy narodnyy lubok. [Chinese folk splint]. Moscow, 1960. 122 p. [in Russian].
3. Rifting B., Shutsun Van. Redkie kitayskie narodnye kartiny iz sovetskikh sobraniy. [Rare Chinese folk paintings from Soviet collections]. Leningrad, 1991. 211 p. [in Russian].
4. Rudova M. Kitayskaya narodnaya kartinka. [Chinese folk picture]. Sankt-Peterburg, 2003. 65 p. [in Russian].
5. Flug K. Istoriya kitayskoy pechatnoy knigi sunskey epohi, X-XIII vv. [History of the Chinese printed book of the Song era, X-XIII centuries]. Moscow; Leningrad, 1959. 400 p. [in Russian].
6. Chervova N. Sovremennaya kitayskaya gravura 1931-1958. [Contemporary Chinese engraving 1931-1958]. Moscow, 1960. 171 p. [in Russian].
7. 阿英《中国年画发展史略》，北京，1954年[A Brief History of the Development of Chinese New Year Pictures], Beijing, 1954. [in Chinese].
8. 王树村《京剧版画》，北京，1959年[Printmaking of the Peking Opera], Beijing, 1959. [in Chinese].

9. 王树村 《中国民间年画百图》，北京，1988年 [One Hundred of the Chinese Folk New Year Pictures], Beijing, 1988. [in Chinese].
10. 郭味蕓 《中国版画史略》，北京，1962年 [A Brief History of Chinese Printmaking], Beijing, 1962. [in Chinese].
11. 靳之林 《中国民间艺术》，北京：五洲传播出版社，2004年，139页 [Chinese Folk Art], Beijing: Wuzhou Communication Publishing House, 2004, S.139. [in Chinese].
12. 周贻白 《南宋杂剧的舞台人物形象》，北京，1960年 [Images of Stage Characters in Zaju of the Southern Song Dynasty], Beijing, 1960. [in Chinese].
13. Chia Lucille. Printing for profit. The commercial publishers of Jianyang, Fujian (11th-17th centuries). Cambridge (MA); London, 2002. [in English].

КИТАЙСКАЯ НЯНЬХУА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ТВОРЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ, МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Чжао Чженгуан – аспирант
Львовской национальной академии искусств, г. Львов

Определены основные этапы развития китайской народной картины – няньхуа второй половины XX в.; рассмотрены формирование системы жанров няньхуа и их эволюция; исследована динамика художественно-выразительных средств и образной системы няньхуа в контексте историко-культурной ситуации. На основе проведенного анализа сделан вывод, что народная картина – няньхуа в развитии национальной культуры Китая второй половины XX в. имела огромное значение, в ней традиционные блага китайцев приобретают общенациональный и общегосударственный смысл. Няньхуа содержат не только пожелания богатства и благополучия владельцу картины, но и отражают идею процветания и могущества государства в целом.

Ключевые слова: искусство Китая, народная картина, новогодние картины, няньхуа, художественно-выразительные средства, система жанров, мировоззренческие аспекты.

CHINESE NIANHUA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY: CREATIVE DIMENSIONS, WORLDVIEW ASPECTS

Zhao Zhegguan – Postgraduate Student
Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine

The aim. The study considers the art of nianhua as an artistic phenomenon that functioned under the conditions of a totalitarian society in China in the second half of the XX century. Nianhua art has existed for four decades as a political-ideological and aesthetic phenomenon. The creative processes in the art of folk painting were controlled and directed by government agencies. Nianhua is the only fine art genre to receive wide support from the official leadership in the 1950s and 1960s, in contrast to traditional guohua painting, graphics, and oil painting.

The purpose of this paper is to identify the features of the existence of the nianhua in the second half of the XX century in China, coverage of worldview aspects, and identification of artistic and stylistic features of works.

Research results. The article identifies the main stages in the development of the Chinese painting nianhua in the second half of the XX century; the formation of the system of nianhua genres and their evolution are considered; the dynamics of artistic and expressive means and the figurative system of nianhua in the context of the historical and cultural situation is investigated. Based on the analysis, it is concluded that the folk picture of nianhua in the development of China's national culture in the second half of the XX century was of great importance, where the traditional benefits of the Chinese acquire a national meaning. Nianhua contains not only wishes of wealth and well-being to the owner of the painting but also reflect the idea of prosperity and power of the state as a whole.

Key words: Chinese art, folk painting, New Year's paintings, nianhua, artistically, expressive means, the system of genres, worldview aspects.

UDC 5.655, 7.03 (761)

CHINESE NIANHUA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY: CREATIVE DIMENSIONS, WORLDVIEW ASPECTS

Zhao Zhegguan - Postgraduate Student
Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine

The aim. The study considers the art of nianhua as an artistic phenomenon that functioned under the conditions of a totalitarian society in China in the second half of the XX century. Nianhua art has existed for four decades as a political-ideological and aesthetic phenomenon. The creative processes in the art of folk painting were controlled and directed by government agencies. Nianhua is the only fine art genre to receive wide support from the official leadership in the 1950s and 1960s, in contrast to traditional guohua painting, graphics, and oil painting.

The purpose of this paper is to identify the features of the existence of the nianhua in the second half of the XX century in China, coverage of worldview aspects, and identification of artistic and stylistic features of works.

Research results. The article identifies the main stages in the development of the Chinese painting nianhua in the second half of the XX century; the formation of the system of nianhua genres and their evolution are considered; the dynamics of artistic and expressive means and the figurative system of nianhua in the context of the historical and cultural situation is investigated. Based on the analysis, it is concluded that the folk picture of nianhua in the development of China's national culture in the second half of the XX century was of great importance, where the traditional benefits of the Chinese acquire a national meaning. Nianhua contains not only wishes of wealth and well-being to the owner of the painting but also reflect the idea of prosperity and power of the state as a whole.

In traditional compositional schemes, artists include elements of national symbols, the state emblem of China, fragments of famous landscapes. Thus, the traditional benefits of the Chinese acquire a national meaning. Artists repeat the stylistic and compositional techniques of traditional nianhua, characterized by symmetry of construction, decorativeness, and conventional symbolic images.

Conclusions. Summing up the above, it should be noted that in the art of nianhua in the second half of the XX century a noticeable revival of creative activity, professional guohua painting artists and engravers began to join the ranks of its creators. Many of them, having failed in the transformation of national painting into a realistic display of reality, joined the active work of nianhua, which received support in official circles. The successful development of New Year's painting has influenced all genres of fine art. As a result, many works of oil painting and guohua began to be issued in mass print and distributed everywhere. Such works were characterized by the simplification of the artistic language, the narrative plot, the idealization of images, bringing them closer to the New Year's picture. The evolution of the art of the second half of the XX century presents nianhua as a vibrant and distinctive phenomenon of the artistic culture of China.

Prospects for further scientific research are seen in further studies of nianhua folk painting in the context of Chinese art history.

Key words: Chinese art, folk painting, New Year's paintings, nianhua, artistically, expressive means, the system of genres, worldview aspects.

Надійшла до редакції 21.11.2020 р.

УДК 784.3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ КИТАЙСЬКИМИ СПІВАКАМИ : НІМЕЦЬКА ПІСЕННА ЛІРИКА У ВИКОНАННІ ДІЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лінь – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
<http://orcid.org/0000-0002-7673-1729>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.412>
531714908@qq.com

Розглянуто особливості сучасних версій прочитання камерно-вокальних творів європейських композиторів китайськими співаками. Охарактеризовано передумови та шляхи формування традицій китайської вокальної школи, процеси адаптації західних моделей виконавської культури та поєднання різної специфіки музичного мислення. Розкрито принципи формування репертуарної політики китайських вокалістів. На основі аналізу пісень німецьких композиторів доби раннього та пізнього романтизму «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та «*Maria Wiegenslied*» М. Регера у виконанні видатної китайської співачки Дільбер Юнус сформульовано висновки, що в процесі адаптації європейських зразків у китайсько-мовних версіях може порушуватись фонічний профіль вокальних мініатюр, а їх зміст – насичуватись новими смислами, складаючи підґрунтя для творчого інтерпретаційного національно-орієнтованого підходу.

Ключові слова: камерно-вокальні твори, жанрово-стильові традиції європейської музики, китайська школа академічного співу, творчість Дільбер Юнус.

Постановка проблеми. Музична культура сучасного Китаю є синтетичним явищем, яке поєднало багатовікові традиції китайської народної музики та досягнення західної музичної творчості. Особливо яскраво процес синтезу традицій проявився в рамках вокальної виконавської культури, адже форми традиційного музикування та концертування європейського зразка суттєво відрізняються за жанровими, інструментальними та функціональними показниками. Китайські виконавці, асимілюючи досягнення європейської вокальної школи, на основі західного репертуару створюють новий творчий продукт, вартий детального вивчення.

Традиційна китайська музика давно вивчається як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями. Водночас особливості творчості сучасних китайських співаків, виконавців камерно-вокальних творів, як окрема зона інтерпретуючої діяльності не знаходяться в епіцентрі спеціальних досліджень навіть у китайському музикознавстві, обумовлюючи актуальність даної публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існує цілий ряд робіт загальнокультурного

напряму, в яких розглядаються особливості концертного життя Китаю. Зокрема, в роботі Ло Чжихуей (*Lo Zhihui*) «Концертне життя сучасного Китаю» [5] досліджується творчість провідних виконавців, концертних організацій, визначаються передумови та перспективи мистецького розвитку країни. Проте інформація про діяльність китайських вокалістів подана у стислому вигляді, що спонукає на подальше вивчення даного питання.

Розвиток китайської вокальної школи розглядається у окремих дисертаціях та статтях. Дисертація Сун Яньїн (*Song Yanying*) «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» [7] присвячена аксіологічним аспектам впливу європейських традицій співу на формування сучасної китайської вокальної школи. У роботі Ду Си Вей (*Du Si Wei*) «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи у Китаї» [3] розглядаються передумови формування традицій китайського академічного вокального виконавства. У статті Чжао Фейлун (*Zhao Feilong*) «Становлення концертного вокального виконавства у Китаї у 20-ті роки ХХ століття» [9] відзначається роль культурного діалогу Китаю з європейськими країнами та США, його вплив на становлення концертного виконавства та формування нової слухацької традиції в рамках вокального мистецтва.

Концепт національної вокальної школи як культурного коду нації розглядається в роботах В. Антонюк [1, 2]. Дослідниця на прикладі практичного досвіду української вокальної школи розмірковує над вокальною виконавською традицією, що постає як певне історичне явище, культурний феномен та модель комунікації, порівнює різні виконавські стилі та сучасні методики навчання співу, у тому числі в контексті навчання китайських студентів в Україні.

Про значення музикознавчого контексту вивчення камерно-вокальної творчості йдеться у роботі Лю Юйтен [6] (*Liu Yuteng*), особливості національної природи китайської професійної творчості висвітлені в роботі Лі Цін [4] (*Li Qin*), методологічні питання інтерпретаційного аналізу камерно-вокальної музики розкрито в роботі О. Філатової [8]. Однак спеціального дослідження, в якому б досліджувалися особливості інтерпретації текстів камерно-вокальних творів європейських композиторів композиторів китайськими академічними співаками, досі не існує. Масовий інтерес китайських вокалістів до цієї мистецької сфери, а також різноманітність їх виконавських надбань спонукають до детального вивчення даної проблеми саме в контексті питання співу як інтерпретуючої діяльності.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації камерно-вокальних творів європейських композиторів китайською співачкою Дільбер Юнус на прикладі виконання зразків німецької пісенної лірики у контексті загальних тенденцій розвитку академічного співу в Китаї.

Виклад основного матеріалу. Основою китайського музичного мистецтва вважається народна музика, яка відображає багатовікові традиції, що дбайливо зберігаються й сьогодні. Однак у ХХ столітті китайська культура зазнала значного впливу європейських моделей музикування, що виявилось, перш за все, в рамках концертної практики в цілому та в сфері камерно-вокального виконавства зокрема. За словами Ло Чжихуей, форми традиційного музикування і концертного життя європейського зразка значно відрізняються за стилістичними параметрами. Це, в свою чергу, вплинуло на репертуарну політику й жанрові пріоритети, інструментарій та особливості вокальної техніки (залучення так званих «поставлених» або «непоставлених» голосів, використання різних типів дихання тощо), форми музикування та принципи професійної підготовки виконавців [5; 24].

За цими ознаками традиційна китайська музика і європейські принципи концертнування виявляються абсолютно різними формами побутування вокального мистецтва. Результатом їхньої взаємодії стала поступова трансформація камерно-вокального виконавства Китаю, в якому за основу була обрана європейська модель (в сумі всіх її складових – репертуар, техніка виконання тощо).

Практика концертів європейського зразка розпочинається, згідно з висловлюванням Ло Чжихуей, з відкриття у місті Харбін у 1904 році театру для широкої публіки, в стінах якого відбувалися концерти. Стимулом для подальшого розвитку цієї галузі слугувало отримання професійної освіти китайськими музикантами за кордоном, а також відкриття у 1927 році вищого музичного навчального закладу європейського зразка у Шанхаї – Шанхайської консерваторії музики (*Shanghai Conservatory of Music*).

Виходячи з програм перших студентських концертів Китаю, можна зазначити, що репертуар академічних виконавців того часу складався здебільшого з популярних сучасних або широко відомих класичних творів. Прикладом звернення до камерно-вокального жанру у програмі першого концерту Шанхайської консерваторії виявився лише один твір – пісня Л. Фішера (*L. Fischer*) «*Down Deep without the Cellar*» у виконанні Е. Х. Чан (*Ye. Chang*). Два інших вокальних номери – це обробка народної пісні Й. Р. Ча (*Y. Cha*) «*Going hill*» у виконанні автора, арія з опери «Трубадур» Дж. Верді у виконанні Ф. М. Манна (*F. M. Mann*) та арія з опери «Тоска» Дж. Пуччіні у виконанні І. Ю (*I. H. Yu*). Подібна репертуарна диспозиція демонструє певний баланс камерного, оперного та народного співів при формуванні програми концерту та намагання представити різні вокальні виконавські стилі.

Вже на початку тридцятих років сольні вокальні концерти за участю студентів, які співали різноманітний інтернаціональний репертуар, стали традицією. Програма концерту студентів Шанхайської консерваторії за 1933 рік це доводить. До неї увійшли пісні різними європейськими мовами: італійською (А. Сейсміт-Дода «Місячна ніч» у виконанні Ц. Х. Лао (*C. Lao*), німецькою (пісня Е. Гріга «Либідь», «*Ständchen*» Р. Штрауса у виконанні міс Ю (*Miss Yu*), французькою («*Song of Provence*» Е. Дель-Акві у виконанні Ц. Х. Лао) та англійською («*Bird Song*» Л. Леман, «*A Lover in Damascus*» А. Вудфорт-Фіндена, «*Wellcome! Sweet Wind*» К. Кадмана у виконанні міс Ю).

Вочевидь, увага виконавців та педагогів була зосереджена на популярній на той час музиці. Проте класичні європейські твори, тим більше, вокальні цикли, які потребували від співаків та слухачів особливого драматургічного чуття, оминались стороною. Подібне формування «європо-орієнтованого» репертуару було обумовлено високим фаховим рівнем та впливовістю європейських виконавців й викладачів на тлі початкового етапу розвитку китайської вокальної школи.

За вельми короткий час процес становлення професійної вокальної традиції рухався шляхом інтеграції національної системи музичного мислення до західної моделі, до спроби об'єднати «два докорінно відмінних принципи, в основі кожного з яких – радикально відмежований слуховий, інтонаційний, ладовий, артикуляційний досвід, оформлений в систему музичної мови і мислення» [10; 20]. Засновниками нової вокальної культури Китаю у XX столітті вважаються Чжоу Шуань (*Zhou Shuan*), Ін Шаннен (*Ying Shangneng*), Хуан Юкуй (*Huang Youkui*), Юй Ішунь (*Yu Yishuan*), Чжоу Сяоянь (*Zhou Xiaoyan*), Лан Юйсю (*Lang Yuxiu*), Чжао Мейбі (*Zhao Meibi*), Чжан Цюань (*Zhang Quan*), Шень Сян (*Shen Xiang*), Го Шучжень (*Go Shuzhen*), Лі Шуанцян¹ (*Li Shuangqiang*).

У сучасному Китаї процес формування академічної школи співу все ще триває. На сьогодні, за словами Ду Си Вей, вокальна освіта в китайських вищих навчальних закладах відбувається за трьома напрямками – академічний спів, популярний (естрадний) спів та новий народний спів [3]. Якщо формування європейської вокальної школи відбувалося у тісній взаємодії з композиторською творчістю та залежало від вокальних жанрів, то процес формування китайського мистецтва співу напряму пов'язаний з особливостями виконавської культури та інакших умов існування музики. Китайські вокалісти окрім академічної традиції активно асимілюють у своїй творчості академічну, традиційну та естрадну манеру виконання.

Тектонічні зміни у формах організації концертної практики виконання камерно-вокальної музики в Китаї в останні десятиліття були обумовлені політикою відкритості країни, поширенням засобів масової комунікації та розвитком технологій запису музичного контенту. Можливості інтернету, з одного боку, дозволили виконавцям не шукати концертні площадки, а ширити твори у власній інтерпретації завдяки популярним мережевим ресурсам (наприклад, *Youku* або *Tudou*), одразу знаходячи відклик слухачів. З іншого боку, ці можливості забезпечили їх новим досвідом, пов'язаним з вивченням різних інтерпретаційних версій у численних зразках західної традиції виконання та ефективним для корегування власних напрямів творчої діяльності.

У строкатій палітрі концертної практики сучасного Китаю є ціла плеяда яскравих співаків, добре відомих як в країні, так і за її межами. Спрямування їхньої творчості визначається суттєвою ознакою – схильністю до західної (запозиченої) або східної (традиційної) моделі музикування, яка відбивається на манері виконання та особливостях репертуарної політики. Певні виконавці реалізують в своїй практиці тільки одну з означених моделей, проте інші вдаються до компромісних рішень, одночасно поєднуючи західні та східні репертуарні напрями.

Назвемо імена деяких відомих сучасних академічних співаків Китаю: *сопрано* – Ланг Юйсю (郎毓秀 / *Lang Yu Xiu*), Хе Хуэй (和慧 / *He Hui*), Чжоу Сяо Ян (周小燕 / *Zhou Xiao Yan*), Го Шу Жень (郭淑珍 / *Guo Shu Zhen*), Тан Цзин (谭晶 / *Tan Jing*), Ван Лі (王莉 / *Wang Li*), Гао Ман Хуа (高曼华 / *Gao Man Hua*), Сюй Лей (许蕾 / *Xu Lei*), Лей Цзя (雷佳 / *Lei Jia*), Ван Цин Шуан (王庆爽 / *Wang Qing Shuang*), Сунь Цзя Сінь (孙家馨 / *Sun Jia Xin*), Чжан Ні (张妮 / *Zhang Ni*), Чжэн Юн (郑咏 / *Zheng Yong*), Се Лі Сі (谢莉斯 / *Xie Li Si*), Ха Хуэй (哈辉 / *Ha Hui*), У На (吴娜 / *Wu Na*), Чжу Фэнбо (朱逢博 / *Zhu Feng Bo*), Сунь Сю Вэй (孙秀苇 / *Sun Xiu Wei*), Цуй Ян Гуан (崔岩光 / *Cui Yan Guang*), Гонг Лі Ні (龚丽妮 / *Gong Li Ni*). *Меццо-сопрано* – Лян Нін (梁宁 / *Liang Ning*). *Тенори* – Ши І Цзе (石倚洁 / *Shi Yi Jie*), Дин Йи (丁毅 / *Ding Yi*), Чжан Си Цю (张喜秋 / *Zhang Xi Qiu*), Ши Хонг Е (施鸿 / *Shi Hong E*), Ван Цзе ши (王洁实 / *Wang Jie Shi*), Фан Джинг Ма (范竞马 / *Fan Jing Ma*). *Контртенори* – Лі Мей Лі (李梅利 / *Li Mei Li*). *Баритони* – Ху Йонг (霍勇 / *Hou Yong*), Лю Бін І (刘秉义 / *Liu Bing Yi*).

Репертуарна палітра цих виконавців дуже широка, тим не менш, можна виділити основні стилеві та жанрові уподобання, яких дотримуються китайські співаки при зверненні до камерно-вокальної музики. Вивчення й систематизація низки відео- та аудіозаписів європейської камерно-вокальної музики призвела до наступних висновків:

1. Більшу частину репертуару китайських співаків становлять камерно-вокальні твори композиторів-романтиків – М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та ін. У цих романсах та вокальних циклах перед вокалістом постають складні виконавські завдання, що потребує наявності багатих голосових даних та можливості охоплення широкого співацького діапазону для виявлення всіх емоційних відтінків тексту, плавності голосоведення з тонким та філігранним оздобленням деталей тексту, а також уміння взаємодіяти з акомпаніатором.

2. Увага солістів до творчості слов'янських композиторів пояснюється тим, що приєднавшись до загальноєвропейських культурних процесів у ХХ ст., Китай запозичив систему професійної освіти в Європі, також орієнтуючись і на досвід східноєвропейських країн. Велика кількість митців, повертаючись до Китаю, поширюють традиції східноєвропейської вокальної школи (прикладом є професор Пекінської консерваторії, випускниця Московської консерваторії, клас О. Катувської, п. Го Шу Джен, яка виховала плеяду китайських вокалістів та продовжує свою діяльність сьогодні).

3. Жанрова картина вокальної культури Китаю урізноманітнюється завдяки використанню творів інших стилів європейського мистецтва. Так, музика ренесансної та барокової доби представлена старовинними аріями Дж. Дауленда, Т. Мерули, Дж. Каччіні, Г. Персела, А. Скарлятті, які вже давно посіли важливе місце у китайській камерно-вокальній творчості. При виконанні цих композицій авторське трактування здебільшого переважає над аутентичним виконанням.

4. Твори класичної доби представлені піснями та аріями з опер композиторів-класиків, зокрема В. А. Моцарта.

5. До репертуару співаки долучають й твори композиторів початку ХХ ст. (наприклад, романси К. Дебюссі, С. Рахманінова, М. Равеля, В. ді Кьяра). Проте їхня кількість значно менша у порівнянні з кількістю творів, зазначених вище.

6. Певну частину репертуару становлять обробки європейських народних пісень – італійських, іспанських, фінських, німецьких, українських та російських.

7. Пісні в репертуарі китайських співаків звучать як мовою оригіналу, так і у перекладі китайською.

Показовим для розкриття особливостей інтерпретації зразків європейської камерно-вокальної музики у виконанні сучасних китайських співаків є дослідження творчості Ді Лі Бай Ер або Дільбер Юнус (迪里拜尔/*Dilber Yunus*). Це – одна з видатних співачок Китаю, ліричне сопрано світового рівня, «китайський соловей», артистка оперного театру, солістка фінської національної опери, професор Китайської музичної консерваторії. У 1976 р. вона почала вивчати вокальну музику у проф. Го Лінчжана. Демонструючи значні успіхи, співачка поступила у 1980 р. до Центральної музичної консерваторії, де навчалася у відомих педагогів із вокалу Шень Сян² (*Shen Xiang*) і Лі Цзінвей (*Li Jinwei*). Після закінчення консерваторії Дільбер працювала у Центральному оперному театрі солісткою, а у 1988 р. прийнята на посаду довічного соліста Фінської національної опери. З 1993 по 1996 рр. співачка працювала разом з оперним режисером Джоан Карло де Монако солісткою Національної опери в Бонні (Німеччина). Успіх Дільбер неодноразово підтверджувався перемогами у різних конкурсах. Так, у 1984 р. вона здобула перемогу на Першому міжнародному конкурсі вокалістів ім. Мір'яма Хеліна. У 1997 та 1998 рр. Дільбер виграла премію Б. Нельсон, а у 2003 р. – премію «Золотий альбом Китаю». У Швеції та Фінляндії її називають «національним скарбом».

Незважаючи на активну оперну творчість, Дільбер виступає також із концертами камерно-вокальної музики (з фортепіано та оркестром). На сьогодні існує низка камерно-вокальних збірників співачки, записів її сольних виступів та концертів, зокрема на її офіційному каналі *YouTube*.

У репертуарі співачки присутні традиційні китайські народні пісні та пісні китайських композиторів (наприклад, окремі пісні «*Little bird, My friends*»³, «Чун Сі»⁴), а також «західні» твори – іспанською (наприклад, іспанські народні пісні «*Sevillanas*», «*El Marabú*», «*Erico Festak*», «*Serrana*»⁵ та інші, виконані під акомпанемент гітари), російською («Не співай красуня при мені», «Тут добре» С. Рахманінова, «Соловей» О. Аляб'єва⁶), фінською (фінські народні пісні «*Minnun kultani*», «*Paitaressi*»⁷), уйгурською⁸ «Світ Бівопи»⁹ / (اي نؤد اپوؤىب), німецькою («*Maria Wiegenlied*» М. Регера, аріозо «*Dank sei Dir, Herr*» Г. Генделя), «*Amor*» Р. Штрауса, «*Seligkeit*» Ф. Шуберта, «*Warum?*» Р. Шумана), французькою мовами («*Nell*» Г. Форе, «Вокаліз» М. Равеля), а також твори європейських композиторів у перекладі китайською («*Ave Maria*» П. Маскані, «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та інші).

Проаналізувавши низку камерно-вокальних творів в інтерпретації Дільбер, можна відмітити, по-перше, множинність її творчої постаті, вміння модулювати з однієї стильової площини до іншої.

По-друге – спів романсів та пісень мовами оригіналу, що допомагає точніше передати зміст цих творів. По-третє – тісну взаємодію з акомпаніатором, завдяки чому утворюється дивовижний ансамбль, в якому вокальна та інструментальна партія логічно продовжують лінії один одного. Вивчення інтерпретації Дільбер дозволяє зрозуміти її творчий підхід до авторського тексту як імпульсу для проявлення власної ініціативи. Самобутність співачки проявляється в тембрі її голосу. Глибокий та проникливий тембр стає важливим засобом її акторсько-співочої виразності.

Одним із відомих творів Ф. Мендельсона у репертуарі співачки є пісня «*Auf Flügeln des Gesanges*». Тридцять четвертий опус композитора містить шість пісень для голосу і фортепіано, написаних приблизно в 1834–1836 рр. Найвідомішим романсом опусу, та, й можливо, усіх пісень Мендельсона є № 2 – «На крилах пісні». Текст Г. Гейне, покладений на виразну мелодію, оповідає про мрії закоханих у нічному саду з яскравими запашними квітами й дзюрчанням води.

Для виконавського аналізу обрано дві версії цієї пісні – студійний запис китайською з альбому 2006 р.¹⁰ та запис із концерту мовою оригіналу (рік запису останнього встановити не вдалось¹¹). В обох випадках надзвичайно м'який та водночас сильний тембр Дільбер дозволив їй розкрити характер цієї пісні-очікування. Треба відзначити, що у студійному виконанні пісні у порівнянні з оригінальною версією Ф. Мендельсона зроблено ряд удосконалень: *lied* звучить в оркестровому перекладенні у більш рухливому темпі. Текст пісні також зазнає змін – виконавиця користується альтернативною китайською версією, зрозумілою для її слухача. Це зі свого боку певним чином корегує розташування смислових акцентів. Оркестровий супровід у даному випадку представляє неабиякий інтерес, адже в інструментальній партії з'являються реальні підголоски, які в мендельсонівській фортепіанній фактурі даються лише натяком.

Більш рання версія цього *lied* у виконанні Дільбер мовою оригіналу дещо відрізняється від студійного запису. В ньому співачка звучить більш дзвінко та пристрасно, відкритим звуком. До того ж темп звучання – у порівнянні з записом 2006 р. – більш стриманий. Артикуляція слів та окремих фраз – активніша, на що явно вплинула специфіка німецької мови, яка у порівнянні з китайською звучить більш структуровано.

Обидві інтерпретації пісні «*Auf Flügeln des Gesanges*» Дільбер дуже вдалі у стилістичному відношенні щодо позиції виконавиці у відтворенні авторському задуму та правдивості почуттів. Саме тому виконання пісні китайською співачкою можна поставити на один щабель з версіями європейських вокалістів.

Інший твір – німецька різдвяна пісня для голосу та фортепіано «*Maria Wiegenlied*» (1912 р.) М. Регера на слова М. Боеліца – звучить у виконанні Дільбер мовою оригіналу (червень 2013 р., Національна концертна зала, Тайпей). Досліджуваний запис демонструє характерні для виконавського стилю співачки переваги – бездоганне володіння голосом та ідеальне інтонування. Зважаючи на жанр твору, Дільбер економно витрачає виразові можливості, співаючи ніби в неповну силу, лагідним звуком на тихій динаміці. Відмінністю її інтерпретації є цілісне охоплення твору та використання камерної манери виконання, що проявилася в увазі до нюансів, залученні «гри світлом та тінню».

Проте кульмінація пісні виглядає занадто масивною. У тексті М. Регера вокальна кульмінація на словах «*Schlaf*» (тиха кульмінація) позначена динамічною ремаркою *pp* (фортепіанна партія звучить на *ppp*). Проте Дільбер ігнорує цю позначку, порушуючи таким чином авторську логіку. Для порівняння, наприклад, у виконанні Генії Кумаєр кульмінація виявляється дійсно тихою (різдвяний концерт у Відні, 2008 р.), завдяки чому цей «керол» звучить більш градуйовано у динамічному плані та інтимніше, ніж у виконанні Дільбер, яке сприймається занадто академічно. Можливо на різницю в результаті вплинула сама ситуація – адже виконання європейськими співаками різдвяної пісні в канун Свята проникнуто особливими піднесеними почуттями; момент таїнства, що супроводжує подібні пісні, не потребує напруження, а спонукає на просвітлену медитацію над священними подіями.

Інше виконання Дільбер¹² цієї пісні зроблене шістьма роками пізніше (листопад 2019 р., Національний концертний зал, Тайпей) і майже не відрізняється від запису 2016 р. за технікою вокального інтонування, проте звучить м'якше, більш вдало відповідаючи характеру пісні. Вибивається зі стилістики пісні імперативна трактовка окремих інтонацій та занадто активна артикуляція.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що китайська школа камерно-вокального виконавства є здебільшого спадкоємницею європейських традицій академічного співу. Манера виконання та жанрово-стилістичні уподобання співаків при виборі творів, з одного боку, залежать від конкретної школи, прихильниками традицій якої вони стають. З іншого – відбивають особливості слухачко-орієнтованого підходу. Останнє спонукає до перекладів текстів пісень китайською мовою, що може у деяких випадках порушувати особливості фразування та фонічний профіль вокальних мініатюр, а також насичувати їх новими смислами. Логічність цієї тези майже не потребує підтвердження, але вивчення німецької пісенної

лірики Ф. Мендельсона («*Auf Flügeln des Gesanges*») та М. Регера («*Mariä Wiegenlied*») в інтерпретаціях видатної китайської співачки Делібер Юнус на високохудожньому рівні стає переконливим фактором набуття іншої виразності у відомих творах. Манера виконання цієї солістки є прикладом високого професіоналізму, що проявляється у філігранному звуковидобуванні, тонкості фразування, відчутті ансамблю. Проте різниця світоглядних позицій відбивається у своєрідному розумінні кульмінації та динамічного плану пісні «*Mariä Wiegenlied*», а переклад «*Auf Flügeln des Gesanges*» китайською мовою призвів до зміщень смислових акцентів всередині фраз та скоригував фонічний профіль твору.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення особливостей інтерпретації китайськими солістами камерно-вокальних творів європейських композиторів дозволяє зрозуміти принципи функціонування музичного твору в глобалізованому просторі та виявити стабільні і мобільні, національно обумовлені елементи музичної інтерпретації. Саме це й формує напрям подальших наукових розвідок у даній сфері.

Примітки:

¹ Творчість співаків докладно досліджується у дисертації Ян Бо.

² Професор Шень Сян – як його називали «китайський Карузо» – був яскравим представником традиції співу бельканто.

³ https://www.youtube.com/watch?v=otAsW_wPe88

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=mA34N-R6jWc>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Omi2TcmuaUQ&list=PL5L2guHnGyrbw-slCDqU98mJhNOM5rtzX>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Tsy4mF6pO4g&list=PL5L2guHnGyrYQmoIV9oETnVoFe8axf-PB>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QyUd8LjrKdA&list=PL5L2guHnGyrZR7-Y5g2POgNfha3M5jWM0>

⁸ Співачка має уйгурське коріння, тому значну частину її репертуару складають уйгурські пісні.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=xvZ34g4vfho>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=D0fKk8mZVfM>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=okFXqyytim4>

¹² Інше виконання Дільбер. <https://www.youtube.com/watch?v=DbQkgnbRUFs>

Список використаної літератури

1. Антонюк В. Аспекти фахового тезаурусу вокалістів. *Література, фольклор, проблеми поетики* / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. Вип. 37. С. 7–9.
2. Антонюк В. Етнокультурний діалог у контексті навчання вокалістів із КНР у НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези II Міжнар. наук.-практ. конф.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 6-8.
3. Ду Сы Вей. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. *Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств*. Москва, 2008. С. 232–234.
4. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом: автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 15 с.
5. Ло Чжихуей. Концертная жизнь современного Китая: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 24 с.
6. Лю Юйген. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX ст: дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Одеськ. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 200 с.
7. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 182 с.
8. Филатова О. Методические аспекты исполнительского анализа камерно-вокальной музыки. *Проблемы сучасності: культура мистецтво, педагогіка*. Луганськ, 2010. №14. С. 54–64.
9. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86). С. 196–198.
10. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае : образование, педагогические и исполнительские принципы : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2016. 25 с.

References

1. Antonyuk V. Aspekty fakhovoho tezaurusu vokalistiv. *Literatura, fol'klor, problemy poetyky*. Kyiv : Taras Shevchenko National University of Kyiv. 2012. № 37. S. 7–9.
2. Antonyuk V. Etnokul'turnyi dialoh u konteksti navchannya vokalistiv iz KNR u NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*. Kyiv : Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2018. S. 6–8.
3. Du Si Wei. Vlijanie evropejskih tradicij na razvitie vokal'noj shkoly v Kitae. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2008. S. 232–234.

4. Li Qing. *Kamerno-vokalna tvorchist Kloda Debiussi: pryntsypy roboty z poetychnym tekstom: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva* : 17.00.03 / Kyiv, 2018. 15 s.
5. Luo Zhihui. *Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: avtoref. dys. ... dokt. iskusstvov* : 17.00.02 / St. Petersburg, 2016. 24 s.
6. Liu Yuten. *Yavyshche stylovoi intehratsii u kamerno-vokalnii tvorchosti yevropeyskykh i kytayskykh kompozytoriv: vid XIX do XX stolittia: dys. ... kand. myst* : 17.00.03 / Odesa, 2018. 200 s.
7. Song Yanying. *Integracija evropejskih tradicij penija v vokal'nuju shkolu: dys. ... doktora iskusstvoved.* : 17.00.03 / Lviv, 2016. 182 s.
8. Filatova O. *Metodicheskie aspekty ispolnitel'skogo analiza kamerno-vokal'noj muzyki. Problemi suchasnosti: kul'tura mistectvo, pedagogika*. Luhansk, 2010. № 14. S. 54–64.
9. Zhao Feilong. *Stanovlenie koncertnogo vokal'nogo ispolnitel'stva v Kitae v 20-e gody XX veka*. Tambov : Gramota, 2017. № 12 (86). S. 196–198.
10. Yang Bo. *Dinamika razvitija professional'nogo sol'nogo penija v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy: avtoref. dys. ... doktora iskusstvov*. 17.00.02 / Nizhny Novgorod, 2016. 25 s.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИМИ ПЕВЦАМИ: НЕМЕЦКАЯ ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА В ИСПОЛНЕНИИ ДИЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лин – аспирантка кафедры теории и истории музыкального исполнительства,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

Рассмотрены особенности современных версий прочтения камерно-вокальных произведений европейских композиторов китайскими певцами. Охарактеризованы предпосылки и пути формирования традиций китайской вокальной школы, процессы адаптации западных моделей исполнительской культуры и сочетание различной специфики музыкального мышления. Раскрыты принципы формирования репертуарной политики китайских вокалистов. На основе анализа песен немецких композиторов эпохи раннего и позднего романтизма «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона и «*Mariä Wiegenlied*» М. Рeger в исполнении выдающейся китайской певицы Дильбер Юнус сформулированы выводы, что в процессе адаптации европейских образцов в китайских версиях может нарушаться фонический профиль вокальных миниатюр, а их содержание – насыщаться новыми смыслами, составляя основу для творческого интерпретационного национально-ориентированного подхода.

Ключевые слова: камерно-вокальные произведения, жанрово-стилевые традиции европейской музыки, китайская школа академического пения, творчество Дильбер Юнус.

INTERPRETATION OF EUROPEAN MUSIC BY CHINESE SINGERS: GERMAN SONG LYRICS PERFORMED BY DILBER YUNUS

Zhu Ling – a graduate student at the Department of Theory and History of
Musical Performance of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

The features of modern versions of the reading of chamber-vocal works of European composers by Chinese singers are considered. The preconditions and ways of forming the traditions of the Chinese vocal school, the processes of adaptation of Western models of performing culture and the combination of various specifics of musical thinking are characterized. The principles of the formation of the repertoire policy of Chinese vocalists are revealed. Based on the analysis of songs of German composers of the era of early and late romanticism «*Auf Flügeln des Gesanges*» by Felix Mendelssohn and «*Mariä Wiegenlied*» by Max Reger performed by the outstanding Chinese singer Dilber Yunus, the conclusions are formulated that in the process of adapting European samples in Chinese versions, the phonic profile of vocal miniatures may be disturbed, and their content may be saturated with new meanings, forming the basis for creative interpretive a nationally oriented approach

Key words: chamber vocal pieces, genre and style traditions of European music, Chinese school of academic singing, creativity of Dilber Yunus

UDK 784.3

INTERPRETATION OF EUROPEAN MUSIC BY CHINESE SINGERS: GERMAN SONG LYRICS PERFORMED BY DILBER YUNUS

Zhu Ling – a graduate student at the Department of Theory and History of
Musical Performance of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

The aim of this paper is to reveal the peculiarities of the interpretation of chamber and vocal works of European composers by the Chinese singer Dilber Yunus on the example of performing samples of German song lyrics in the context of general trends in the development of academic singing in China.

Research methodology is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the peculiarities of the interpretation of vocal works of European composers by Chinese performers.

Results. It was found out that the Chinese school of chamber and vocal performance generally follows the European traditions of academic singing, but the manner of performance, genre and stylistic preferences of singers also depend on the requests of the audience, which encourages the adaptation lyrics in Chinese. In the context of the problem of interpretation of the combination of Western and Eastern traditions in the manner of singing Dilber Yunus serves as an example of high professionalism, free choice of stylistic direction of the musical idea of vocal pieces, the search for new convincing interpretations of familiar music. Based on the analysis of songs by German composers of the early and late Romantic period «Auf Flügeln des Gesanges» by Felix Mendelssohn and «Mariä Wiegenlied» by Max Reger, interpreted by Dilber concluded that in the process of adapting European songs in Chinese, their phonetic profile may be violated, main idea can be saturated with new meanings, laying the foundation for a creative interpretive national-oriented approach.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the peculiarities of the performance of modern Chinese singers, who accessed to the chamber and vocal pieces of European composers, as a separate area of interpretive activity which for today hasn't become a special research, even in Chinese musicology.

The practical significance. The studying of the interpretations by Chinese soloists of chamber and vocal works of European composers allows to better understand the principles of functioning of a musical work in a globalized space and to identify stable and mobile, nationally conditioned elements of musical interpretation.

Key words: chamber vocal pieces, genre and style traditions of European music, Chinese school of academic singing, creativity of Dilber Yunus.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 785.6+78.083

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

Довгань Оксана – кандидат педагогічних наук, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0002-1757-1016>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.413>
dovhan.violino@tnpu.edu.ua

Мисько Галина – асистент, Тернопільський національний педагогічний
університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-3652-6552>
ogaleksis@ukr.net

Стаття присвячена інструментальній спадщині всевітньо відомого українського композитора-пісенника кінця ХХ століття В. Івасюка. Досліджено, що митець окрім пісенного плідно працював у камерно-інструментальному жанрі, характерному українським композиторам другої пол. ХХ ст. – сюїті, інструментальній мініатюрі та ін. З'ясовується, що у різноманітних оркестрових творах композитор використовував поєднання як класичних, так і «некласичних» інструментальних складів, а для музичної мови циклічних творів, інструментальних мініатюр, музики до театральних вистав автора характерне колористичне насичення багатством карпатського фольклору з використанням новітніх авангардних композиторських технік та сучасних засобів музичної виразності.

Ключові слова: українська сюїта ХХ століття; інструментальна мініатюра; камерно-інструментальна музика; сонористика, алеаторика, атональність.

Постановка проблеми та актуальність теми. Інструментальна сторінка творчості видатного композитора-пісенника В. Івасюка (1949–1979 рр.), в якій митець прагнув висловитися духовно поза межами пісні, досі залишається невідомою як музикантам-фахівцям, так і широкій слухацькій аудиторії. На противагу цьому, більшість всевітньо відомих вокальних творів композитора з яскравою, своєрідною мелодикою, природною і, одночасно, винахідливою гармонізацією, ритмікою, у поєднанні з особливостями української пісенності та ритмічними формулами популярної музики 70-х років ХХ ст., що робить їх непересічними зразками свого жанру, одразу ж після прем'єри ставали шлягерами.

Аналіз останніх досліджень. Постать В. Івасюка у наукових дослідженнях О. Василюшин [1], Л. Кияновської [9], А. Палійчук [12], Н. Філіпчук [14], спогадах М. Івасюка [7], Г. Івасюк-Криси [6] та ін., українських документальних фільмах актуалізується, переважно, в історико-біографічному аспекті та зосереджена на мистецькому доробку композитора з наголосом на пісенну творчість. Частково фортепіанна творчість композитора є предметом наукових розвідок О. Опанасюк [11], Д.–Н. Личковської [6], деякі відомості з камерно-інструментального доробку митця знаходимо у вступних статтях до нотної збірки інструментальних творів В. Івасюка [7] М. Кінасевич, М. Скорика, Р. Стельмашука, Л. Мазепи. Немає згадок про В. Івасюка-інструменталіста і в сучасних музикознавчих працях, що досліджують тенденції розвитку української камерно-інструментальної музики другої пол. ХХ століття (Н. Дика [2], П. Довгань [4], М. Ілечко [8], А. Мельник [12] та ін.).

Мета статті – висвітлити жанрову і стилістичну палітру інструментальної творчості

В. Івасюка та з'ясувати її значення для сучасної української музичної культури.

© Довгань О., Мисько Г., 2020

Творчий доробок В. Івасюка окрім пісенних шедеврів складають зразки для інструментів соло, ансамблевих, оркестрових, камерних складів. З'ясувати стилістичні та жанрові особливості властивих їм музичних елементів, що складають формотворчу суть інструментальних творів, спробуємо дослідити далі.

У 1972–1979 рр. В. Івасюк вивчав композицію у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка. До цього часу його пісенна творчість уже стала загальновідомою. Тому вступ абітурієнта до консерваторії відбувався з повним усвідомленням, що досягти вершин музичного мистецтва він зможе лише тоді, коли опанує «секретами» композиторської майстерності, усіма компонентами навичок і знань, які формують професіонала. Навчався в класі проф. А. Кос-Анатольського (автора вокальних, сценічних, інструментальних композицій), та проф. Л. Мазепи – декана композиторського факультету, згодом завідувача кафедри композиції та інструментовки Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, який часто організовував поїздки на Пленуми та з'їзди композиторів до Києва, Москви з метою ознайомлення студентів із найновішою творчістю сучасних композиторів (учні Л. Мазепи: Б. Климчук, О. Хоша, У. Білан, Ю. Сидор'як, Р. Якуб, Т. Ківа). Творчий план зі спеціальності майбутніх композиторів передбачав опанування різноманітними формами, жанрами, способами музичного мислення та «висловлення» своїх задумів за допомогою звукової матерії. Л. Мазепа так описує свої педагогічно-композиційні принципи: «Попри дотримання мною у навчанні «непохитних» основ формальної структури й будови музичних творів, попри надавання переваги яскравому музичному тематизмові з виразовою мелодикою, я намагався всіляко стимулювати своїх студентів до пізнання сучасних засобів і композиторської техніки, і особливостей прикмет виразовості музичної мови ХХ століття» [7; 20]. Викладач, тонко розуміючи природу музичного обдарування В. Івасюка, спрямовував його на всебічний розвиток творчої особистості, зокрема – на працю в інструментальних жанрах. У часи комуністичної диктатури «саме в цій елітарній сфері музичної культури сфері музичної культури більше ніж в пісенному, хоровому, оперному жанрах, збереглося найголовніше – гуманістична сутність» [3; 405]. З інтерв'ю В. Івасюка Львівському обласному радіо дізнаємося: «Писати пісні, власне, я почав після своїх композиторських спроб в інших жанрах, тобто в жанрі романсу, балади. А пісні якось так непомітно... Поряд з піснями мені доводиться писати – і я це роблю з великим задоволенням, музику в різних жанрах. Зокрема, в минулому році я зробив цикл обробок українських пісень, це музика для камерного оркестру, музика для дерев'яних інструментів. Зараз я пишу квартет для струнних інструментів, також «Поліфонічну сюїту» для чотирьох дерев'яних і клавесину, кантату на слова Рильського і Тичини. Ну і, крім того, звичайно, пісні та романси» [7; 23].

В інструментальному доробку В. Івасюка значну частину складають твори для камерних складів: камерного оркестру («Сюїта-варіації»; «Мелодія»), струнного квартету, квартету духових інструментів і клавесину («Поліфонічна сюїта»). Автор вважав, що звукообразальні можливості камерного оркестру є дуже великими, особливо у відтворенні «фольклорних моментів» [7; 23]. Бажання писати для такого оркестру у майбутнього композитора зародилося ще у студентські роки під час навчання в Чернівецькому медичному інституті. Тут В. Івасюк стає учасником оркестрової групи інститутського ансамблю пісні і танцю «Трембіта» (кер. – В. Круцяк), а згодом організовує студентський камерний оркестр, який швидко здобув популярність, виступаючи на радіо та телебаченні (1968 р.) [7; 20]. Композитор як виконавець-скрипаль добре відчував природу гри на струнних смичкових інструментах. Нагадаємо, що В. Івасюк навчався у Кіцманській музичній школі (викладачі: Ю. Бруєвич, Ю. Візнюк) та Київській музичній школі-десятирічці ім. М. Лисенка (клас педагога С. Кочаряна) [7; 7].

Оркестровий твір «Мелодія» написаний для незвичного інструментального складу: гобоя, камерного оркестру, ударних, гітари. У цій композиції ритм-гітара має цифровану партію, а партія ударника розрахована на наступну імпровізацію виконавця та обмежується лише двотактовим епізодом із поданим ритмічним малюнком, що є звичним для естрадного виконавства. За характером «Мелодія» – спокійна, з емоційним внутрішнім напруженням, «торкається» щирістю почуттів. Написана в складній тричастинній формі: $A(a+v+a)BA(a+b1)$. Перший розділ — проста тричастинна побудова, має 6+12+6 тактів із тональним планом $a-d-a$ *moll*. Його головна тема з яскравою, нестандартною інструментальною мелодикою широкого дихання проходить у верхніх регістрах скрипок. У середній частині першого розділу відбувається відхилення у тональність субдомінанти з мелодичним розвитком до кульмінації. У репрізі до монотонного, вісімково-остинатного гармонічного супроводу альтів та віолончелей під'єднуються партія ударника та бас-гітари, створюючи надзвичайно свіже, темброво-кolorистичне обрамлення головній темі. У середньому восьми-тактовому розділі (B ; d -*moll*) мелодична лінія спочатку проводиться у високому регістрі віолончелей з наступним приєднанням скрипок, а далі плавно переходить у скорочену

репризу. Тут особливо помітна улюблена композитором «гра» тональностей та тембрів. Цього разу тему проводить у ре-мінорі гобой зі світлим, ніжним, «позаземним» тембром на тлі «мерехтіння» шістнадцятих у високому регістрі (третя октава) скрипок. Завершується «Мелодія» «недосказанною» чи «недоспіваною» висхідною, тріольно-речитативною реплікою *a capella* у скрипок.

Сміливо експериментуючи в «популярному» жанрі камерно-інструментальної музики, В. Івасюк є послідовником українських композиторів-шістдесятників: Л. Дичко, Л. Грабовського, В. Губаренка, Г. Ляшенка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича. Становлення творчості цих митців відбувалося на тлі таких напрямів як «нова фольклорна хвиля», авангард, основними ідеями якого було «радикальне оновлення образно-тематичної сфери, форм і виразових засобів музичного мистецтва» [15; 129], появи нових звуковідтворювальних і звукозаписувальних засобів, електронних інструментів.

В. Івасюк у своїй інструментальній творчості двічі звертається до сюїти – характерного жанру українських композиторів другої пол. ХХ ст. [8]. Перший раз до «Сюїти-варіацій» для камерного оркестру, другий, до «Поліфонічної сюїти» для чотирьох дерев'яних і клавесину. М. Ілечко стверджує, що жанр української інструментальної сюїти в українських композиторів другої пол. ХХ ст. отримує «багатоаспектне втілення, з одного боку, завдяки поглибленню тематики, розширенню жанрових можливостей, програмному фактору, з іншого – за рахунок посилення пошуку нових тембрових можливостей, розширення інструментального складу.» [8; 9].

«Сюїта-варіації» – циклічний твір для камерного оркестру, що поєднує характерні ознаки обох форм. Складається з теми і шести контрастних її видозмін. Кожна варіація побудована за певною драматичною схемою. З інтерв'ю В. Івасюка та музикознавця, ведучої музичних програм Львівського обласного радіо М. Кінаевич дізнаємося, що сам композитор означував жанр твору як «Сюїта» для камерного оркестру. Є інший варіант – «Варіації-сюїта» для камерного оркестру в чотирьох частинах (1978)» [7; 23].

«Сюїта-варіації» – цікава як із музичного, так і технічного боку, попри те, що є однією з перших спроб оркестрових композицій автора. Вона написана складною музичною мовою з характерними як традиційними способами побудови тематизму засобами тонально-гармонічного письма, так і новаторськими для того часу прийомами атональності, сонористики, алеаторики [8; 10]. Нагадаємо, що «Сюїта-варіації» створена В. Івасюком у період навчання в консерваторії, наприкінці сімдесятих років ХХ ст., коли використання інноваційних засобів у музиці не заохочувалося: «часи брежнєвського затхлого застою, маразму, гнітючої атмосфери ідеологічного засилля безглуздими «подвигами» багатократного «героя», лауреата всіляких премій, автора геніальних «творів» і т.д... Кантати, оди панегірики... А разом із тим – бунт волелюбних, відвага шістдесятників, надія на пробудження, на зміну усього, що мало тривати тисячоліття...» [7; 19].

За життя композитора перше виконання «Сюїти-варіацій» відбулося у жовтні 1978 р. на Пленумі Спілки композиторів України у виконанні камерного оркестру Київської філармонії під керівництвом С. Шароєва, друге – у Москві на Всесоюзному конкурсі студентів-композиторів, де В. Івасюка нагороджено дипломом другого ступеня. Твір виконував тоді камерний оркестр Львівської консерваторії під керівництвом проф. Л. Деркач. М. Кінаевич пригадує, що під час запису на Львівському радіо автор від музикантів вимагав різкого підкреслення гостроти динаміки, штрихів, «шарпано-фрагментарного» виконання [7; 24]. Після смерті композитора поціновувачі української камерної музики мали змогу почути «Сюїту-варіації» у виконанні Рівненського камерного оркестру під кер. Б. Депа (1989 р.), колективу Чернівецької філармонії – дир. Й. Созанський, оркестру Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка «*Regretum mobile*» – кер., проф. Г. Павлій; Тернопільського муніципального Галицького камерного оркестру під кер. В. Феленчака (2020 р.).

«Сюїта-варіації» В. Івасюка має виразно фольклорне забарвлення, відчутне все ж з першого флажолетного звуку у скрипках, що створює імітацію трембіти. У творі досить помітно вимальовується «карпатський» (соль мінор із підвищеним четвертим та шостим ступенями) лад, хоч інтонаційна сфера мелодики розгортається тонально вільно. *Тема* варіацій написана у наспівному, співучому характері, але є більше «інструментальною», ніж «пісенною». В цьому яскраво проявляється прагнення композитора «до осучаснення музичної мови» [7; 22]. За структурою тема – одночастинна побудова, що складається з дванадцяти тактів. До мелодичної лінії, яка проходить переважно у партії перших та других скрипок додається супровід альтів, віолончелей, контрабасу, що відіграє більше мелодизовану, імітаційну, а не гармонічну функцію. Наступним шести вільним варіаціям, побудованих на матеріалі окремих послівок теми, характерний принцип контрастності. Їх інтонаційна сфера близька до сонористичних ефектів із гостро дисонансними горизонтальними та вертикальними звучаннями майже у цілому циклі.

Як початкову тему, так і її подальші модифікації в інтонаційній, ритмічній, гармонічній сфері, В. Івасюк подає у широкому розмаїтті засобів звуковидобування: від нижніх флажолетів – до стуку смичком об деку; принципом контрасту побудови, досягаючи, одночасно, багатства емоційної сфери

сприйняття. Так, окрім вправності композитора у суто технічних засобах «Сюїта-варіації» вражає своїм глибоким психологізмом. І хоч автору, який перебував у «зеніті» пісенної слави під час написання цього інструментального твору не виповнилося й тридцяти, «його музика говорить про фатальну безвихідь, що її, мов зачароване коло, не в змозі прорвати ані епізодичні моменти танцювальності, ані сплески ліризму. Не жарт, а сарказм звучить у «Сюїті»; не смуток, а справжній трагізм почуттів» [7; 23]. Цілісність твору справляє на слухача відповідне враження – перед нами відкривається зовсім «невідомий» В. Івасюк.

Отже, у циклічному творі «Сюїти-варіацій» композитор сміливо експериментує у сфері гармоніки, виразових засобів музичної мови, колористики, різноманітної кількості забарвлень сучасними засобами письма, фактурних вирішень окремих частин-варіацій, в яких присутній яскравий національний колорит. В одній композиції В. Івасюк у межах «дисонансної» тональності сміливо поєднує гармонічні та поліфонічні прийоми з окремими пісенно-танцювальними формулами, в яких впізнаємо автора-мелодиста.

Витоки творчості В. Івасюка знаходимо в успадкованому від батька композитора Михайла Григоровича захопленні українським фольклором, народною творчістю, пошуку і запису старовинних пісень, казок, легенд балад, прислів'їв, звичаїв, обрядів. Так, ще один циклічний твір з інструментального доробку митця – «Варіації на тему української народної пісні «Сухая верба»» для фортепіано. Композиція привертає увагу своєрідною подачею фольклорних елементів, колористичним багатством фактури. Тему варіацій автор записав від свого дядька Д. Івасюка у 1968 р. На думку музичного редактора збірки фортепіанних творів В. Івасюка Д. - Н. Личковської композитор у своїх творах «не піддається силі пісенної інтуїції, а йде чисто інструментальним шляхом. Водночас відчувається, наскільки духовно він зрісся з фольклорною традицією, глибоко проник у музичне мислення рідного народу» [6; 11].

Ще один «популярний» жанр українських композиторів другої пол. ХХ ст., до якого також звертався у своїй інструментальній творчості В. Івасюк – *інструментальна мініатюра*. Композиції автора, що належать до цього жанру включають твори: «Осінь картинка», «П'єса № 3», «Подяка», «Marciale marcatissimo» для фортепіано; «Імпровізація-скерцандо» для віолончелі та фортепіано; «Імпровізація», «Скерцандо» для віолончелі-соло; «Арія», «Дві п'єси» для скрипки-соло та ін.

Інструментальна мініатюра у творчості українських композиторів ХХ ст. представлена «високохудожніми творами з мелодійно-ліричним тематизмом, чіткою будовою музичної форми, переконливим втіленням творчого задуму» і «є своєрідною лабораторією композиторської творчості, виявляє чуйну й оперативну реакцію митців на зміни естетико-стильових векторів конкретного часу та пошуки й апробацію відповідної вражальності» [10; 1].

«Імпровізація-скерцандо» для віолончелі у супроводі фортепіано вимагає від соліста досконалого володіння звуковими особливостями інструмента. У партії віолончелі автор використав виключно високий і найвищий регістр, тобто, весь твір потрібно грати на струні «ля» флажолетами або перенести на октаву нижче. П'єса написана у характерному «карпатському» ладі (натуральному фа-дієз мінорі з підвищеним четвертим і шостим ступенем). Форма «Імпровізації-скерцандо» – складна тричастинна: А (а+в+а1) + В+А1. Токатно-скерцозний характер в крайніх частинах п'єси досягається завдяки: моториці гамоподібного тематизму сольної партії з хвилеподібним низхідним та висхідним рухом до кульмінації; фортепіанному супроводу шістнадцятими, побудованому на характерних інтервалах ладу (квартзменшена секста). Середня частина твору врівноважена імпровізаційно-розповідним, баладно-речитативним характером з властивою «карпатською» мелізматикою.

Ще одна сторінка інструментальної творчості композитора – музика до театральних вистав: «Прапороносці» за однойменним романом О. Гончара та «Мезозойська історія» за п'єсою Р. Ібрагімбекова. Свої враження від прослуханих інструментальних театральних творів В. Івасюка Народний художник України М. Кипріянов висловлював так: «Музика, що її створив Володимир Івасюк для вистави – то це окремий твір, шедевр, який має право на самостійне існування. Це прекрасна симфонія, котру можна слухати як завершений твір!» [6; 12].

Висновок. Трагічно перервана у різноманітних жанрах і стилях творчість В. Івасюка яскрава і своєрідна. З одного боку – це традиційна пісенно-танцювальна стихія карпатського фольклору з яскравими регіональними ознаками, з іншого – сучасність з її новою тематикою, образністю, з новими виразовими засобами. Музична мова інструментальної творчості композитора будується на перетині двох контрастних музичних сфер: пісенної, основою якої є фольклорно-національна традиція, та сучасної, з авангардно-радикальним оновленням музичних форм, образно-тематичної сфери, засобів музичної виразності: новітніх звукообразувальних сонористичних ефектів, атональності, алеаторики та ін. Великий потенціал, на жаль, не встиг реалізуватися в цілому ряді творчих задумів В. Івасюка – талановитого композитора, що прагнув засвідчити про свої невичерпні можливості у різноманітних жанрах та стилях музичної творчості. Перспектива подальших наукових досліджень полягає в популяризації інструментальних творів В. Івасюка, введення їх до концертного та педагогічного репертуару камерних оркестрів, солістів-піаністів,

скрипалів, віолончелістів; змінах у навчальних планах культурно-освітніх музичних закладів з метою ознайомлення та вивчення не тільки пісенної, а й інструментальної творчості композитора.

Список використаної літератури

1. *Василишин О. М.* Творча спадщина Володимира Івасюка. Львів: Укр. акад. друкарства, 2007. 270 с.
2. *Дика Н. О.* Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 pp.) : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
3. *Дика Н.* Львівський струнний квартет: феномен цілісності концертно-презентативних та освітньо-дидактичних аспектів. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2010. Вип. 24. С. 404–413.
4. *Довгань П. В.* Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сьюїти ХХ ст. : автореф. дис. ...канд. миств. : 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
5. *Задерацький В.* Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 544 с.
6. *Івасюк В. М.* Інструментальні твори / упоряд. О. М. Івасюк. Чернівці : Букрек, 2015. 160 с.
7. *Івасюк В. М.* Камерно-інструментальні твори / упоряд. Л. Кобільник. Дрогобич : Коло, 2006. 64 с.
8. *Пlechko M. P.* Тенденції розвитку сьюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – ХХ століття». *Молодий вчений.* 2018. № 2(2). С. 513–516. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2%282%29__20
9. *Кияновська Л. О.* Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
10. *Мельник А. О.* Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2016. 16 с.
11. *Опанасюк О. П.* Відомий і Невідомий Володимир Івасюк (з додатком фортепіанної п'єси «Осіння картина»). *Мистецтво і освіта.* Київ, 1999. № 4. С. 30–31.
12. *Палійчук А. В.* Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект : автореф. дис. ...канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.
13. *Польська І. І.* Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2010. Вип. 24. С. 4–14.
14. *Філіпчук Н.* Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка. *Мистецтво та освіта.* Київ, 2013. № 3. С. 2–5.
15. *Черевко К.* Електронна музика як прояв авангардного мистецтва ХХ століття (естетико-композиційний аспект). *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2013. Вип. 29. С. 128–135.

References

1. *Vasylyshyn O. M.* Tvorchyna spadshchyna Volodymyra Ivasiuka. Lviv: Ukr. akad. drukarstva, 2007. 270 s.
2. *Dyka N. O.* Kamerno-instrumentalni ansambl v Ukraini. Tvorchist i vykonavstvo (1960–1980 rr.) : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03. Kyiv, 2001. 19 s.
3. *Dyka N.* Lvivskiy strunnyi kvartet: fenomen tsilisnosti kontsertno-prezentatyvnykh ta osvithno-dydaktychnykh aspektiv. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka.* Lviv, 2010. Vyp. 24. S. 404–413.
4. *Dovhan P. V.* Zhanrovo-stylova dynamika ukrainiskoi kamerno-instrumentalnoi siuity XX st. : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03. Lviv, 2010. 16 s.
5. *Zaderatskiy V.* Muzykalnaya forma. Vyp. 1. Moskva : Muzyka, 1995. 544 s.
6. *Ivasiuk V. M.* Instrumentalni tvory / uporiad. O. M. Ivasiuk. Chernivtsi : Bukrek, 2015. 160 s.
7. *Ivasiuk Volodymyr.* Kamerno-instrumentalni tvory / upor. L. Kobilnyk. Drohobych : Kolo, 2006. 64 s.
8. *Plechko M. P.* Tendentsii rozvytku siuity v tvorchosti ukrainykykh kompozytoriv: dialoh «baroko – XX stolittia». *Molodyi vchenyi.* 2018. № 2(2). S. 513–516. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2%282%29__20
9. *Kyianovska L. O.* Ukrainka muzychna kultura : navch. posib. Lviv : Triada plus, 2009. 356 s.
10. *Melnyk A. O.* Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky ukrainiskoi skrypkovoi miniatiury druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit. : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03. Kharkiv, 2016. 16 s.
11. *Opanasiuk O. P.* Vidomyi i Nevidomyi Volodymyr Ivasiuk (z dodatkom fortepiannoii piesy «Osinnia kartyna»). *Mystetstvo i osvita.* Kyiv, 1999. № 4. S. 30–31.
12. *Paliichuk A. V.* Mystetskiy dorobok Volodymyra Ivasiuka u vymirakh ukrainiskoi muzychnoi kultury druhoi polovyny XX stolittia: istoryko-biografichniy aspekt : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : 26.00.01. Kyiv, 2018. 20 s.
13. *Polska I. I.* Kamernyi ansambl: fenomenolohiia zhanru. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka.* Lviv, 2010. Vyp. 24. S. 4–14.
14. *Filipchuk N.* Etyko-estetychni zasady tvorchosti Volodymyra Ivasiuka. *Mystetstvo ta osvita.* Kyiv, 2013. № 3. S. 2–5.
15. *Cherevko K.* Elektronna muzyka yak proiav avanhardnoho mystetstva KhKh stolittia (estetyko-kompozytsiyniy aspekt). *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka.* Lviv, 2013. Vyp. 29. S. 128–135.

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА ИВАСЮКА

Довгань Оксана – кандидат педагогических наук, доцент,
Тернопольский национальный педагогический университет
им. В. Гнатюка, г. Тернополь

Мисько Галина – ассистент, Тернопольский национальный педагогический
университет им. В. Гнатюка, г. Тернополь

Статья посвящена инструментальному наследию всемирно известного украинского композитора-песенника конца XX века Владимира Ивасюка. Выясняется, что художник кроме песенного жанра плодотворно работал в камерно-инструментальных жанрах, которые были характерными для украинских композиторов второй половины XX века — сюите, инструментальной миниатюре и др. В оркестровых произведениях композитор использовал сочетание как классических, так и «неклассических» составов. Музыкальный язык циклических произведений, инструментальных миниатюр, музыки к театральным спектаклям автора колористически насыщен богатством карпатского фольклора с использованием новейших авангардных композиторских техник и современных средств музыкальной выразительности.

Ключевые слова: украинская сюита XX века; инструментальная миниатюра; камерно-инструментальная музыка; сонористика, алеаторика, атональность.

VOLODYMYR IVASYUK'S INSTRUMENTAL MUSIC GENRE AND STYLISTIC FEATURES

Dovgan Oksana – the Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Volodymyr Hnatyuk Ternopil
National Pedagogical University, Ternopil

Misko Galina – the assistant, Volodymyr Hnatyuk Ternopil
National Pedagogical University, Ternopil.

The article is dedicated to the instrumental heritage of Volodymyr Ivasyuk who is the world known Ukrainian composer and songwriter of the late 20th century. In addition to the song genre, the artist worked hard in such instrumental chamber genres as suite, instrumental miniature, etc. These genres were used by Ukrainian composers of the second half of the 20 th century. In orchestral works, the composer used a combination of both classical and «non-classical» compositions. The musical language of cyclical works, instrumental miniatures, music for the author's theatre performance is colouristically saturated with the richness of Carpathian folklore using the latest avant-garde composer techniques and modern means of musical expression.

Key words: Ukrainian suite of the twentieth century, instrumental miniature, chamber and instrumental music, sonority, aleatorics, atonality.

UDK 785.6+78.083

VOLODYMYR IVASYUK'S INSTRUMENTAL MUSIC GENRE AND STYLISTIC FEATURES

Dovgan Oksana – the Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Volodymyr Hnatyuk Ternopil
National Pedagogical University, Ternopil

Misko Galina – the assistant, Volodymyr Hnatyuk Ternopil
National Pedagogical University, Ternopil

The aim is to highlight the genre and stylistic palette of V. Ivasyuk's instrumental work and to find out its significance for modern Ukrainian musical culture.

Research methodology. The methodological basis is based on such research as, trends in the development of Ukrainian instrumental music of the second half of the twentieth century; theories of genre and style in music (I. Polska); theoretical principles of musical form and expressiveness (V. Zaderatsky).

Results. It was found that the bright and original work of V. Ivasyuk developed in various genres and styles. Instrumental works are presented as solo violin, cello, piano miniatures, and chamber and orchestral works for various ensembles and music for theatrical performances. The musical language of instrumental works is based on the intersection of two contrasting musical spheres: song, which is based on folklore and national tradition, and modern with the avant-garde radical renewal of musical forms, image-thematic sphere, the latest means of musical expression, atonality, sonority, aleatoric and others.

Novelty. There were highlighted genre and stylistic features of Volodymyr Ivasyuk's instrumental work, which are represented by characteristic genres of Ukrainian composers of the late twentieth century, such as suite, instrumental miniature with stylistic features of national Carpathian folklore and the latest avant-garde techniques for the first time.

The practical significance. The research materials can be used for the study and popularizing the work of Ukrainian composer V. Ivasyuk in cultural and educational music institutions. Also, they can be utilised in the practical work of chamber orchestras, solo pianists, violinists, cellists.

Key words: Ukrainian suite of the twentieth century, instrumental miniature, chamber and instrumental music, sonority, aleatorics, atonality.

Надійшла до редакції 22.11.2020 р.

УДК 78.071.1(477):780.616.432

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Німилович Олександра Миколаївна,
доцент, Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка, м. Дрогобич
<https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.414>
olnim@ukr.net

Висвітлюються окремі аспекти створення, публікації і збереження фортепіанної творчості визначного українського композитора, педагога, громадського діяча Анатолія Кос-Анатольського. Важлива увага надається новому виданню фортепіанної спадщини митця, до якого увійшло понад десять композицій, що публікуються вперше, серед яких помітне місце посідає цикл прелюдій. Розкривається виконавський аспект цих фортепіанних творів А. Кос-Анатольського, окреслюються питання втілення художнього образу, обставини їхнього першовиконання та значення у концертно-виконавській і педагогічній практиці.

Ключові слова: Анатолій Кос-Анатольський, фортепіанна творчість, виконавці-піаністи, рукописи, видання, виконавське мистецтво.

Постановка проблеми та актуальність теми. «Композитор Анатоль Кос-Анатольський... за масштабом свого неординарного мислення, самобутньою творчістю, ставленням до людей, своїми вчинками, талантом спілкування належав до унікальних за багатогранністю українських музикантів, хто, творячи власний «текст життєтворчості», великою мірою впродовж багатьох років твав гідний контекст національної культури» [2; 6] – так про мистецьку спадщину А. Кос-Анатольського та її роль в розвитку української музичної культури висловила О. Гнатишин, дослідниця, яка на джерельному (бібліографічному та нотографічному) рівнях вивчала творчість композитора.

Спадщина митця наповнена композиціями різних жанрів – від опер, балетів і симфонічних творів, масштабних інструментальних і хорових полотен до мініатюрних перлин у вокальній та камерно-інструментальній музиці. Настроєва палітра українського народного музичного мистецтва та популярних у ХХ ст. танців – фокстроту, чарльстону, твісту – присутня у багатьох композиціях А. Кос-Анатольського, додавала його колоритним творам сучасних ритмів. «Він був щасливою творчою натурою, який писав легко. Таких в історії музики мало, таких, які пишуть музику, як співають птахи...» [1], зауважив відомий український композитор, науковець і піаніст О. Козаренко. Сьогодні творчість А. Кос-Анатольського хоч і не так часто, але продовжує звучати з концертної естради на різноманітних конкурсах і фестивалях, ювілейних вечорах, присвячених творчості композитора у виконанні молодих талантів та відомих у світовому просторі солістів і колективів, у програмах фестивалів, що носять ім'я митця, і які щорічно традиційно відбуваються у Коломиї. Проте не всі фортепіанні твори сьогодні опубліковані, вони передаються з рук у руки в ксерокопіях, а видані в 1950-60-х роках окремі композиції залишаються у бібліотечних фондах в доволі неприглядному стані.

Аналіз останніх досліджень. Творча спадщина і громадсько-культурна діяльність митця знайшла своє ґрунтовне висвітлення і дослідження у наукових працях, монографічних та нотних виданнях авторства З. Штундер, А. Терещенко, О. Гнатишин, Н. Кашкадамової, О. Козаренка, Т. Воробкевич, Г. Карась, В. Данилець, успішно захищені дисертаційні дослідження Т. Дубровного [5] (присвячене фортепіанній творчості композитора) і В. Конончука [10] (пісенна творчість композитора розглядається в контексті становлення розважальної музики в Галичині). Композиції А. Кос-Анатольського користувалися великою популярністю, звучали у виконанні відомих солістів М. Крушельницької, О. Криштальського, О. Кузьмович-Шпот, Д. Гординської-Каранович, Т. Богдановської, Я. Матюхи, Д. Левицької-Стернюк, Т. Логойди, тріо сестер Байко, О. Козаренка, О. Рапіти, М. Драгана, провідних хорових колективів, оркестрів тощо.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей неопублікованої фортепіанної спадщини А. Кос-Анатольського, розкритті виконавських проблем, історії написання і сценічного життя композицій та їхнього значення у концертно-виконавській і педагогічній практиці.

Виклад матеріалу дослідження. Анатолій Кос-Анатольський (1909-1983 рр.) – уродженець Коломиї отримав ґрунтовну освіту, закінчивши гімназію в Станіславові, юридичний факультет Львівського університету (1931 р.), філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станіславові

(1922–1927 рр.) та у Львові (1928–1929 рр.), Львівську консерваторію ім. К. Шимановського у класі фортепіано відомого піаніста Т. Шухевича, курс композиції в класі професора, доктора музикознавства С. Барбага, а вокалом займався в племінниці знаменитої С. Крушельницької – О. Бандрівської. Згодом розпочав свою багаторічну і плідну педагогічну працю: 1935-1937 рр. у Стрийській філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (музично-теоретичні предмети), від 1940-х років у Львівському музичному училищі та львівській музичній школі-десятирічці (тепер Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької), від 1952 викладач, а від 1973 проф. Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (тепер – Львівська НМА ім. М. Лисенка).

А. Кос-Анатольський – знаний композитор, культурно-громадський діяч, Лауреат Державної премії СРСР (1951 р.), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1980 р.), народний артист України (1969 р.), голова правління Львівської обласної організації Спілки композиторів України (від 1952 р.), депутат Верховної ради союзу (1970-1978 рр.) постійно, делікатно й водночас настійливо і натхненно допомагав розвитку українських молодих талантів та музичного мистецтва в Україні загалом.

А. Кос-Анатольський доклав чимало зусиль до реабілітації видатного композитора В. Барвінського. У матеріалах, датованих 1950-ми роками і опублікованих у різних джерелах, зокрема, в монографії О. Гнатишин (листування з В. Барвінським з Потьми) [13; 300-326], матеріалах «Особової справи В. Барвінського» і клопотанні Правління Львівської Спілки радянських композиторів України до Львівського Обкому КПУ за підписами А. Кос-Анатольського як голови правління і членів – С. Людкевича, М. Колесси, Є. Козака до радянських органів про звільнення композитора з ув'язнення і поновлення його в мистецькій Спілці, проглядають шляхетність, патріотизм, професійний юридичний вишкіл митця й вболівання за долю В. Барвінського [20]. Наприкінці 1960-х рр. він опікувався виданням у Києві камерних творів, а саме Секстету, Квінтету і Квартету (молодіжного) В. Барвінського. У час листування з відомим бібліографом і музикознавцем Р. Савицьким-молодшим зі США А. Кос-Анатольський займався пошуком і відродженням творчості Н. Нижанківського, намагався обмінюватись і поширювати новітні досягнення національної музичної думки між дослідниками діаспори й України.

Митець дбав про видання платівок, здійснення фондових записів на радіо і телебаченні, щоб зберегти унікальні виконання творів українських композиторів, організовував і змістовно коментував концертні програми, допомагав розвитку музикознавчої думки, підтримував публікацію нотних збірників, постановки опер сучасних композиторів, добивався встановлення пам'ятника М. Лисенку в Києві [21; 151; 172], заснування музичного журналу в Україні тощо. А. Кос-Анатольський, будучи вже в поважному віці, після перенесеної хвороби, разом зі скульптором Є. Дзіндрою займався відновленням імен, творчості й місця поховання заборонених галицьких священників-композиторів В. Матюка і С. Воробкевича, розуміючи, що в той складний для України час тоталітарного режиму, а це були 1970-ті роки, не можна втратити пам'ять про авторів літургійних творів та перлин галицького солоспіву – твору «Родимий краю» (В. Матюка), який у першій третині ХХ ст. звучав у різних куточках світу у виконанні С. Крушельницької та твору «Мово рідна, слово рідне!» (С. Воробкевича).

Популяризатор творчості А. Кос-Анатольського, натхненник і один з організаторів фестивалю імені композитора, відомий піаніст, музикознавець О. Козаренко слушно зауважив, що «фортепіанні твори українських композиторів вимагають колосального піаністичного вишколу, ... до виконання української музики можна підходити тільки тоді, коли вже оволодів основним масивом європейського репертуару... наша музика закорінена у європейську традицію, і якщо не володієш піанізмом шопенівським, брамсівським, шуманівським, то годі приступати до М. Лисенка, чи Анатолія Кос-Анатольського, адже в цій музиці вона міниться очима європейськими впливами та стильовими напрямками» [18].

Творча спадщина А. Кос-Анатольського не містить дитячих фортепіанних п'єс. Добру справу здійснила Т. Воробкевич [14], опублікувавши власні переклади дитячих пісень композитора (на вірші Т. Шевченка, І. Блажкевич, Д. Павличка, М. Петренка, С. Жупанина та ін.) у викладі для фортепіано з поданням поетичних текстів пісенних творів.

Дослідниця творчості й приватного архіву композитора О. Гнатишин зазначила, що перші фортепіанні твори композитора з'явилися в 1954 р. А «найбільша активність у цьому жанрі припадає на 1954-1955-й, 1958-1960-й та 1974-1979-і роки» [2; 217]. Серед перших творів – 13 фортепіанних прелюдій, над якими композитор працював від 1954 до 1960 р., а в 1962 – побачив світ цикл із шести прелюдій [11]. На примірнику видання 1962 р., який зберігається в архіві композитора, є присвята першовиконавиці прелюдій, вихованці Г. Левицької, піаністці-педагогу Львівської консерваторії ім. М. Лисенка О. Кузьмович-Шпот [4]: «Оксані Кузьмович на пам'ять першого виконання з подякою. А. Кос-Анатольський. Львів, 9. II. 1963».

До нового видання фортепіанних творів А. Кос-Анатольського увійшли сім неопублікованих Прелюдій [15]. Автор монографії про фортепіанну творчість композитора Т. Дубровний, звертаючись до дослідження В. Клима, акцентує на його класифікації жанру прелюдії за трьома групами: «Першу

складають окремі композиції під видовою назвою, друга визначається як малий прелюдійний цикл..., третя – великий прелюдійний цикл...» [9; 146]. Т. Дубровний зазначає, що «у Кос-Анатольського маємо всі три типи прелюдій: «Желязова Воля» представляє мініатюру під видовою назвою; шість прелюдій видання 1962 року є малим прелюдійним циклом; а наскрізна авторська нумерація свідчить про те, що композитор уважав усі ці свої твори великим прелюдійним циклом із тринадцяти п'єс» [6; 78].

До опублікованих шести прелюдів композитор долучив твори, написані в різні роки, проте це не завадило об'єднати їх в один цикл. Саме в цьому контексті Т. Дубровний розглядає кожну прелюдію як «шабель у розвитку музичної ідеї циклу» [6; 78]. Варто зазначити, що в цьому малому прелюдійному циклі з шести прелюдів (як, зрештою, і у великому – 13 прелюдів) А. Кос-Анатольський не застосовує звичного для класичних зразків контрастного чергування мажорних і мінорних тональностей кожної п'єси, а також не дотримується систематичної почерговості настроєво-темпових розбіжностей у послідовності творів у циклі. Втім, композитор об'єднує прелюдії в циклі образно-змістовим наповненням творів, драматично-трагічними переживаннями, які превалюють впродовж малого (пронизаного скорботними відчуттями і пам'яттю про дружину Софію) і великого (в якому останній прелюд присвячений пам'яті одного з улюблених композиторів А. Кос-Анатольського – Ф. Шопена) прелюдійного циклу.

На нашу думку, у зв'язку з тим, що А. Кос-Анатольський створив цикл прелюдій упродовж багатьох років, з яких шість опубліковано окремо, тому в порядковій нумерації наступних семи прелюдів відбулися повтори: серед рукописів і копій творів знаходимо два прелюди під № 2 (надрукований g-moll і e-moll) і два – під № 12 (e-moll і b-moll), а порядкові номери 9 і 10 відсутні. Для наскрізної нумерації прелюдів, не порушуючи почерговості перших шести й, покладаючись на час написання творів, запропонуємо наступну порядковість: прелюд № 2 (e-moll) у новому виданні публікується під № 9, а № 12 (e-moll) – під № 10, адже за рукописами композитора бачимо, що прелюди № 11 (G-dur, 20.04.1955) і 12 (b-moll, 11.10.1960) переписані автором в один час (правдоподібно у жовтні 1960 р.) з характерним тільки для цих п'єс підкресленням назви і нумерації прелюдів, що дає підставу саме їх вважати прикінцевими у циклі.

Сьомий прелюд (g-moll), написаний у 1955 р. й уперше виконаний в цьому ж році, про що довідуємося з авторської присвяти на копії рукопису: «Оксані Кузьмович в знак признання за перше і прекрасне виконання в радіо 15/4 1955 від А. Кос-Анатольського». Це віртуозна мініатюра (Allegro vivo), що й підтверджується позначкою композитора про короткочасність її звучання (1'20). Побудована вона мелодично на зворотах з яскравим фольклорним забарвленням, що проявляється у використанні мелізмів, підвищених IV і VI ступенів ладу. Композитор застосував тут майстерну фігураційну лінію в партії лівої руки, насичену октавно-акордову фактуру. Віртуозну лінію циклу продовжує і *Прелюд № 8* (Rubato, Vivo), який створений також, як і попередній, у тональності g-moll. Написана п'єса в романтичному стилі, тематичний матеріал проводиться у партії лівої руки в октавному викладі й масивному акордовому тріольному заповненні у партії правої руки.

Прелюд № 9 e-moll (№ 2 за авторською нумерацією), написаний в 1954 р. із присвятою: «Марусі Шушкевич від А. Кос-Анатольського. Львів, 5/2 1955». М. Шушкевич – відома українська піаністка М. Крушельницька, проф. Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, народна артистка України (2005 р.), донька Т. Крушельницького і С. Шушкевич, внучка А. Крушельницького, палка популяризаторка творчості композитора.

Після тривалих років забуття, залишаючись у рукописному варіанті (як і всі сім інших творів) цей прелюд знову зазвучав у виконанні М. Крушельницької у 2000 р. у концертній програмі, а 2001 р. був записаний піаністкою до аудіоальбому «Невідомий А. Кос-Анатольський» [6; 87] разом з іншими фортепіанними композиціями. Зворушливий настрій освідчення в коханні передається чудовою вальсовою мелодичною лінією, оминанням сильної долі в акомпанементі, а також масивними низхідними і висхідними мартелютними октавними побудовами для відтворення змістових поворотів в розгортанні поетичного тексту.

У примхливому *Прелюді № 10* (e-moll (1959 р.)), один із двох під № 12 за авторською нумерацією) композитор використав цікавий прийом постійного дублювання мелодії малими секундами як в одноголосному, так і октавному її викладі, надаючи кантиленній і спокійній темі твору химерного звучання.

Прелюд № 11 (G-dur, Allegretto grazioso (quasi una humoresca) – 16-ти тактова мініатюра з експозицією і точною репризою, а також середнім розділом розробкового характеру. Закладений у авторській ремарці гумористичний характер твору композитор втілює повторюваними трелеподібними побудовами зі зміною сили звучності, викладеними терціями, на зміну яким з'являються короткі відривисті мотиви, гнучкою динамічною лінією, почерговістю виконання тематичного зерна між партіями правої і лівої руки, що додає жартівливості.

Прелюд № 12 (b-moll, Mosso rubato, espressivo) написаний 11 жовтня 1960 р. Цей твір містить ліричні й пісенні (вишукана кантиленна мелодія), декламаційні і драматичні (хроматизація, акцентування), а також фрагментарно бравурні (повнозвучний акордово-октавний фактурний виклад, застосування прийому *glissando* на кульмінаційній вершині) елементи і риси, притаманні п'єсам всього прелюдійного циклу, формуючи органічне його передзавершення.

Прелюд «*Желязова воля*» пам'яті Ф. Шопена (1960, c-moll) отримав свою назву від місцевості під Варшавою, де в 1810 р. народився видатний польський композитор. Цей твір вважається завершальним у великому прелюдійному циклі А. Кос-Анатольського. Сумовита, з вкрапленням пунктирних мотивів, мелодія у низькому регістрі фортепіано в акордовому супровідному обрамленні у першій частині прелюду звучить одногосно. У другій частині тема на великій гучності проводиться в октавному викладі, а акомпануюча лінія з тризвучних переростає у повнозвучні акорди. Кода твору сприймається неначе поминальні дзвони, які звучать у басовому регістрі, а супровідна лінія правої руки створює мінорно-мажорну настроєву гру, завершуючи прелюд все ж на мажорній барві, творячи музичну присвяту Ф. Шопену та пошану його невмирущій творчості.

«Важливим джерелом натхнення для Кос-Анатольського був гуцульський фольклор з його неповторним самобутнім колоритом. Мелодика та характерні карпатські ритмоформули майстерно переосмислені в творчому методі композитора. Особливо формотворчого значення набуває використання гуцульського ладу в поєднанні з насиченими альтерованими гармоніями, що виразно втілене в фортепіанній музиці композитора» [3; 31]. Ця думка В. Данилець підкреслює особливість фортепіанних композицій А. Кос-Анатольського, забарвлених гуцульськими барвами («*Гуцульська токата*», «*Гомін Верховини*», «*Гірська легенда*» та ін.).

Композиція «*Гомін Верховини*» (1954-1955 рр.), сюїта «*Сині гори*» (1969 р.), «*Скерцо*» (створене в 1959 р. й опубліковане у київському видавництві «Мистецтво» 1965 р. [12]) увійшли до нового видання фортепіанних творів. Як також і «*Гуцульська токата*» (1958 р.) – віртуозна, витримана в швидкому темпі п'єса з пружним ритмом, насиченим акордовим викладом і з особливим гуцульським магнетизмом. Поява твору пов'язана з придбанням Львівською філармонією нового фортепіано. Про цю подію композитор залишив запис «на титульній сторінці копії Л. Розенберг: «Присвячується – новому Steinway Львівської філармонії» [2; 217].

Ця ефектна композиція до сьогодні залишається популярною і доволі часто звучить у концертних та конкурсних програмах як відомих виконавців, так і молодих талановитих музикантів. Знаменито вона стала й у музичних колах української діаспори в Америці (США, Канада). Потрапив твір за океан завдяки піаністці українського походження з Канади Л. Жук. От як про цей випадок писав А. Кос-Анатольський в листі до музикознавця зі США Р. Савицького-молодшого (1938-2015 рр.): «...першим грав мою «*Гуцульську токату*» на Вашому континенті канадський піаніст Жук, якого сестра Люба Жук приїхала сюди перед роками як туристка і якій я ці ноти (і ще інші) подарував» [17]. Цей твір також входив до концертного репертуару відомих піаністок Дарії Гординської-Каранович, Таїси Богданської. У листі від 10 серпня 1982 р. Р. Савицький-мол. писав до А. Кос-Анатольського про те, що Т. Богданська (учениця Р. Савицького-батька) у 1982 р. здійснила запис стерео-платівки (вийшла у 1983 р.), до якої увійшли твори західноєвропейських композиторів-романтиків і українських авторів: «Фіналом української сторінки цієї платівки є Ваша «*Гуцульська токата*», що дуже ефективно завершує укр. частину. Наганий на чудовому фортепіано у професійному студію в Нью Йорку, Ваш твір виходить особливо репрезентативно [16]. А відбувався запис творів на знаменитому великому концертному роялі композитора-віртуоза С. Рахманінова, який довгий час (1918-1942 рр.) жив і концертував у Нью-Йорку.

Крім того, Р. Савицький-мол. повідомив, що «*Гуцульська токата*» увійшла до програми американського конкурсу фортепіанної музики, який влаштовувала щороку найбільша педагогічна Спілка в штаті Нью Джерзі «*Music Education Association*» (Асоціація педагогів-музикантів штату Нью Джерзі (США), заснована в 1927 р.). Власне, 1983 р. комісія конкурсу вирішила звернутись до менш відомих творів на американському континенті і за пропозицією проф. Т. Богданської прийняла до конкурсу низку українських п'єс. Саме «*Гуцульська токата*» стала обов'язковим твором для старших студентів, а учасниками цього молодіжного змагання були 500 студентів. Як зазначив Р. Савицький-мол., «це, по-моєму, перша того рода подія в нашому музичному світі США і, здається, й Канади» [16].

У відповідь композитор зазначав: «Вважаю для себе великою честю, що моя «*Гуцульська токата*» зазвучала на цьому славному інструменті... Окремий привіт і подяка піаністці Т. Богданській за її старання в справі популяризації нашої музики!» [17]. Як зауважив у монографічному виданні В. Клинін: «композитор першим в українській фортепіанній літературі створив токату, повністю побудовану на техніці *martellato*... Анатолій Кос-Анатольський «*Гуцульською токатою*» збагатив жанр барвістістю

гуцульського ладу» [9; 97]. А Т. Дубровний слушно наголосив, що «фактурною моделлю для п'єси стала гра на цимбалах» [6; 95]. В Україні першим виконав цей твір відомий піаніст О. Криштальський.

Серед маловідомих творів А. Кос-Анатольського – «*Ноктюрн*», створений у 1954 р., який несе в собі глибокі інтимні почуття і сокровенні роздуми композитора. Цей захопливий твір із притаманною наспівною темою мрійливого елегійного характеру, навіює світлі спогади й захоплює романтичною чуттєвістю, ліризмом і співучістю.

Композиція «*Сніжина*» (Valse vivo) створена в 1955 р. й присвячена відомій піаністці-педагогу Дз. Левицькій-Стернюк (1934–1994 рр.), адже на копії рукопису твору прочитуємо дедикацію, зроблену рукою композитора та дату написання: «Дзвінці Левицькій на добру пам'ять. Львів, 1–8 січня 1955 р. А. Кос-Анатольський». У той час Д. Левицька, талановита уродженка Коломиї, навчалася на другому курсі фортепіанного факультету Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (клас доц. Л. Уманської, після від'їзду викладача, на п'ятому курсі продовжила навчання в О. Криштальського, учня В. Барвінського і Л. Уманської), а згодом стала концертуючою піаністкою і педагогом Львівської консерваторії, виховавши у своєму класі майже 100 музикантів, серед яких велику честь мала навчатися й авторка цієї статті, за що висловлюю щире вдячність і шану.

Твір написаний подібно до своєїрідної сюїти, до якої увійшла невеличка інтродукція, п'ять вальсів та кода, подібна до вступу. Твір вирізняється інтонаційною спорідненістю, що відчувається навіть в умовах контрастного протиставлення розділів (Valse vivo, Poco meno mosso, Piu tranquillo, Allegro vivo, Poco meno mosso, Vivo). Композитор застосовує різноманітну фортепіанну фактуру (октавну і акордову техніку, стрімкі пасажі, «феєрверк» октавних мартелєятних побудов), які разом із чудовою вальсовою мелодичною лінією твору роблять його ефектним матеріалом для концертного і педагогічного репертуару. Згодом композитор здійснив переклад твору для флейти соло в супроводі фортепіано.

Серед вперше опублікованих творів – «*Осінній вальс «Зів'ялі троянди*» (1954 р.), який репрезентує, разом із вальсом «Сніжина», жанрову танцювальну лінію у фортепіанній творчості композитора.

Танго як танець і жанр музики став доволі популярним у музичній культурі Галичини у першій пол. ХХ ст. Насамперед до жанру танго зверталися у своїй творчості Я. Барнич, В. Безкоровайний, Б. Весоловський (якого називають «королем українського танго та фокстроту»), А. Кос-Анатольський, Є. Козак, В. Стон-Балтарович, С. Гумінілович, згодом М. Скорик, В. Камінський. «Розважальна вокальна музика займає значне місце в творчості Анатолія Кос-Анатольського. Автор створив чимало пісень в ритмах таких танців як танго, вальс, фокстрот, фокс-марш, фокс-полька, румба, чарльстон та твіст, і більшість цих творів набула широкої популярності серед фахівців та аматорів розважального жанру» [10], зауважив В. Конончук. У 1930-х рр. студенти Вищого музичного інституту у Львові ім. М. Лисенка утворили найвідоміший музичний колектив у Львові. До складу першого українського джазового ансамблю «Ябцьо-джаз» входили Л. Яблонський (засновник гурту, скрипка, від його прізвища й отримав свою назву гурт), А. Кос-Анатольський (фортепіано), С. Гумінілович (співак), І. Ярославич (вокал), Б. Весоловський (композиція, акордеон). У 1942-1943 рр., під художньою орудою А. Кос-Анатольського (автор пісень-шлягерів для вистав [7; 140]) успішно працював Театр малих форм «Веселий Львів». І в подальші роки композитор творив розважальні твори різних жанрів, які залишаються популярними й до сьогодні як в Україні, так і за кордоном. З понад двадцяти танго-солоспівів А. Кос-Анатольського і сьогодні часто звучать «Танго кохання», «Карпатське танго», «Зоряна ніч» та багато ін.

Фортепіанній мініатюрі «*Танго*» А. Кос-Анатольського притаманний помірний темп, дводольний розмір. Побудований твір на співставленні однойменного мінору і мажору і (d-D) і на двох темах: перша звучить у мінорі й доволі рясно прикрашена форшлагами і мордентами; друга – в мажорі й проводиться в октавно-акордовому викладі. Композитор надає провідну роль чудовій мелодичній лінії твору. В залежності від її розвитку характерний ритм то превалює, то відходить на другий план, віддаючи перевагу прекрасній музичній темі.

Солоспів А. Кос-Анатольського на вірші І. Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», написаний у 1956 р., став знаменитим у світі. Така популярність спонукала композитора до створення двох інструментальних фантазій для скрипки й фортепіано, а також арфи соло (1973 р.). Було здійснено автором ще й переклад твору для струнного ансамблю [19; 34].

Знана піаністка, проф. М. Крушельницька, готуючись до концерту невідомих творів А. Кос-Анатольського у 2000 р. вперше пристосувала арфову версію фантазії для виконання на фортепіано. А згодом *Фантазія на тему пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»* була записана до компакт-диску «Невідомий Кос-Анатольський у виконанні М. Крушельницької та Б. Козака». Публікація цієї композиції, з притаманною їй концертністю й імпровізаційністю, стала завершальною у збірці.

Фортепіанна спадщина А. Кос-Анатольського, хоч не така об'ємна за кількістю творів як камерно-вокальна, з притаманними їй лірикою, романтичною піднесеністю і наснагою, тонкою

мелодикою, багатством засобів музичного письма органічно пов'язаного з опорою на фольклор, динамічним, ритмічним, артикуляційним і агогічним різнобарв'ям, програмністю і зображальністю музики, які тісно переплітаються з чуттєвістю, переживаннями і глибоким образним світом творів, стала великим набутком української музичної культури й користується великою популярністю. Пишучи про фортепіанну творчість композитора мистецтвознавець, проф. Н. Кашкадамова зазначила, що: «Засобом вираження переживань слугує здебільшого мелодійне інтонування... Кос-Анатольський був обдарованим методистом і композитором передусім романсовим» [8; 159]. «Багатомірність музики Анатолія Кос-Анатольського, що відкрилася при зміні кута зору (зумовленій об'єктивною зміною естетичних координат), побутування цієї музики сьогодні, її висока музична «інформаційність», наснаженість (зумовлена глибинною закоріненістю в національну та європейську музичні традиції) пояснюють ефект тривкої популярності музики композитора» [6; 166].

Примітно те, що збірка фортепіанних творів А. Кос-Анатольського опублікована саме в Дрогобичі, у Франковому університеті, де у 1960-70-х роках митець неодноразово працював як голова державної екзаменаційної комісії під час іспитів випускників музично-педагогічного факультету (сьогодні Ін-ту музичного мистецтва) й сприяв отриманню концертного інструменту – фортепіано «Estonia», який вже понад 50 років супроводжує вихованців інституту на шляху до здобуття піаністичної майстерності, а також є незамінним у різноманітних концертних програмах, творчих зустрічах, авторських вечорах видатних представників світового і українського музичного мистецтва, які відбуваються в університеті.

Нове видання фортепіанних творів А. Кос-Анатольського побачило світ завдяки ідеї дружини композитора Н. Кос, завідувачці відділу хорового диригування Львівського музичного коледжу ім. С. Людкевича, педагогу, заслуженому працівнику культури України, яка самовіддано оберігаючи і пропагуючи скарби авторського архіву митця, люб'язно надала нотні матеріали. Впевнені, що ці високохудожні композиції й далі звучатимуть і слугуватимуть вихованню нових поколінь талановитих музикантів.

Список використаної літератури

1. Анатолій Кос-Анатольський: до 110-річчя від дня народження українського композитора і педагога, народного артиста України. URL: <http://younglibzp.com.ua/anatolij-kos-anatolskij-do-110-richchya-vid-dnya-narodzhennya-ukra%D1%97nskogo-kompozitora-i-pedagoga-narodnogo-artista-ukra%D1%97ni/> (дата звернення: 27.09.2020).
2. Гнатишин О. Анатоль Кос-Анатольський. Життя і творчість у документах і матеріалах. Наук. монографія. Львів: ЛДАД, 2009. 352 с.
3. Данилець В. Гуцульська музична сецесія в фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. С. 29-33.
4. Дітчук О. Перші українські професійні піаністки Галичини. URL: <https://mvduk.kiev.ua/wp-content/uploads/2015/02/%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2-%D0%A1%D0%95%D0%9C-2005-%D0%A0%D0%9E%D0%9A%D0%A3.pdf> (дата звернення: 12.10.2020).
5. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини ХХ століття: дис. канд. миств.: 17.00.03 / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 159 с.
6. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби: Монографія. Львів: НТШ, 2007. 184 с.
7. Карась Г. Невідомий твір Кос-Анатольського. *Українська музика*. 2013. Ч. 4 (10). С. 138-140.
8. Кашкадамова Н. Сильові особливості виконання у фортепіанних творах Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатолія Кос-Анатольського (на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 152-162.
9. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Муз. Україна, 1980. 314 с.
10. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: дис. канд. миств.: 17.00.03 / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2006. 198 с. URL: <http://dissertation.com.ua/node/668451> (дата звернення: 27.09.2020).
11. Кос-Анатольський А. Шість прелюдів для фортепіано. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 16 с.
12. Кос-Анатольський А. Скерцо для фортепіано. Київ: Мистецтво, 1965. 8 с.
13. Кос-Анатольський А. Із листування з В. Барвінським. *Гнатишин О. Анатоль Кос-Анатольський. Життя і творчість у документах і матеріалах. Наук. монографія*. Львів: ЛДАД, 2009. С. 300-326.
14. Кос-Анатольський А. Твори для фортепіано / Ред.-упор. Т. Воробкевич. Львів, 2019. 44 с.
15. Кос-Анатольський А. Фортепіанні твори. Навч. пос. / Ред.-упор.: О. Німилович, Д. Василик. Дрогобич: Посвіт, 2021. 128 с.
16. Лист А. Кос-Анатольського до Р. Савицького-мол. від 10 серп. 1982 р. *Родинний архів Романа Савицького-мол.* Кренфорд (США). Рукопис.

17. Лист А. Кос-Анатольського до Р. Савицького-мол. від 12 верес. 1982 р. *Родинний архів Романа Савицького-мол.* Кренфорд (США). Рукопис.
18. Музика Анатолія Кос-Анатольського звучатиме у виконанні композитора Олександра Козаренка. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/B09E666D7BD2A6C4C2257DED006CA9A9?OpenDocument> (дата звернення: 28.10.2020)
19. Николаева Л. Солоспіві Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. *Студії мистецтвознавчі.* 2010. № 1. С. 28-34.
20. Філоненко Л. Маловідомі сторінки «Особової справи Василя Барвінського». *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / Ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 224-229; Його ж: Сторінками «Особової справи» Василя Барвінського. *Українська музика.* 2018. Ч. 4 (30). С. 75-83; Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії. Ред. О. Купчинський. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 492-506.
21. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939-1979). Жовква: Місіонер, 2009. С. 151, 172.

References

1. Anatolii Kos-Anatolskyi: do 110-richchia vid dnia narodzhennia ukrainskoho kompozytora i pedahoha, narodnoho artysta Ukrainy. URL: <http://younglibzp.com.ua/anatolij-kos-anatolskij-do-110-richchya-vid-dnya-narodzhennya-ukra%D1%97nskogo-kompozitora-i-pedagoga-narodnogo-artista-ukra%D1%97ni/> (data zvernennia: 27.09.2020).
2. Hnatyshyn O. Anatol Kos-Anatolskyi. Zhyttia i tvorchist u dokumentakh i materialakh. Nauk. monohrafiia. Lviv: LDAD, 2009. 352 s.
3. Danylets V. Hutsulska muzychna setsesiia v fortepianii tvorchosti A. Kos-Anatolskoho. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych, 2018. Vyp. 20. S. 29-33.
4. Ditchuk O. Pershi ukrainski profesiini pianisty Halychyny. URL: <https://mvduk.kiev.ua/wp-content/uploads/2015/02/%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2-%D0%A1%D0%95%D0%9C-2005-%D0%A0%D0%9E%D0%9A%D0%A3.pdf> (data zvernennia: 12.10.2020).
5. Dubrovnyi T. Fortepianna tvorchist Anatoliia Kos-Anatolskoho u stiletvorchykh protsesakh druhoi polovyny XX stolittia: dys. kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Lvivska derzhavna muzychna akademiia im. M. Lysenka. Lviv, 2006. 159 s.
6. Dubrovnyi T. Fortepianna tvorchist Anatolia Kos-Anatolskoho v proektsii styliu doby: Monohrafiia. Lviv: NTSh, 2007. 184 s.
7. Karas H. Nevidomyi tvir Kos-Anatolskoho. *Ukrainska muzyka.* 2013. Ch. 4 (10). S. 138-140.
8. Kashkadamova N. Stylovi osoblyvosti vykonannia u fortepiannykh tvorakh Levka Revutskoho, Stanislava Liudkevycha ta Anatolia Kos-Anatolskoho (na prykladi interpretatsii Marii Krushelnytskoi). *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii.* 2015. Vyp. 15. S. 152-162.
9. Klyn V. *Ukrainska radianska fortepianna muzyka.* Kyiv: Muzychna Ukraina, 1980. 314 s.
10. Kononchuk V. Pisenna tvorchist Anatoliia Kos-Anatolskoho v konteksti stanovlennia rozvazhalnoi muzyky Halychyny: dys. kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Lvivska derzh. muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. L., 2006. 198 s. URL: <http://dissertation.com.ua/node/668451> (data zvernennia: 27.09.2020).
11. Kos-Anatolskyi A. Shist preliudiv dlia fortepiano. K.: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1962. 16 s.
12. Kos-Anatolskyi A. Skertso dlia fortepiano. Kyiv: Mystetstvo, 1965. 8 s.
13. Kos-Anatolskyi A. Iz lystuvannia z V. Barvinskym. Hnatyshyn O. Anatol Kos-Anatolskyi. Zhyttia i tvorchist u dokumentakh i materialakh. Nauk. monohrafiia. Lviv: LDAD, 2009. S. 300-326.
14. Kos-Anatolskyi A. Tvory dlia fortepiano / Red.-upor. T. Vorobkevych. Lviv, 2019. 44 s.
15. Kos-Anatolskyi A. Fortepianni tvory. Navchalnyi posibnyk / Red.-upor.: O. Nimylovych, D. Vasylyk. Drohobych: Posvit, 2021. 128 s.
16. Lyst A. Kos-Anatolskoho do R. Savytskoho-mol. vid 10 serpnia 1982 roku. Rodynni arkhiv Romana Savytskoho-mol. Krenford (SShA). Rukopys.
17. Lyst A. Kos-Anatolskoho do R. Savytskoho-mol. vid 12 veresnia 1982 roku. Rodynni arkhiv Romana Savytskoho-mol. Krenford (SShA). Rukopys.
18. Muzyka Anatoliia Kos-Anatolskoho zvuchatyme u vykonanni kompozytora O. Kozarenka. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/B09E666D7BD2A6C4C2257DED006CA9A9?OpenDocument> (data zvernennia: 28.10.2020).
19. Nikolaieva L. Solospivy Anatolia Kos-Anatolskoho yak fenomen ukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky. *Studii mystetstvoznavchi.* 2010. № 1. S. 28-34.
20. Filonenko L. Malovidomi storinky «Osobovoi spravy Vasylia Barvinskoho». *Vasyl Barvynskyi u doslidzhenniakh ta materialakh* / Redaktor-uporiadnyk V. Hrabovskiy. Drohobych: Posvit, 2008. S. 224-229; Yoho zh: Storinkamy «Osobovoi spravy» Vasylia Barvinskoho. *Ukrainska muzyka.* 2018. Ch. 4 (30). S. 75-83; Zapysky NTSh: Pratsi muzykoznavchoi komisii. Red. O. Kupchynskiy. Lviv, 2009. T. SSLVIII. S. 492-506.
21. Shtunder Z. Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist. T. II (1939-1979). Zhovkva: Misioner, 2009. S. 151, 172.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АНАТОЛИЯ КОС-АНАТОЛЬСКОГО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Нимилович Александра – доцент Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франка, г. Дрогобич

Освещаются отдельные аспекты написания, публикации и сохранения фортепианного творчества выдающегося украинского композитора, педагога, общественного деятеля Анатолия Кос-Анатольского. Большое внимание уделяется новому изданию фортепианного наследия композитора, куда вошли более десяти произведений, что публикуются впервые, и среди которых важное место занимает цикл прелюдий. Раскрывается исполнительский аспект этих фортепианных композиций А. Кос-Анатольского, определяются вопросы воплощения художественного образа, условий их первого представления и роли в концертно-исполнительской и педагогической практике.

Ключові слова: Анатолий Кос-Анатольский, фортепианное творчество, исполнители-пианисты, рукописи, издания, исполнительское искусство.

PIANO WORKS BY ANATOLIY KOS-ANATOLSKY IN CONTEXT UKRAINIAN MUSIC AND PERFORMING ARTS

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

Some aspects of creation, publication and preservation of piano works of the outstanding Ukrainian composer, teacher, public figure Anatoliy Kos-Anatolsky are covered. Important attention is paid to the new edition of the artist's piano heritage, which includes more than ten compositions that are published for the first time among which a series of preludes occupies a prominent place. The performance aspect of A. Kos-Anatolsky's piano works is revealed, the question of the embodiment of the artistic image, the circumstances of their first performance and the significance in concert-performing and pedagogical practice are outlined.

Key words: Anatoliy Kos-Anatolsky, piano work, pianists, manuscripts, edition, performing arts.

UDK 78.071.1(477):780.616.432

PIANO WORKS BY ANATOLIY KOS-ANATOLSKY IN CONTEXT UKRAINIAN MUSIC AND PERFORMING ARTS

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The aim is to reveal the main features of little-known, still unpublished piano works by A. Kos-Anatolsky, coverage of performance problems and the history of their writing.

Research methodology. The following research methods are used: the method of systematic analysis of scientific publications related to the research topic; method of comparative analysis, generalization of information obtained during the study, and its systematization.

Novelty. The scientific novelty of the study lies in the involvement of new sources, analysis of more than ten piano compositions by A. Kos-Anatolsky, published for the first time, among which a series of preludes and individual plays – Nocturne, waltzes «Snowflake» and «Withered Roses», Tango and Fantasy on the theme of the song «Oh you, girl, from the nut grain».

The practical significance. The article will become a basis for researchers of piano works by A. Kos-Anatolsky, which will be filled with folklore elements, European influences and stylistic trends.

Conclusions. Summing up the review of the piano heritage of A. Kos-Anatolsky, we note that it is characterized by lyrics, romantic sublimity and inspiration, subtle melodies, a wealth of musical writing, organically linked to reliance on folklore, dynamic, rhythmic, articulatory and agogic diversity, imagery of music. It is filled with sensuality, experiences and deep figurative world of works and has become a great achievement of Ukrainian musical culture.

Key words: Anatoliy Kos-Anatolsky, piano work, pianists, manuscripts, edition, performing arts.

Надійшла до редакції 2.08.2020 р.

УДК 477.579.2

УКРАЇНСЬКИЙ МИТЕЦЬ: ФОРМИ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ І ТВОРЧОСТІ

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.415>
sergiy_vsv@ukr.net

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
volodumur_vitkalov@ukr.net

Аналізується сучасний стан професійної діяльності у мистецькій та освітній сферах і з'ясовується його вплив на сприйняття певного культурного продукту, взявши, до прикладу, художні характеристики лише трьох учасників III міжнародного фестивалю органної музики «Musica viva Organum», проведеного у м. Рівне наприкінці серпня 2020 року, виявляється спільність підходів митців різних країн до розуміння мистецтва в європейському і українському культурному просторі, акцентується увага на зміні підходів у практиці навчання та системі організації концертного життя, наголошується на важливості мотиваційної складової митця у культурно-освітньому процесі.

Ключові слова: фестиваль, мистецтво, культурний продукт, культурний простір, сучасна спеціальна художня освіта, мотивація.

Актуальність проблеми. Те, що сучасний світ увійшов у нову фазу свого розвитку, – глобалізацію, уже не викликає сумніву, в якому ситуація з COVID-19 змінила безліч параметрів сучасного розвитку та форм комунікації людей. Торкнулася вона й освіти, художньої творчості, які сьогодні є чи не найвразливішими сферами культурного простору як за організаційно-фінансовими чинниками, так і за станом кадрового корпусу, його соціальною активністю та соціальною захищеністю й бажанням продовжувати зміни в галузі за наявного стану речей. Складною ця ситуація є і в концертній практиці, яка також через названі вище обставини також переживає не кращі часи, зважаючи й на кількість та якість відвідувачів установ культури, відсутність конкурентного культурного середовища в навчальних закладах, перспектив працевлаштування тощо. Все це змушує по-новому поглянути на роль митця-виконавця, педагога-популяризатора у цьому процесі та просторі.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Зазначена проблема сьогодні є предметом різноаспектного аналізу дослідників, оскільки торкається не лише питань функціонування мистецтва в соціокультурному середовищі сьогодення, але й форм його сприйняття, специфіки підготовки фахівця художнього напрямку, форм організації сучасної художньої освіти тощо. У цьому зв'язку відзначимо класичну працю французького філософа II половини XX ст., мета якої, крізь призму інформаційно-кібернетичних ідей, підійти до аналізу західної культури як певної системи, спрогнозувати подальший розвиток культурного процесу, виявити можливі види культурної творчості [5]. Серед дослідників, що ставлять за мету з'ясувати нові форми функціонування художнього твору та розширення виражальних засобів митця згадаємо І. Антіпіну [1], розвідка якої, аналізуючи сучасний культурний простір, виявляє специфіку застосування перформансу у творчості композитора, його роль у сприйнятті художнього твору. До цього ряду, не концентруючись на деталях, віднесемо й чимало науково-практичних конференцій, проведених у мережі вищої школи України (НАКККіМ, ХДАК, КНУКіМ, Київський університет ім. Б. Грінченка, Інститут культурології НАМ України, РДГУ та ін.), учасники яких проблеми функціонування сучасного мистецтва та його носія також приділяють достатньо уваги.

Важливим інформаційним аспектом у підготовці цієї розвідки стали джерельні матеріали, втілені у Програмі згаданого вище фестивалю, прес-релізі його виконавців [4] та безпосереднє спілкування одного з авторів статті з учасниками заходу [5], які надають цьому матеріалу відповідної достовірності.

Сюди ж віднесемо й рецензію С. Виткалова на минулорічний міжнародний фестивальний захід [2], матеріали якої дають змогу виявити еволюцію підходів до організації подібних імпрез. Утім, зазначена проблематика є інформаційно невичерпною. Тому *мета статті* полягає у виявленні нових форм позиціонування українського митця в сучасному культурному просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Не лише життєвий досвід, а й життєві обставини, глобалізація і її складова, – інформатизація, широкі міжкультурні контакти змушують українського митця і взагалі людину творчого складу характеру опановувати чимало не типових для нього речей, зокрема основи менеджменту й маркетингу, PR-технологій, брати на себе функції організатора численних імпрез, активно позиціонувати себе в культурному просторі з метою ознайомлення потенційної публіки з власною художньою системою, а часто й брати участь у заходах, спрямованих на формування чи підвищення рівня культури цієї аудиторії. І лише у такий спосіб можливим стає набуття належного художнього смаку відвідувачів наших органних, концертних, виставкових зал, театрів, чи інших форм (місць) репрезентації художньої ініціативи автора, а відтак і розширення цієї потенційної аудиторії. Але саме таким шляхом уже чимало років йдуть західноєвропейські (чи, ширше б сказати, іноземні) митці, починаючи свою кар'єру на професійній сцені з просвітницьких кроків у школах, численних коледжах, або екранах чи шпальтах ЗМІ, стаючи важливим ланцюжком загальної системи формування духовної культури населення. Одним словом, із спілкування з найбільшою дитячою чи молодіжною аудиторією, відволікаючи її від бездумного сидіння за комп'ютером та поступово формуючи їй новий ціннісний ряд. І саме вона згодом має стати потенційним відвідувачем їхніх концертних програм чи споживачем інших форм культурного продукту Особистості.

Саме там, на початковому етапі зародження основ духовності, вони розкривають багатство художнього світу, прищеплюють молоді розуміння складної стилістики художніх напрямів і

формотворення, ведуть широку популяризаторську, а почасти, й пропагандистську діяльність, спрямовану на усвідомлення та розуміння основ мистецтва і його національної складової, а згодом і високого смаку, глибокої орієнтації у сучасній художній практиці, яка з кожним роком розширює власні межі, поглиблюючись у формі чи мові вислову, а також усвідомлення того, що класика – це не лише культурна спадщина XV чи XIX століття, а й серйозна, потужна художня практика сьогодення, втілена в експериментальній симфонічній чи хоровій музиці у найрізноманітніших її формах, від симфонічного оркестру, до фольк-року чи численних івент-презентацій [1] з широким застосуванням комп'ютера, мережі Інтернет, перформансів, театру та ще безлічі того, що виходить за межі лише поп-музики, якою перенасичений вітчизняний культурний ринок з його одноманітністю форм та засобів виразності (хоча світловий та звуковий супровід цих концертів, як і загальна режисура, знаходяться на дуже високому професійному рівні), а передбачає ґрунтовну художню підготовку, спираючись на сучасну інтелектуальну чи класичну літературу, східну філософію чи психологію, античні трактати, святково-обрядовий комплекс чи теологію. І цей культурний ряд також розширюється з кожним новим і оригінальним типом мислення митцем, що з'являється на авансцені історії і пропонує свій погляд на мистецтво чи його локальний контент, зовсім не відкидаючи інші виміри, наявність яких дає йому лише добру нагоду позиціонувати себе у нових формах, поступово розширюючи їх межі.

Спробуємо виявити основні положення даної тези на прикладі творчості групи львівських музикантів, що здобули освіту у Національній музичній академії ім. М. Лисенка (Львів) і стали учасниками III міжнародного фестивалю органної музики «MUSICA VIVA ORGANUM», проведеному наприкінці серпня 2020 р. у м. Рівне.

Найбільш помітною постаттю в контексті цієї імпрези є Олена Мацелюх (орган) – відома оригінальними концертними програмами не лише в Україні, але й Швейцарії, Німеччині, Франції, Іспанії, Польщі, Чехії, Данії та США, яка є однією з яскравих інтерпретаторів органної творчості Й.С.Баха у Східній Європі. Це помітно вирізняє її серед інших виконавців і підносить рейтинг цього заходу. Адже, «спеціалізовані» «Бахівські» фестивалі, проведені у європейських країнах (Брно (Чехія), Вроцлав (Польща), Єрусалимі, або «Музика в Старому Кракові» з високим культурним реноме, в яких вона бере участь або «відкриває» ці престижні музичні зібрання, підтверджують її статус саме як професіонала-інтерпретатора західноєвропейської музики кінця XVII – середини XVIII ст., призначеної для виконання, перш за все, у католицьких храмах. Тож ця музика передбачає необхідність студіювання глибокої джерельної бази, а відтак – знання епохи, розмаїття творів, особливостей обставин їх підготовки, форм інтерпретації і ще безлічі того, що складає важливий сегмент професіоналізму.

У той же час економічні обставини змушують українського митця одночасно виконувати декілька, хоча й творчих завдань, але й одночасно розпорозуватися на різні сфери та форми, до прикладу, бути солісткою двох філармонічних структур (Львівської та Рівненської філармоній), Будинку органної та камерної музики у Львові та працювати в інших, уже не музичних закладах. Хоча, з іншого боку, це має й певні переваги, оскільки дає можливості такій особистості адаптуватися до різних обставин, творчо використовувати набутий практичний довід із різних сфер, бути готовою до постійно змінюваної ситуації.

Характерною ознакою сучасних українських музикантів, чи ширше б сказати, митців, як уже наголошувалося, – є їхнє запозичення практики представників музичних інструментальних шкіл світу сполучати активну виконавську діяльність із науково-дослідною роботою. Такий творчий «тандем» має чимало переваг, зокрема виконавець глибше занурюється в культурну практику країни, що є предметом його наукового зацікавлення, тобто вивчає святково-обрядовий комплекс, музичну спадщину та інші аналогічні речі, притаманні країні його наукового інтересу; виявляються міжкультурні контакти митців, форми та засоби популяризації культурної спадщини тощо. Тож О. Мацелюх сьогодні активно займається й науково-дослідною діяльністю у Львівському музеї історії релігії, обіймаючи посаду старшого наукового співробітника музично-просвітницького відділу. Адже саме так і концентрується значний пласт потрібної їй джерельної бази, власне, духовної музики, призначеної для виконання в католицькому храмі. І в цьому плані її «науково-художня» діяльність реалізується у достатньо конкретному напрямі – підготовці дисертації «Сакральне і профанне в органній творчості композиторів України та Чехії», що, в принципі, й відображає її загальний предмет творчого (наукового і музичного) зацікавлення, а відтак робить її концертні виступи більш глибокими, надає відповідного шарму інтерпретації виконуваних творів її улюбленого Й.С. Баха. А якщо до цього додати й широку просвітницьку діяльність у музеї серед різних, переважно молодих груп відвідувачів, то портрет обраного для аналізу митця, буде достатньо типовим як для західноєвропейської культурної практики загалом.

Розуміючи важливість піднесення духовної культури відвідувачів та ефективності популяризації органних композицій, в її творчому активі є й низка компакт-дисків тотожного плану, зокрема: «Benedictus» («Благословен»), «Amazing Grace» («Неймовірна благодать»), та авторських CD ще одного її

колеги з львівського музичного оточення – Б. Котюка – «Reflections» & «Mood and Spirits», «Way to Heaven», твори якого вона з радістю виконує і який позиціонується сьогодні в музичному світі як національний митець із безліччю стилістично-оригінальних опусів, а також спільному її CD із виконавцем на флейті Пана мульти інструменталістом І. Мацелюхом «Syrinx» [4], які, поширюючись у середовищі художньо освіченої публіки, не лише розширюють її мистецький світогляд та дають уявлення про сучасний виконавський простір вітчизняної музичної культури, але й популяризують світову духовну спадщину. У її репертуарі є понад 20 сольних програм із широким сальдо художнього виміру.

Поза сумнівом, що кожен життєвий та й творчий етап сучасного митця (хоча подібна практика зберігалася у Європі у різні історичні періоди), вимагає й відповідної освітньої «підтримки» аби опанувати нові, скоріше за все, технічні (оскільки художнього досвіду є вже чимало) методики, або здобути необхідну для подальшого позиціонування у культурному просторі кваліфікацію [3]. У цьому зв'язку навчання і здобуття II освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр із кваліфікацією «клавесиніст-виконавець» в Інституті мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка (2014-2017 рр.), як і наступне навчання на педагогічному факультеті Університету Палацького в Оломоуці за програмою докторських студій (Чехія, 2017-2020 рр.) стали логічним підтвердженням цієї тези.

До вищенаведеного слід долати вже сформований й організаційно-культурний досвід, утілений в участі її в якості артистичного директора двох (VI і VII) міжнародних фестивалів органної музики «Діапазон», що з успіхом пройшли у Львівському Будинку органної і камерної музики (2016-2017 рр.). Тоді як безпосередньо у Львівській філармонії вона є засновником і арт-директором п'яти Міжнародних фестивалів літньої пори «Pizzicato e Cantabile» та двох зимових Бахівських фестивалів «Bach Contemporary International», позицінуючи і Львів як центр вшанування західноєвропейського генія.

Серед іншого – вона продюсер і співорганізатор двох міжнародних фестивалів органної музики у м. Рівне – «Musica viva Organum» («Жива музика органу») та «Festival Organ Cathedral» («Органний собор»); а також засновниця Міжнародного фестивалю «Lucesk Organum» («Світло Луцького Органа», 2019 р.). Декілька років вона залишається й співорганізатором Міжнародних органних фестивалів у Чернівцях [3], [4], долучаючи до цієї музики все нових шанувальників.

Ще однією учасницею цього львівського тріо та й самого фестивалю є Ірина Козачук (фортепіано), творче коріння якої також пов'язане із Західним Поліссям. Саме тут, у 1976 р., розпочалася її співпраця з камерним оркестром Рівненської обласної філармонії на чолі з Б. Депо, де вона виконала I фортепіанний концерт народного артиста СРСР М. Ракова під керівництвом автора у м. Дубно й Рівне. Підґрунтя її творчості також ближче до просвітницького чинника.

Як і кожен помітний музикант, вона співпрацює (чи працювала) з представниками музичного світу різних художніх уподобань чи художніх шкіл, заземлюючи наш розгляд, у контексті аналізованого фестивалю, на Рівненщину: М. Іванівим, Тріо «МІО». Серед її колег-партнерів І. Козачук, О. Кузьмінчук, Я. Кульчинський, Т. Денисюк, С. Жуковська, А. Кучерук, В. Войналович, Н.-М. Фарина, Б. Косопуд, І. Криворученко, Л. Лінчук, М. Швидків, Л. Гурова, М. Бобрик, Л. Репета, етно-гурт «Дуліби», Ю. Стасюк та ін., кожен з яких дає їй свій ракурс бачення художнього твору та надихає до максимального «вживання» у спільно виконувану програму. Адже навіть названі виконавці презентують не лише вокальне мистецтво.

Вона – учасник звітних концертів Рівненської області на сцені Палацу мистецтв «Україна» у м. Києві. У своєму активі має чимало записів на радіо, телебаченні та CD із різними виконавцями, а отже – музики різних стилів та епох [4].

До складу цієї львівської групи музикантів входить й Ігор Мацелюха, не менш яскрава і оригінальна постать у вітчизняній виконавській практиці сьогодення, у репертуарі якого чимало творів на одному з прадавніх музичних інструментів – флейті Пана (До речі, після здобуття освіти у Львівській НМА ім. М. Лисенка (1996 р., диплом із відзнакою, у якій український народний інструментарій ефективно розробляє група дослідників на чолі з проф. І. Зіньків та Н. Олійник), він продовжує здобувати її новий вимір у специфічному навчальному закладі – Кишиневській Академії музики, театру і образотворчого мистецтва, Молдова). Адже саме там, на його думку, значна увага приділяється регіональній музичній стилістиці, зокрема надзвичайно колористичній народній музиці та інструментарію циган, румунів і інших художньо-розмаїтих етноспільнот, що проживають на теренах європейських Карпат, поглиблюючи й культурну мозаїку України.

Як і майже кожна помітна у сфері будь-якої професійної діяльності постать, він є автором власних музичних творів, і в цьому плані виконання такої композиції автором є чи не найкращим варіантом демонстрації музики, адже ніхто, крім її творця, не може так глибоко відтворити зміст партитури, акцентувати увагу на тих аспектах, які не часто помічає будь-який виконавець.

Маючи належний концертний досвід, практику спілкування з різноманітними художніми структурами та музикантами, він також, спираючись на західноєвропейську організаційно-культурну практику, є ініціатором і організатором циклів концертів «Румунська музика», «Класичні медитації», «Від флейти Пана до органу», «Романтичні голоси», в яких ця «кольорова» гама музики розкрилася повною мірою. А загалом його репертуар сформовано з відомих класичних творів народної музики, авторських композицій та власних аранжувань, з якими він успішно концертує країнами Європи та Америки, популяризуючи народний інструментарій та його носіїв і готуючи публіку до сприйняття художньої мови музики.

Інакше кажучи, навіть ця група українських виконавців в основу своєї творчості кладе важливу просвітницьку діяльність, без якої неможливо якісно сприймати музику чи будь-який інший вид мистецтва, обравши його предметом розгляду, наслідуючи своїх європейських колег.

Відтак, фактично кожен сучасний, помітний на культурному видноколі український митець, незалежно від напрямку його спеціалізації чи художньої активності, є повністю адаптованим до європейського культурного простору, сповідуючи його закономірності та принципи організації, відгукуючись на всі його виклики, а тому є повноправним учасником цього художнього процесу і простору. Тож він радо сприймається мистецькою спільнотою у будь-якій країні, оминаючи мовні чи ідеологічні перепони, оскільки загальні принципи функціонування світового культурного середовища майже ідентичні. А це означає, що і сучасна мережа художньої освіти має відповідати цим викликам, функціонуючи у загальній системі, «виклик-відгук», теоретично обґрунтованій західноєвропейським філософом А. Тойнбі [6], тобто готувати митців й до популяризаторської діяльності, як одному з викликів сучасності.

Тож занурення в інтелектуальний світ символу, до якого потрібно бути готовим, маючи глибокий і різноспрямований запас *інформації* й складає сутність сприйняття художньої мови мистецтва. Адже лише за таких обставин можуть відкритися глибини творчості, розуміння стилістики, міфу, сутності художнього вислову тощо, а таке поняття, як мультикультуралізм стане підставою для подальшого *творчого* спілкування. І тоді залучена до цього простору чи процесу молодь, що виховується чи сприймає сучасний світ виключно крізь ігровий сегмент, зрозуміє сутність і необхідність навчання у новій українській школі чи закладі вищої освіти на будь-якій його освітній програмі чи спеціальності. Саме тоді відбудеться справді творчий контакт у системі «комунікатор-рецепієнт», який принесе насолоду обом сторонам і перетворить відвідування концертних чи виставкових зал, театрів та інших форм чи місць репрезентації світового мистецтва у свято духовності, стимулюватиме суттєві зміни і в освітньому просторі.

Але й ця школа, і ці заклади вищої освіти в особі їх педагогічного корпусу повинні бути готовими до зустрічі з такою молоддю людиною, її потребами, запитами, ціннісними орієнтаціями, чи, обмежуючи перелік альтернатив, – інакшістю. І все це вимагає значної інтелектуальної праці, нового культурного контенту... Над освітньо-професійними програмами чи силабусами, методичним забезпеченням навчального процесу та його технологічною складовою, втіленими вже у зовсім інших організаційних формах, наявним культурним середовищем із потужним інтелектом його учасників і їх запитів.

Може саме тому іноземні виконавці, принаймні значна їх частина, що відвідали з гастрольними програмами м. Рівне упродовж останніх п'яти років, художньо розфарбувавши регіональний культурний простір [2], незалежно від виду художньої творчості, у якому відбувається їх спеціалізація чи виконавська практика, через 10-15 чи навіть 25 років знову повертаються до спеціальної освіти, яку фрагментарно здобувають у різних країнах на різних освітньо-кваліфікаційних програмах, маючи уже достатньо поважний, чи принаймні такий, що виходить за межі віку типового українського чи європейського середньостатистичного студента художнього ЗВО, віковий ценз. Однак їх перевагою у цьому процесі є потужна мотиваційна складова, що визначає, мабуть, усе у професійному житті людини і робить процес навчання осмисленим, а відтак – й ефективним. Тому у них не виникає особливих проблем із вивченням іноземної мови чи звичаїв країни майбутнього навчання, спілкування, або форм творчості чи її тамтешньої репрезентації. І це переконливо підтверджує поки що невеличка, однак цілком реальна група навіть місцевої художньої інтелігенції, що долучається до цього європейського (лише в сенсі інакшого. Він може бути й в Азії чи США) простору через виставкову діяльність, виконання окремих художніх замовлень чи стажування.

А все це засвідчує цікавий феномен: освіта знову, уже на іншому технологічному рівні, повертається до своєї первинної «спеціалізації», як це було ще у XIII-XVI століттях, коли Париж став центром загальної художньої освіти, а Рим чи Болонья, відповідно, архітектурної, образотворчої чи музичної. Щось подібне у той самий час відбувалося і у сфері правничих наук чи математики в інших культурних центрах. І відомі згодом постаті здобували «мозаїчну» [3] (теорію якої сформулював європейський філософ А. Моль) освіту у Франції чи Італії, Німеччині, чи Польщі. Причому їх навчання відбувалося не у традиційних сьогодні формах лекційно-практичних занять (вони б не змогли це зробити

у такій кількості), а через споглядання, спілкування з майстрами найвищого гатунку, прилучення до античної культурної спадщини чи творчих здобутків країни свого перебування.

За таким принципом функціонують й досі Літературний інститут у Москві, чи Академії мистецтв у Кракові й Загребі, Національна Академія образотворчого мистецтва і архітектури у Києві та асистентура Національної музичної академії ім. М. Лисенка у Львові, що діють оминаючи політико-ідеологічні стандарти чи стереотипи, які в даному випадку виконують лише функції відомого прокрустового ложа у мистецтві. Адже принцип організації системи здобуття художньої інформації і організаційно-культурного досвіду залишається завжди тотожним. І тоді зникає потреба у наявності численних форм контролю: звичайних чи електронних журналів, перевірок викладачів чи представників деканату..., листів батькам (від безвихідної ситуації, що склалася з явкою на сесію) і ще безліч того, що не сприяє акумуляції інформації, її ретельному відбору та засвоєнню й продукуванню вже нової, яскравої культурної синергії, яка виливається чи втілюється в уже якісно іншу художню форму.

Але все вищенаведене має сформувати й новий тип педагога, своєрідного митця-філософа, який у культурній практиці нашої держави ще з часів Київської Русі мислився як той, хто здатен навчити, а не лише людини з відповідними дипломами та безліччю почесних відзнак. Усе це має призвести й до формування яскравих художніх шкіл, які очолюватимуть ті, хто *знає*, чого він *хоче* і що *може* запропонувати усім бажаючим. Головне – щоб вони могли з цим впоратися чи ефективно розпорядитися. А відтак, усе відбуватиметься за принципом, який сформулював понад дві сотні років тому національний філософ Г. Сковорода «...когда трудное станет не нужным, а нужное – не трудным». Мабуть, так і повинен будуватися освітній процес та простір.

Поза сумнівом, така освіта повинна змінити власну траєкторію, бути локальною і спрямовуватися не на широкий загаль, а на невеличку групу тих, *хто хоче* мати або *вже має* власне слово в мистецтві чи конкретизованій культурній практиці зокрема.

Зважаючи на те, що молоде покоління у переважній більшості не схильне до сприйняття мистецтва в інтелектуальній його формі, тобто тому виді, що виходить за межі лише популярної легкої форми, чимало колишніх виконавців, керівників художніх колективів зрозуміли важливість просвітницького елемента, тобто ознайомлення з мовою мистецтва, його символічним рядом, одним словом, стимулювання молоді до опанування мови художнього вислову митця. Адже справжнє сучасне професійне мистецтво взагалі не можна сприймати без належної фахової підготовки і слухового досвіду. Свідченням чого є абонементські філармонійні програми, спрямовані на дітей; подібні речі культивує й сучасний театр, музей, нові форми приміщень якого сьогодні виходять за межі традиційного сприйняття цієї структури та інші установи культури, тобто та інфраструктура культури, чії керівники намагаються залишитися на провідних позиціях сучасного життя і бути в проводі культурного простору.

До речі, щось подібне відбувається (чи має бути притаманним) і в сучасній вищій школі: де причина невисокої активності на різних формах занять полягає саме в відсутності відповідного багажу знань, досвіду спілкування, наявності основ аргументації з предмету розмови на занятті та інших фахових речей, без яких згаданий вже діалог «комунікатор – реценієнт», тобто композитор-виконавець-слухач, чи режисер-постановник-глядач, заземлюючи розмову на предметі нашого аналізу, – міжнародний фестиваль, не відбувається.

На це впливає й відсутність культурного досвіду у сприйнятті надзвичайно складної знакової системи сучасного художнього вислову, яким користуються видатні постаті сучасності, до яких можна віднести, навіть довільно їх добираючи, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Дичко, В. Антонюка, чи А. Шенберга. Але так було завжди...

Висновки. Творцем історії в її розмаїтті виявив є виключно Особистість і формувати (точніше б сказати, впливати на її становлення, адже сформувати певний культурний стандарт неможливо в принципі) її сьогодні цілком реально, більш того, – навіть конче потрібно. А вже вона буде поступово консолідувати власне культурне середовище, яке також діятиме (будемо сподіватися на це, оскільки алгоритм будь-якого вмотивованого руху є майже завжди прогнозованим і тотожним) за аналогічним принципом. Тож майбутній результат того вартує!

Список використаної літератури

1. Антіпіна І. О. Хоровий перформанс як новий напрям у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 33 («культурологія»). Рівне : РДГУ, 2019. С. 60-66.
2. Виткалов С. В. Європейський культурний досвід на регіональній сцені: роздуми після чергового концерту. *Волинь*, 2020. 14 лют. <http://volyn.rivne.com/>
3. Інтерв'ю С. Виткалова з О. Мацеллох, проведене під час III міжнародного фестивалю органної музики «MUSICA VIVA ORGANUM» у м. Рівне, 19.08.2020 р. *Приватний архів С. Виткалова.*

4. Концертна біографія учасників III міжнародного фестивалю органної музики в м. Рівне: О. Мацелюх, І. Козачук, І. Мацелюх. *Прес-реліз учасників*.
5. Моль А. Социодинамика культуры / Пер. с франц. Вст. статья, редакция и примеч Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 416 с.
6. Тойнби А. Вызов-и-Ответ / А. Тойнби [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html.

References

1. Antipina I. O. Khorovy performans yak novyi napriam u suchasnomu kulturnomu prostori. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 33 («kulturolohiia»)*. Rivne : RDHU, 2019. S. 60-66.
2. Vytkalov S. V. Yevropeyskyi kulturnyi dosvid na rehionalnii steni: rozdumy pislia chervovoho kontsertu. *Volyn, 2020. 14 liut.* <http://volyn.rivne.com/>
3. Interviu S. Vytkalova z O. Matseliukh, provedene pid chas III mizhnarodnoho festyvaliu orhannoi muzyky «MUSICA VIVA ORGANUM» u m. Rivne, 19.08.2020 r. Pryvatnyi arkhiv S. Vytkalova.
4. Kontsertna biohrafiiia uchasyukiv III mizhnarodnoho festyvaliu orhannoi muzyky v m. Rivne: O. Matseliukh, I. Kozachuk, I. Matseliukh. *Pres-reliz uchasyukiv*.
5. Mol A. Sotsyodynamyka kultury / Per. s frants. Vst. statia, redaktsiia y pryemch B. V. Byriukova. *Yzd. 3-e. Moskva : Yzd-vo LKY, 2008. 416 s.*
6. Toinby A. Vuzov-y-Otvet / A. Toinby [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupa : http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html.

УКРАИНСКИЙ ХУДОЖНИК: ФОРМЫ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА

Виткалов Сергей Владимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, г. Рівне
Виткалов Владимир Григорьевич – кандидат педагогічних наук, професор, завідуючий кафедрою культурології та музеєзнавства РГГУ, г. Рівне

Анализується сучасне становище професійної діяльності в художественній та освітній сферах, виявляється її вплив на сприйняття певного культурного продукту, зокрема, художественні характеристики трьох учасників III міжнародного фестивалю органної музики «Musica viva Organum», проведеного в г. Рівне в серпні 2020 року, підкреслюється спільність підходів творчих особистостей різних країн до розуміння мистецтва в європейському та українському культурному просторі, акцентується на зміні підходів в практиці навчання та системі організації концертної життя, звертається увага на важливість мотиваційної складової представника творчої професії в культурному просторі.

Ключові слова: фестиваль, мистецтво, культурний продукт, культурний простір, сучасне спеціальне художественне освітнє, мотивація.

UKRAINIAN ARTIST: FORMS OF LIFE ACTIVITY AND CREATIVITY

Vitkalov Serhii – Doctor of cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne
Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The current state of professional activity in the artistic and educational spheres is analyzed, its influence on the perception of a certain cultural product is revealed, choosing, for example, the artistic characteristics of three participants of the III International Festival of Organ Music "Musica viva Organum", held in Rivne in August 2020. The commonality of approaches of creative personalities of different countries to the understanding of art in the European and Ukrainian cultural space and the change of approaches in teaching practice and the system of concert life are emphasized. Attention is drawn to the importance of the motivational component of the representative of the creative profession in the cultural space.

Keywords: festival, art, cultural product, cultural space, modern special art education, motivation.

UDK 477.579.2

UKRAINIAN ARTIST: FORMS OF LIFE ACTIVITY AND CREATIVITY

Vitkalov Serhii – Doctor of cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne
Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The urgency of the problem. Modern globalization changes in the world cultural space accelerated by the general world epidemiological situation cause the discovery of new approaches to creativity and the general positioning of the Ukrainian artist in society. After all, for many years the standards of professional education were fundamentally different in different political systems, which led to the approach to the organization of such teaching.

The scientific novelty of the study lies in identifying the specifics of the organization of creative and cultural process of the Ukrainian artist in the context of modern realities, proving the idea that his further successful artistic activity is necessarily associated with obtaining a higher level of education, the choice of the level of which is influenced solely by the motivational factor. This thesis is proved by the example of organizational and cultural activities of only three participants-graduates of the Lviv Music Academy named after M. Lysenko (O. Matseliukh, I. Kozachuk, I. Matseliukh), who took part in the III International Festival of Organ Music "Musica viva Organum", held in August 2020 in Rivne.

The practical significance of this scientific research is revealed in the possibility of applying the creative experience of Ukrainian and Western European artists, because the principles of organization of their creative activity are identical to changes in the basic parameters of modern art education. Emphasis is placed on the guiding principles of its organization, the full adaptation of domestic artists to the European cultural space is proved, referring to the results, which are available today in their creative portfolio.

Keywords: festival, art, cultural product, cultural space, modern special art education, motivation.

Надійшла до редакції 2.12.2020 р.

УДК 78.06-044.922(477.7) «19-20»

ТРАНСФОРМАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ФУНКЦІЙ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ ХХ– ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

(на прикладі Північного Причорномор'я України)

Шеремет Віта Василівна – викладач кафедри музичного мистецтва,

Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія

Київського національного університету культури і мистецтв» м. Миколаїв

<https://orcid.org/0000-0002-3207-6267>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.416>

vita_vl@ukr.net

Розглянуто розвиток народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я України протягом ХХ – початку ХХІ ст. у контексті зміни його соціокультурних функцій. Запропоновано історичну періодизацію еволюції даного інструментального жанру в регіоні, визначено його функції в межах кожного періоду.

Проаналізовано умови розвитку народно-інструментального мистецтва, на основі чого обґрунтовано зміни характеру його соціокультурного функціонування та узагальнено еволюційні процеси. Виявлено, що в рамках кожного історичного періоду народно-інструментальний жанр віддзеркалював всі основні функції мистецтва, але на певних етапах еволюції, окремі з них виступали пріоритетними в культурі Північного Причорномор'я.

Ключові слова: народно-інструментальне мистецтво, Північне Причорномор'я, культура регіону, соціокультурні функції

Постановка проблеми. Розуміння ролі народно-інструментального мистецтва в художній культурі України поглиблюється завдяки розвідкам науковців із позицій регіональних досліджень, які пояснюють особливості музично-виконавських та культурних традицій у певних просторових та часових вимірах. Північне Причорномор'я України є тим регіоном, де народно-інструментальне мистецтво ще не представлене у спеціальних наукових дослідженнях попри те, що цей жанр історично посідав поважне місце в культурі краю від початку ХХ ст. Прискорення процесів культурної глобалізації призводить до швидкої зміни соціокультурних функцій мистецтв, тому еволюція народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я потребує наукової оцінки: виявлення рушійних сил розвитку даного виду мистецтва та пояснення історичної трансформації його функцій в соціокультурному регіональному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення джерельної бази останніх десятиліть виявило значний масив наукових досліджень з проблем розвитку народно-інструментального мистецтва України, але попри те, показало відсутність спеціальних наукових розвідок щодо функціонування цього жанру в історичному, соціокультурному або мистецтвознавчому контекстах на регіональному рівні Північного Причорномор'я України.

Аналіз краєзнавчої літератури, архівних матеріалів, рукописів В. Кисля, О. Макаренка, публікацій О. Гриневича, Г. Демяненко, В. Іванова, І. Мацієвського, Т. Пригаріної, що контекстуально висвітлюють музичні традиції регіону та інструментарій, а також публікацій Ж. Возбранної, В. Євдокимова, О. Макаренка, Є. Стиркул, які презентують діяльність закладів музичної освіти регіону, – дозволили з'ясувати вагоме місце народно-інструментального мистецтва в культурі регіону, проте автори не розглядають еволюцію жанру в культурі регіону, не простежують динаміку його соціокультурного функціонування.

Мета статті: виділити історичні періоди розвитку народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я та показати трансформацію його соціокультурних функцій в конкретних історичних умовах регіону, узагальнити еволюційні процеси у народно-інструментальному мистецтві в рамках ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Сучасна культура Північного Причорномор'я сформувалася на ґрунті поліетнічного середовища, що утворилося внаслідок заселення краю як українцями, так і численними мігрантами протягом ХVІІІ–ХХ ст. На терени регіону потрапляли різні за походженням народні інструменти та музичні традиції, які відображали культуру своїх носіїв, функціонували, розвивалися або асимілювалися та відмирили. Але про становлення народно-інструментального мистецтва як жанру в культурі Північного Причорномор'я можна говорити лише від початку ХХ ст., коли з'явилися перші задокументовані факти функціонування форм самодіяльного виконавства, діяльності закладів музичної освіти [1, 2].

Рубіж ХІХ – ХХ ст. відзначився двома тенденціями в культурному житті краю: з одного боку, – розвитком музичної освіти, завдяки зусиллям Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ), метою якого було просвітництво мас засобами академічної музики, підтримка талантів, а з іншого боку, – процесами національно-культурного відродження, які відображалися у діяльності громадських товариств та віддзеркалювали національні ідеї у творчості митців, про що знаходимо у науковому дослідженні О. Караульної, яке стосується культурно-національного відродження на Півдні України на рубежі ХІХ—ХХ століть [4; 14-16].

Велике значення у розвитку культури і мистецтв мав гетерогенний соціальний склад мешканців краю, що зумовлене політико-економічним призначенням причорноморських міст. Одеса зі своїм статусом «порто-франко» (зона вільної торгівлі) стала прихистком для різних верств населення: купців, торговців, дворян, ремісників, моряків, чиновників, робітників-найманців та ін.. Миколаїв був найменш цивільним містом, у складі його населення превалювала військово-технічна інтелігенція та робітники суднобудівних заводів та портів [1; 4-6]. Кожна верства строкатого населення краю мала свої культурні уподобання та способи проведення дозвілля, серед яких було і виконавство на народних інструментах.

На початку ХХ ст. розвиток народно-інструментального мистецтва перебував також під впливом активності суспільного руху, про значення якого для культури регіону йдеться в роботі В. Константинової «Соціокультурні аспекти урбанізаційних процесів на Півдні України (друга половина ХІХ – початок ХХ століття)» [5; 39-40]. У монографії зазначається: «... що при наявності доволі різноманітних пластів культури (починаючи від народної музики і співу, ...і закінчуючи музикою класичною, що виконувалася заїжджими та місцевими знаменитостями), саме міста Півдня зберігали за собою безумовну першість як місця і зосередження, і комунікації професійних співаків і музикантів» [5; 78]. Міста Причорномор'я відвідували славетні музиканти: А. Рубінштейн, Ф. Лист, Л. Ауер, А. Аренський, Л. Собінов, Ф. Шаляпін, О. Скрябін, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков та ін. [1, 2].

У той період у регіоні зароджуються паростки академічної музичної освіти, у містах відкриваються музичні класи, гуртки, приватні музичні школи, згодом училища. Тобто міста Півдня, як культурні центри, формували потребу у розвитку мистецтв, зокрема народно-інструментального, яке виконувало *просвітницьку* функцію, що стала пріоритетною в той період.

Цей жанр музикування (в силу відносної простоти в опануванні та невисокої вартості народних інструментів) тривалий час посідав провідне місце у духовному житті людей, відбиваючи на початку століття тенденції часу (просвітницька діяльність діячів культури і мистецтв). Із встановленням тоталітарного режиму, після 1917 р., народно-інструментальне мистецтво регіону віддзеркалювало і об'єктивну ситуацію в культурній політиці держави: пропаганду колективних форм дозвілля народних мас, як засобу та намагання керівників держави контролювати життя людей як на виробництві, так і під час відпочинку [3; 168]. Такими формами організації дозвілля були гуртки художньої самодіяльності, де однією з форм музикування стала гра на народних інструментах: баяні, гармошці, балалайці, домрі, гітарі.

У 1920 – 1930 рр. ХХ ст. організація та заохочення колективних форм музикування спрямовувалася на виконання певної пропагандистської та ідеологічної роботи за рахунок об'єднання мас та можливості поруч із мистецькими заходами проводити політичні агітмітинги, урочисті зібрання, вирішувати питання народного господарства [3; 168]. Для активізації колективного музикування організовувалися музичні олімпіади, огляди самодіяльності різного рівня, які активно проводилися з середини 20-х років ХХ ст. та були поновлені у повоєнні роки. Яскравим прикладом участі виконавців на народних інструментах у конкурсному-фестивальному русі тих часів є історія славетного оркестру ВУОРМ (Всеукраїнський оркестр робітників металістів) суднобудівного заводу м. Миколаєва під проводом Г. Манілова. Колектив став багаторазовим переможцем мистецьких олімпіад та флагманом розвитку народно-інструментального оркестрово-ансамблевого мистецтва не тільки у Причорномор'ї, а й на рівні колишньої держави [7; 13-

14]. Діяльність цього оркестру заклала підґрунтя для виникнення багатьох подібних колективів на теренах держави та дала поштовх розвитку самодіяльного виконавства.

Період Другої світової війни зумовив активізацію та консолідацію мистецької еліти, яка виступила потужною силою для підтримки бойового духу тоді радянських військ. Виконавці на народних інструментах часто були у лавах агітбригад, які працювали для бійців на фронтах або займали відповідальні посади керівників військових оркестрів. Так, викладач Херсонського музичного училища, баяніст І. Касьяненко виступав на фронті у складі концертних бригад. Відомий у Миколаєві домрист, диригент Є. Єнін, що змінив на посту керманіча оркестру ВУОРМ Г. Манілова, в часи війни був керівником Ансамблю пісні і танцю прикордонних військ Хабаровського краю.

У післявоєнні роки розбудови Радянської держави, коли потребувалася консолідація населення задля відновлення народного господарства, народні інструменти знову виконували завдання об'єднання мас, а тематика музичних творів часто носила пропагандистський характер, втілювала ідеї соцреалізму та інтернаціоналізму на вимогу правлячої тоді сили – комуністичної партії Радянського Союзу.

Отже, перших 50-х років ХХ ст. можна виділити першим періодом в історії розвитку народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я, коли цей жанр зазнавав свого становлення в регіоні, виступав в основному як засіб культурного просвітництва та існував більш у гуртовій формі самодіяльного виконавства, ще не отримавши розвитку в системі щойно започаткованої багаторівневої академічної музичної освіти (відділ народних інструментів при Одеській консерваторії відкрито лише у 1949 р.). Народно-інструментальне мистецтво у зазначений період виконувало ряд функцій: *гносеологічну* (пізнавальну), яка реалізовувалась в ознайомленні з новим видом музикування, в отриманні людьми досвіду гри на народних інструментах, опануванні різножанрового репертуару; *естетичну*, що втілювалася у формуванні художнього смаку виконавців та слухачів через новий для того часу вид мистецтва, але на перший план вийшли *суспільно-організаційна, виховна* (пропагандистська, ідеологічна), *сугестивна* функції народно-інструментального мистецтва, які поруч із просвітницькими задачами, були згенеровані політичними мотивами правлячої верхівки.

Наступним періодом у розвитку народно-інструментального мистецтва у Північному Причорномор'ї можна вважати 50 – середину 80 рр. ХХ ст. У нових соціально-економічних умовах післявоєнного відновлення народного господарства, а згодом стрімкого розвитку всіх сфер життя людей, відбувалася і трансформація соціокультурних функцій даного жанру. Мистецтво гри на народних інструментах попереднього періоду вже набуло в культурі Причорномор'я певного суспільно-естетичного значення та рівня розвитку, і тому, логічно, на новому етапі висувало перед виконавцями потребу в реконструкції інструментів та нових методиках удосконалення гри.

Народно-інструментальне мистецтво другої пол. ХХ ст. почало помітно розмежовуватися на самодіяльний та академічний види свого побутування: з одного боку, продовжувала існувати об'єктивна потреба в культурному просвітництві та розвиткові художньої самодіяльності, особливо для мешканців сільських районів, де не було можливостей для організації дозвілля людей, а з іншого боку, – значні успіхи місцевих виконавців на народних інструментах, сприяли зацікавленню мас у спеціальній музичній освіті. Процес академізації народно-інструментального виконавства, в свою чергу, зумовлював потребу у професійних кадрах на всіх рівнях музичної освіти. Тенденції розвитку жанру в регіоні в цей період в цілому відповідали тим процесам, що були властиві для народно-інструментального мистецтва в цілому в країні протягом 50 – середини 80-х рр., а саме означені якісними змінами в галузі педагогіки та методики виконавства, оновленням інструментарію та репертуару, значною популярністю самодіяльного виконавства на народних інструментах.

Так, за даними Миколаївського обласного центру народної творчості в області у 1955 р., на місцевих оглядах представлено 9 оркестрів із двох районів області; 17 баяністів та гармоністів виступали на огляді у Баштанському районі на Миколаївщині; у 1963 р. в області налічувалося 54 оркестра народних інструментів різних складів. В обласному огляді 1966 р. брали участь понад 400 виконавців на народних інструментах. Надзвичайно популярним у музичній культурі Причорномор'я того періоду є баян як сольний інструмент і як інструмент музичного супроводу у хореографічних та самодіяльних хорових колективах. Наведені факти свідчать про питому вагу народно-інструментального мистецтва в культурі регіону у даний період та реалізацію таких його функцій як *комунікативна*, що виражалася у обміні інформацією між виконавцями та слухачами в процесі виконання музичних творів, обміні музичним репертуаром, у спілкуванні в рамках творчих заходів; *естетична*, що містилася у самому процесі художньої творчості людей та призводила до активізації *гедоністичної* функції, що спирається на усвідомлення кожною творчою особистістю власної цінності, як генератора творчого процесу і творця музики, та отримання задоволення від реалізації художнього твору.

Ознакою – маркером якісних змін в академічному народно-інструментальному мистецтві Північного Причорномор'я 50 – 80-х рр. стало довершення структури повної трирівневої музичної освіти, а саме, – створення відділу народних інструментів та перший набір студентів на цю спеціалізацію при Одеській консерваторії у 1949 р., а також перший випуск молодих фахівців, що відбувся у 1954 р. та ознаменував 50-ті рр. як початок системного функціонування вищої ланки академічної музичної освіти в галузі народно-інструментального мистецтва в регіоні. Музичні навчальні заклади першого та другого рівня (школи та училища) почали отримувати високопрофесійні педагогічні кадри. В 1954 р. першими випускниками відділу стали баяністи Г. Духанов, О. Зелінський. А. Кучеренко. Н. Островерхов. Д. Островерхов. У другій пол. 50-х років завершили своє навчання В. Дикусаров, В. Євдокимов (баян), В. Касьянов, Д. Іващенко-Орлова (домра), які зробили значний внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я та України [2; 13-14]. Функціонування трирівневої системи академічної музичної освіти сприяло появі нових імен виконавців, які демонстрували свою майстерність на творчих конкурсах різного рівня та забезпечило професійними кадрами як спеціалізовані освітні музичні заклади, так і самодіяльність регіону.

Важливою ознакою розвитку народно-інструментального мистецтва означеного періоду в регіоні стали пошуки нового оригінального репертуару, що позначилось творчістю композиторів – «народників», серед них викладач Херсонського музичного училища О. Рожко, викладач Миколаївського музичного училища Д. Журавель, випускники кафедри народних інструментів Одеської консерваторії, серед яких В. Дикусаров, М. Кацун, М. Могилевич, випускник Львівської консерваторії та видатний композитор і викладач Одеської консерваторії – В. Власов. Окрім обробок та транскрипцій народних мелодій, з'являються оригінальні твори для народних інструментів, написані у незвичних формах і стилях, із застосуванням більш розвиненої гармонії та музичної мови. Прикладом утілення власного композиторського стилю стала музика В. Власова та В. Дикусарова для народних інструментів.

У той період продовжувало розвиватись ансамблево-оркестрове мистецтво, зокрема у 60-ті рр., на кафедрі народних інструментів Одеської консерваторії створено студентський ансамбль під керівництвом викладача В. Гапона, який існував багато років та зробив помітний внесок у культурне життя Одеси та області, а також став лабораторією ансамблевої творчості для студентів. З цього колективу вийшли відомі діячі культури і мистецтв, які згодом культивували ансамблеву форму виконавства в інших містах України (В. Бендго – Херсон, М. Жерновий – Полтава). Важливою подією стало утворення у 1975 р. при Одеській філармонії оркестру народних інструментів, а в 1983 р. ансамблю «Мозаїка». Ансамблево-оркестрове виконавство отримало активний розвиток у 70 – 80 рр. ХХ ст., до створення репертуару для ансамблів та оркестрів долучилися одеські композитори І. Асєєв, О. Сокол, В. Власов, а камерний ансамблево-оркестровий жанр впроваджувався в музичних училищах Херсону, Миколаєва, Одеси [2; 17-35].

Розвиток колективного та сольного виконавства, оновлення репертуару викликали зацікавлення у професійній освіті виконавців-інструменталістів та одночасно створювали потребу в удосконаленні виконавської техніки, а значить спонукали шукати нових методик навчання. Ці явища активізували пізнання природи музичних інструментів та виконавського апарату, психофізичних процесів у діяльності музиканта-інструменталіста, активізацію композиторської творчості, що втілилось у *пізнавальній* та *евристичній* функції цього жанру, а знайомство із новим репертуаром та виведення його на концертну естраду, активізували *естетичну* та *гедоністичну* функцію народно-інструментального мистецтва в цей період.

Криза другої пол. 80 – початку 90-х рр. у суспільно-політичному житті країни поставила нові виклики для всіх сфер життя українського суспільства і в тому числі, – для культури, ознаменувавши новий етап еволюції народно-інструментального мистецтва. Вибір Україною самостійного шляху розвитку, потребував докорінної зміни характеру української культури і, відповідно, змісту багатьох видів мистецтва в напрямку плекання національної ментальності в творчості митців. Ці процеси вплинули і на розвиток народно-інструментального мистецтва, яке генетично покликане віддзеркалювати національні ознаки людської свідомості, та зумовили подальшу еволюцію цього жанру у Північному Причорномор'ї. Зміни орієнтирів розвитку народно-інструментального мистецтва, торкнулися по-перше, – усвідомлення суспільством українського народного інструментарію, по-друге, – необхідності глибокого пізнання витоків української культури, як основи народної творчості, по-третє, – розвитку академічної ланки народно-інструментального жанру в напрямку інтеграції здобутків національного і світового музичного інструменталізму.

Ознакою відродження національних цінностей стало впровадження класу бандури в Одеській консерваторії у 1987 р., лауреатом національного та міжнародного конкурсів, випускницею Київської консерваторії Н. Морозевич. Цей рік можна вважати початком відліку нового етапу у розвитку народно-інструментального мистецтва на межі 80 – 90-х рр. Виконавство на бандурі, яке не було

достатньо розповсюдженим на теренах регіону, стало посідати свої позиції як у самодіяльному, так і академічному мистецтві. У 90-х рр. ХХ ст. відкрито класи бандури в музичних училищах та училищах культури Причорноморського регіону, на базі Миколаївського муніципального колегіуму утворено Народну Бузьку юнацьку капелу «Кобзарський передзвін» (1992 р.), до складу якої входять саме юнаки (учні колегіуму), що відповідає автентичності жанру виконавства на бандурі (бандуристами та кобзарями були чоловіки). За понад 25 років свого існування Бузька капела стала лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів, виховала багатьох музикантів серед яких бандурист-новатор – Г. Матвіїв (згодом випускник Одеської музичної академії).

Репертуар для народних інструментів починає розвиватися у двох напрямках: перший, – переосмислення в творчості композиторів народних джерел, за рахунок оновлення музичної мови та стилістичних рис, а також активне звернення до виконання української класики; другий, відповідно обраному вектору європейського розвитку України, – звернення до кращих зразків світової класичної та сучасної музики.

На рубежі 80 – 90-х рр. вперше, після майже пів столітньої пропаганди ідей інтернаціоналізму, на перший план в духовному житті регіону вийшли цінності національної культури і втілилися у функціонуванні народно-інструментального мистецтва, як виразника ідей національного відродження, тим самим активізувавши його *аксіологічну, естетичну та виховну* функції. В той період також активується *гносеологічна* функція, пов'язана із переглядом та усвідомленням цінностей нової української культури та мистецтв.

Початок ХХІ ст. у розвитку народно-інструментального мистецтва позначився значним сплеском зацікавлення фольклористів та науковців традиційною інструментальною культурою Північного Причорномор'я, де поліетнічність виступає специфічною ознакою культурного ландшафту. Початок нового століття відзначений рядом фольклорних експедицій по вивченню етномузичних традицій, зокрема на Херсонщину, Одещину [6; 8]. Цінним відкриттям стало віднайдення рукописів краєзнавця, фольклориста, викладача Херсонського музичного училища В. Кисіля з розшифрованою фольклорних награвань. Особливістю його діяльності стало утворення студентського фольклорного ансамблю «Венцерадо» при Херсонському музичному училищі, до складу якого введені автентичні українські інструменти: бандури скрипки, цимбали, сопілки, окарини та інші, а репертуар ансамблю побудований на автентичному матеріалі, записаному та розшифрованому В. Киселем на Херсонщині. Ансамбль є лауреатом I Всеукраїнського конкурсу фольклорних ансамблів та виступає постійним учасником багатьох мистецьких заходів, конкурсів та фестивалів обласного, регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівня.

Розвиток академічного виконавства на народних інструментах із початком ХХІ ст. відзначений стрімким удосконаленням інструментарію, новим вектором в розвитку репертуару, а саме, появою масиву творів в стилі *модерн, постмодерн*, що зумовило застосування нових або трансформованих прийомів гри на баяні, домрі, бандурі, гітарі та інших інструментах. Народно-інструментальне мистецтво презентувало в той період свій інструментарій, як новий, в сімействі визнаних світом академічних інструментів, в свою чергу поставивши нові задачі для композиторів. Однією з ознак нового часу в академічному виконавстві в регіоні стало впровадження баяністом, викладачем Одеської національної музичної академії, лауреатом міжнародних конкурсів І. Єрґієвим, мистецтва модерн-баяна на кафедрі народних інструментів.

Основними ознаками розвитку і функціонування народно-інструментального мистецтва цього періоду стало глибоке розмежування рис самодіяльного і академічного напрямків. Самодіяльне мистецтво регіону більш повертається до традиційних засад музикування, або тяжіє до професіоналізації, а академічне мистецтво йде шляхом подальшої академізації, ускладнення репертуару, наближення до елітарності мистецтва, що викликано процесами індивідуалізації суспільства (розвиток всесвітньої мережі Інтернет, демасифікація культури) у всіх сферах життя людей.

Самодіяльне мистецтво на сучасному етапі виконує *виховну, компенсаторну, гедоністичну* функції, які базуються на новій хвилі пізнання українського традиційного мистецтва, академічна ж ланка жанру поставила у пріоритет *естетичну, гносеологічну та вищі прояви сугестивної та комунікативної* функцій, які містяться у відображенні індивідуалізації сучасного світогляду людей, загострення людських емоцій та у індивідуалізації комунікації в мистецтві між митцем і суспільством [9].

Висновки. При застосуванні конкретно-історичного підходу та ретроспективного аналізу розвитку народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я, виявлено, що даний вид музично-інструментального мистецтва протягом ХХ – ХХІ ст. пройшов шлях від свого зародження до академізації, отримавши такі здобутки: входження народно-інструментального мистецтва в ряд найбільш затребуваних видів духовної діяльності людей в регіоні, відображення в ньому етнічної палітри краю, як об'єднуючого чинника в культурній комунікації, удосконалення інструментарію, відновлення національних традицій

музикування в регіоні, зародження і розвиток виконавської та композиторської школи народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я завдяки визначній ролі Одеської музичної академії. Основними функціями жанру в кожний період виступають: до 50-х рр. – *просвітницька, суспільно-організаційна, виховна* (пропагандистська, ідеологічна), *сугестивна*; у 50 – середині 80-х рр. *пізнавально-евристична, естетична та гедоністична*; на рубежі 80 – 90-х рр. – *аксіологічна, виховна, гносеологічна, естетична*; на початку XXI ст. – у самодіяльному мистецтві пріоритет належить *виховній, компенсаторній, гедоністичній* функціям, а в академічному – *комунікативній, сугестивній, естетичній, гносеологічній*. Набуття сучасною культурою таких полярних форм, як масова та елітарна культура, ставить нові питання для дослідників народно-інструментального мистецтва в контексті вироблення нових його форм, перспектив розвитку та ролі в процесах культурної інтеграції.

Список використаної літератури

1. Дем'яненко Г. Тетяна Антонова та її внесок у розвиток музичної культури на Миколаївщині. Миколаїв. 2002. 18 с.
2. Евдокимов В. М. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства. Одесса: Астропринт, 1999. 88 с.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пос. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
4. Караульна О. М. Південь України кінця XIX – початку XX століття в контексті культурно-національного відродження: автореф. дис... канд. істор. наук: 17.00.01. «Теорія і історія культури». О.М. Караульна. Київ, 2005. 20 с.
5. Константинова В. Соціокультурні аспекти урбанізаційних процесів на Півдні України (друга половина XIX – початок XX століття). Запоріжжя, 2011. 100 с.
6. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка на Херсонщине (за данными полевых исследований 1990 г.). *Вопросы исисследования и сохранения музыкального фольклора Херсонщины: сб. рефератов Всесоюз. науч. практ. конф. /сост. И.В. Мацневский.* СПб, 1991. 122 с.
7. Носов Л., Леонченко Д., Зельцер І. Миколаївський обласний самодіяльний оркестр народних інструментів. Київ : Мистецтво, 1953. 36 с
8. Пригарина Т. В. Функціонування традиції у святковій обрядодії (на матеріалі календарної обрядовості слов'янського населення Одещини). Одеса: Астро Принт, 1999. 34 с.
9. Просандеева Л. Масова культура в контексті соціальної культури. *Вісник Книжкової палати.* 2003. № 4. С.38-41.

References

1. Demianenko H. Tetiana Antonova ta yii vnesok u rozvytok muzychnoi kultury na Mykolaivshchyni. Mykolaiv. 2002. 18 s.
2. Evdokimov V. M. Odesskaya akademicheskaya shkola narodno-instrumentalnogo iskusstva. Odessa: Astroprint, 1999. 88 s.
3. Imhanitskiy M. I. Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnyih instrumentah: ucheb. posobie. Moskva : RAM im. Gnesinyih, 2002. 351 s.
4. Karaulna O. M. Pivden Ukrainy kintsia XIX – pochatku XX stolittia v konteksti kulturno-natsionalnoho vidrodzhennia: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. istor. nauk: 17.00.01. Teoriia i istoriia kultury. Kyiv, 2005. 20 s.
5. Konstantinova V. Sotsiokulturni aspekty urbanizatsiinykh protsesiv na Pivdni Ukrainy (druha polovyna XIX – pochatok XX stolittia). Zaporizhzhia, 2011. 100 s.
6. Matsiievskiy I. V. Narodna instrumentalna muzyka na Khersonshchyni (za danymy polovykh doslidzhen 1990 r.). *Pytannia doslidzhennia ta zberezhennia muzychnoho folkloru Khersonshchyny: zb. referativ Vsesoiuzn. nauk. prakt. konf. /upor. I.V. Matsiievskiy; SPb, 1991. 122 c.*
7. Nosov L. Leontenko D/, Zeltser I. Mykolaivskiy oblasnyi samodiialnyi orkestr narodnykh instrumentiv. Kyiv : Mystetstvo, 1953. 36 s.
8. Pryharina T. V. Funktsionuvannia tradytsii u sviatkovii obriadodii (na materiali kalendarnoi obriadovosti slovianskoho naseleння Odeshchyny) / T.V. Pryharina. Odessa: Astro Prynt, 1999. 34 s.
9. Prosandeeva L. Masova kultura v konteksti sotsialnoi kultury *Visnyk Knyzhkovoї palaty.* 2003. № 4. S.38-41.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИО-КУЛЬТУРНЫХ ФУНКЦИЙ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ XX– НАЧАЛА XXI ВЕКА (на примере Северного Причерноморья Украины)

Шермет Вита Васильевна – преподаватель кафедры музыкального искусства. Обособленное подразделение «Николаевский филиал Киевского национального университета культуры и искусств», г. Николаев

Рассмотрено развитие народно-инструментального искусства Северного Причерноморья Украины на протяжении XX – начала XXI века в контексте изменения его социокультурных функций. Предложена историческая периодизация эволюции данного инструментального жанра в регионе, определены его функции в рамках каждого периода. Проанализированы условия развития народно-инструментального искусства, на основе чего, обоснованы изменения характера его социокультурного функционирования и обобщены

эволюционные процессы. Выявлено, что в рамках каждого исторического периода народно-инструментальный жанр отражал все основные функции искусства, но на определённых этапах эволюции, некоторые из них выступали приоритетными в культуре Северного Причерноморья.

Ключевые слова: народно-инструментальное искусство, Северное Причерноморье, культура региона, социокультурные функции.

TRANSFORMATION OF SOCIO-CULTURAL FUNCTIONS OF FOLK INSTRUMENTAL ART IN THE HISTORICAL RETROSPECTIVE OF THE XX – BEGINNING XXI CENTURY

(on the example of the Northern Black Sea Coast of Ukraine)

Sheremet Vita – Lecturer of the Musical Art Department, Separated subdivision «Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts». Mykolaiv.

It is reviewed a development of folk instrumental art of the Northern Black Sea Coast of Ukraine during XX – beginning of XXI century in the context of a change of its socio-cultural functions in the article. The historical periodization of the evolution of a given instrumental genre in the region is proposed, its functions are determined within each period. The conditions of development of folk instrumental art are analyzed. A change of a character of its socio-cultural functioning is substantiated, and the evolutionary processes are generalized on its basis. It is revealed that a folk instrumental genre has reflected all the main functions of art within each historical period, but some of them were a priority in a culture of the Northern Black Sea Coast at certain stages of evolution.

Key words: folk instrumental art, Northern Black Sea Coast, a culture of the region, socio-cultural functions.

UDC 78.06-044.922(477.7) «19-20»

TRANSFORMATION OF SOCIO-CULTURAL FUNCTIONS OF FOLK INSTRUMENTAL ART IN THE HISTORICAL RETROSPECTIVE OF THE XX – BEGINNING XXI CENTURY

(on the example of the Northern Black Sea Coast of Ukraine)

Sheremet Vita – Lecturer of the Musical Art Department, Separated subdivision «Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts». Mykolaiv.

The aim of this paper is to distinguish the historical periods of a development of folk instrumental art of the Northern Black Sea Coast and indicate a transformation of its socio-cultural functions in the region, in specific historical conditions, to summarize the evolutionary processes in folk instrumental art that took place during XX – beginning of XXI centuries.

Research methodology. The peculiarities of a genre's development are presented at each stage of development with a help of a concrete-historical method. Its functions are determined in accordance with specific historical conditions. The conditions of a development of folk instrumental art are comprehensively analyzed through retrospective analysis. The changes of the socio-cultural functioning of a genre are substantiated. The results of development are revealed and evolutionary processes are generalized.

Results. It is detected that a given type of folk instrumental art has passed a way from its conception to academicization during XX – XXI century, receiving the following achievements: introduction of a folk instrumental art into a range of the most demanded kinds of spiritual activity of folks, reflection of an ethnical palette of a region in it, improvement of tools, restoration of music making national traditions, start and development of the performing school of folk instrumental art of Northern Black Sea Coast by virtue of a prominent role of the Odessa Academy of Music.

The main functions of a genre in each period are: up to 50 years – educational, social-organizational, academic (propaganda, ideological), suggestive; in 50 years – middle of 80 years cognitive-heuristic, aesthetic and hedonistic; at the boundaries of 80 – 90 years – axiological, academic, epistemological, aesthetic; at the beginning of XXI century – a priority belongs to academic, compensatory, hedonistic functions in amateur art, and to communicative, suggestive, aesthetic, epistemological in academic art.

Novelty. A development of folk instrumental art of the Northern Black Sea Coast of Ukraine of XX – beginning of XXI centuries is considered in the proposed article for the first time. Its sociocultural functions at certain stages of evolution in a culture of the region are defined.

The practical significance. The materials of the article may be used on the courses of professionally-oriented disciplines in higher educational institutions for a specialty of Musical Arts, especially in the region of the Northern Black Sea Coast of Ukraine.

Key words: folk instrumental art, Northern Black Sea Coast, socio-cultural functions, a culture of the region.

Надійшла до редакції 28.12.2020 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 782.7

«LA BELLE DAME SANS MERCI»: РЕКОНСТРУКЦІЯ ІСТОРІЇ

Довгаленко Ніна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри історії музики та музичної етнографії,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса.
<http://orcid.org/0000-0003-3462-640X>,
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.417>
monred@i.ua

Досліджено історію однієї з найбільш стародавніх в європейській музичній культурі тем в аспекті її інтерпретацій в різних стильових формаціях. Розглянуті причини і запропоновані пояснення щодо збереження та трансформацій «La Belle Dame Sans Merci» упродовж багатьох сторіч. Зроблено аналіз дослідницької іномовної літератури, присвяченої даній тематиці. Запропоновано засади методології історичної реконструкції, які можуть слугувати для виявлення генеральних смислових конструктів, що забезпечують стійкість і актуальність теми упродовж значного історичного часу. Вперше представлений музикознавчий аналіз «La Belle Dame Sans Merci» в композиторській практиці минулого століття (Ч. В. Стенфорд, В. Сильвестров, популярна та рок-музика).

Ключові слова: «La Belle Dame Sans Merci», реконструкція історії художнього тексту, контекстуалізм, смислові конструкти.

Постановка проблеми. Історія буття «La Belle Dame Sans Merci» знаходиться в надзвичайно широкому часовому діапазоні. Тим самим підтверджується значущість закладених у ній смислових конструктів. Методологія контекстуальних аналізів знаходиться в стадії вироблення. Підхід, запропонований в даній роботі, може бути застосований до розробки контекстуального аналізу як одного з інструментів дослідження історії художніх стилів.

Аналіз досліджень і публікацій. В європейському і американському мистецтвознавстві існує міцна і надзвичайно розвинена традиція дослідження «La Belle Dame Sans Merci» як літературного і культурного феномену в різні часи його існування. Деяке уявлення про розгалуженість і масштабність матеріалів щодо цього тексту можуть слугувати роботи [14-17] та їх бібліографічна база. Але концептуальних завдань автори цих праць перед собою не ставили. Численні праці торкаються, в основному фактологічних і текстуальних обставин буття «La Belle Dame Sans Merci». Так само нам невідомі роботи, в яких би фігурували дослідження музичних інтерпретацій цієї теми. В цьому полягає *новизна* представленої статті.

Мета роботи – дослідити трансформації «La Belle Dame Sans Merci» в різних стильових формаціях, запропонувати деякі методологічні засади для реконструкції історії буття тексту та окресливши музичні втілення в музиці різних стилів.

Методологічним ґрунтом дослідження є принцип історизму, вироблені теорією семіотики системні поняття, культурологічна та літературознавча фактологія.

Виклад основного тексту дослідження. В музичній творчості є теми, які прийнято називати «вічними». Однією з таких є поема, яку іноді називали баладою, «La Belle Dame Sans Merci», перші письмові відомості про яку на сьогодні доступні починаючи з XV століття. Цей твір був популярним у XV ст., знайшов свою сучасну стилістику у відомій баладі Д. Кітса, був покладений на музику в перші десятиліття минулого століття Ч. В. Стенфордом, а в 1970-х роках знову виринув у вокальному циклі В. Сильвестрова і, нарешті, став основою численних рок – і джазових композицій та вербальною складовою популярної музики сучасності.

Таким чином, текст анонімного поета звучав і знаходив поціновувачів у часи середньовіччя, Ренесансу, романтизму, XX – початку XXI ст. Це змушує припускати, що існують сталі смислові закономірності як у самому художньому тексті, так і в соціальних та культурних обставинах його функціонування, що надають можливість тривкого збереження водночас із гнучким укоріненням у віддалених і безпосередньо не пов'язаних між собою стильових платформах. Історія «вічних тем» може бути добрим приводом замислитися над природою «таємничого шифру смислу» (О. Михайлов),

який забезпечує його стійкість і значущість у художньому культурному просторі упродовж багатьох століть. Водночас із тим виникає наявна можливість помітити впливи часових інтенцій, що накладають свої непереможні відбитки на різноманітність інтерпретацій. Таким чином, спостереження над функціонуванням тексту в різних стильових формаціях можуть слугувати матеріалом для вироблення системи реконструкції смислових концептів, що забезпечують смислову сталість текстів.

На сьогодні не сформована методологія і практика прочитання історії «наскрізних» тем, подібних до історії «*La Belle Dame Sans Merci*». В цьому аспекті необхідно конкретизувати методологічні засади, на основі яких запропонована реконструкція історії буття цього твору. Однією з таких засад є прийняття виробленого в теорії і практиці мистецтвознавства і семіотики уявлення про те, що «текст виконує функції колективної культурної пам'яті» [8, 143] і що «зашифрованість багатьма кодами є закон для переважної більшості текстів культури» [8; 143].

Художній твір осмислюється як вмістилище колективного культурного інтелекту, внаслідок чого формується певна соціальна та семантична традиція його сприйняття. Таким чином, природа художнього твору дає можливість приймати його як багатовимірний культурний феномен і серед заданого багатства елементів обирати найбільш активні та актуальні для його функціонування вже в новому стильовому контексті.

Так само багатоваріантним є і протилежний учасник комунікативної події – слухач. Таким може бути прийнятий умовний суб'єкт, який відповідає основному критерію її успішності – здатності сприймати мову тексту. «Зіткнення традицій предмету з конкретною історичністю інтерпретатора» (Гадамер) відбувається не лише в одночасності, в загальному для всіх учасників культурному та соціальному середовищі, але й «по діагоналі», в зіставленні різних часових шарів, що стикаються в одиничній і неповторній події сприйняття. «Ми ставимо чужій культурі нові питання, які вона собі не ставила, і чужа культура нам відповідає» [1, 335]. Чи у нас виникає уявлення, що ми чуємо відповідь, що доноситься до нас крізь товщу часу. Але факт комунікації відбувся, якщо художній текст будь-яким чином був сприйнятий. І як би ми не відповідали на питання – чи є тотожним самому собі відтворений в іншому хронологічному зрізі даний артефакт, маємо багато можливостей сприймати текст в актуальних для себе парадигмах.

Таким чином, незважаючи на численну варіативність можливих інтерпретацій, розсіяних у просторі і часі, між ними існують точки перетину, сфери збігів, що потенційно слугують передумовами для успішного сприйняття художнього тексту. Вони розташовані в мові як у найбільш узагальненій і розвиненій системі і створюють безлічі контекстів, які і стають невід'ємною умовою успішної комунікації. В процесі свого історичного «проживання» текст поміщається в нові умови функціонування (соціальні, стильові, жанрові тощо) і вбирає в себе нові чинники, що збагачують чи видозмінюють його при збереженні «генетичного» змістовного ядра. «Логос, що сам зростає» Геракліта чи текст «як генератор смислів» Лотмана відбивають гнучку змінність твору в його занурюваності в так само змінені контексти.

Незважаючи на широку розповсюдженість поняття контексту, існує суттєвий розрив між його застосуванням в повсякденній та науковій практиках. Якщо в першому вигляді воно є цілком зрозумілим, то в концептуалізмі в межах епістемології, онтології та методології знання ще не вироблені чіткі маркери для системного визначення поняття контексту. Тому «баланс між наукою і мистецтвом залишається стратегією, що неминуча в контекстуальній реконструкції. Її методологія далека від алгоритмічності, вона, скоріше, ситуативна» [4, 16]. Таким чином, у дослідженні стильових та історичних метаморфоз «*La Belle Dame Sans Merci*» єдиними регуляторами у виборі необхідних для реконструкції даних залишаються поставлені задачі та фактологічна оснащеність.

«*La Belle Dame Sans Merci*» – один із найстаріших європейських художніх текстів, що дійшли до нашого часу і зберегли своє значення. Хронологічно створення прототипів поеми наближено до виникнення ще однієї легендарної поеми – *Stabat mater dolorosa* Якопоне да Тоді (кінець XIII ст.). І хоча шляхи їх історичного розповсюдження були протилежними – світським і літургійним – виникли вони як уособлення однієї ідеї – ідеї любові.

Історія поеми – розгалужена і заплутана. Точкою відліку в спостереженні за цими розгалуженнями може слугувати перше на сьогодні відоме її письмово зафіксоване суспільне обговорення. Це дискусія щодо поеми на старо-французькій мові, що належала Алену Шарт'є (1385 – близько 1433 р.), відомому на той час поету і державному діячу. Тобто, поема виникла у франкомовному варіанті, хоча їй передували аналогічні мотиви в провансальській поезії, а продовжила вона свою історію в англомовній версії. Це було наслідком становлення і розвитку зрілих форм національної літератури за часи пізнього середньовіччя, в які вона була створена.

Поема Шарт'є написана в 1424 р. у так званій «квадратній» формі строфами з восьми-складових віршів. Автор побудував поему у вигляді діалогу (що було надзвичайно притаманним для художньої практики того часу [15] між Дамою (*La Dame*) й Закоханим (*Amant*), додав Оповідача, скоріше за все, для

посилення риторичний ефектів і розширення мізансцен. Своєрідність авторської версії Шарт'є, на відміну від більш ранніх прототипів сюжету, полягала в тому, що Дама зовсім не збиралася поступатися своєму залищальнику, проявила твердість характеру, самостійність почуттів і бажань. Саме ця обставина призвела до несподівано палкої полеміки в товаристві «Любовного двору», заснованого в 1400 р. П'єром де Отвілем спеціально для обговорення всіх перепитів чуттєвих відносин у середовищі освічених читачів. Поема здобула дещо скандальну популярність, яка утримувалась до кінця XV ст. Це свідчить про значущість цієї тематики для читача того часу. М. Браун відзначає, що «у Франції це була літературна сенсація» і вона викликала настільки великий резонанс, що Шарт'є був змушений вийти зі складу королівського товариства «Кур д'Амур» [14]. Культурна публіка не була готовою сприймати жінку з твердим характером і власним баченням романтичної ситуації як активну учасницю діалогу. В підсумку поету довелося писати «пояснення» у вигляді поеми «Excusation» (Шарт'є, як і Петрарка, рівно володів латиною і національною мовами), в якій він виправдовувався і пояснював сюжет. Поет не був оригінальним в його доборі. А. Піаже, який редагував поему, проводить паралель між твором Шарт'є і п'єсою Крістіни де Пізан «Débat de deux amants» з аналогічними сюжетними зворотами, що свідчить про зацікавленість цією тематикою освіченою публікою того часу.

Запровадження поеми в англійське середовище відбулося при її перекладі на середньо-англійську мову Р. Рузом (Roos), відомим на той час ланкастерським поетом і державним діячем, єдиним джерелом відомостей щодо життя і діяльності якого залишається книга Ethel Seaton [22]. Збережені в рукописах і ранніх друках версії поеми (їх сім) свідчать про її широку популярність серед середньовічних англійських читачів. Вона призвела до того, що поема тривалий час помилково сприймалася як твір видатного засновника англійської літературної мови Дж. Чосера (саме в такій авторській атрибуції поема була відома Дж. Кітсу). І хоча міф про авторство Чосера був розвіяним уже в XVII ст. [16], прихильність читачів до твору Руза зберігалася.

Розвинений сюжет, словесна гра, підлеглість традиціям і риторичі диспутів й літературних судів, насиченість прислів'ями, що перетворювало виклад у словесну феєрію з тонкими підтекстами – всі ці ознаки поеми в обох мовних варіантах склали невід'ємну основу стилю дебатів і «судів кохання», поширеного в середньовіччі. Контекст пізнього середньовіччя, в обставинах якого створена поема Шарт'є, містив у собі ознаки перехідного стану: рівно суттєвими залишалися як вплив куртуазної поезії, найбільш яскравого поетичного феномену середньовіччя, так і водночас із тим наявно проступали віяння нової поетики Відродження, що призвели до блиску геніїв Петрарки, Данте, Шекспіра.

Поема Шарт'є є першим відомим зафіксованим твором із сюжетом «La Belle Dame Sans Merci». Але, безумовно, автор спирався на потужні традиції попередніх часів. Основним і визначальним мотивом була тема кохання, що широко і повнозвучно відкрилась Європі в ліриці Провансу, першій європейській літературі, заґрунтованій на національній мові. В річищі цієї повноводної тематики найбільш значними смисловими конструктами поеми слід назвати два, щільно пов'язані між собою, які і визначили своєрідність сюжету поеми. Це, по-перше, тема рокового кохання, і по-друге, тема спокуси, омани, зваблювання, що і стають причиною загибелі нещасного героя.

Конструкт перший – драма нерозділеного кохання, вичерпанням якого є смерть. У середньовічному міннезангу ця тема домінувала. Трубадур Арнаут де Марейль стверджував: «я не думаю, що любов може бути розділеною, бо якщо вона буде розділена, повинно бути змінено її ім'я» [2]. В цьому висловленні в повній мірі відбилася напруга пристрастей, емоційний максималізм, притаманний провансальському лицарському поетичному натхненню. Феномен куртуазності, народжений у XII ст., серцевину якого становило поклоніння Дамі, поки не знайшов однозначного пояснення щодо своїх витоків і смислів. «Новий погляд на світ», «нові цінності», що зароджувався в середньовіччі у вигляді вироблення нової культури відносин – у цих характеристиках збігаються погляди Хейзінґи, Гаспарова, Жака ле Гоффа тощо. Серед причин розквіту провансальської поезії разом з емансипацією суспільства у ставленні до церкви, пом'якшенням характерів у зв'язку з підвищенням матеріальних статків, називають і вплив Овідія на розвиток куртуазної лірики, що склав потужний змістовний пласт, збережений і подовжений в поезії Відродження. Водночас із тим стрімка еволюція в передачі почуттів, яку пережила лицарська культура, ґрунтувалася на глибоких традиціях теологічного містицизму. Відбувся дивовижний синтез відчуженої витонченості і філософічності в традиціях містичної теології і витребуваної суспільством нової етики куртуазності. «Шляхетний закоханий ... внаслідок своєї пристрасті ставав чистим і добродішним. Елемент духовності набуває все більшої значущості в ліриці; врешті-решт наслідок любові – стан священного знання і благочестя, la vita nuova» [13, 113]. (Варто нагадати, що в 1292 р. Данте написаний перший в світовій літературі психологічний автобіографічний роман саме з такою назвою, «Vita nuova»).

Найбільш наближеним за сюжетом до «La Belle Dame Sans Merci» в класичний провансальський період був трактат «De Amore» А. Капеллана (Andreas Capellanus, капелан короля французького), автора

кінця XII ст., біографічні відомості про якого не збереглися. Його трактат також відомий під назвою «De Arte Honestae Amantiae». У висунутих тридцяти одному пункті в «Правилах кохання» найбільший інтерес становлять чотирнадцятий («легке досягнення кохання надає йому малого значення») і тридцятий пункти («істинний коханець постійно і без перерви одержимий думкою про свою кохану») [11, 400-401]. Тут явно проступають основні мотиви, які визначають різні сюжетні конфігурації наступних інтерпретацій «La Belle Dame Sans Merci». Це – куртуазна любов (якщо розуміти «куртуазність в широкому сенсі, яке і було закладене в це поняття при його виникненні в 1883 р. у статті Г. Париса про Кретьєна де Труа, де вперше і був застосований вислів «куртуазна любов») [Жак ле Гофф]. На ранньому етапі свого формування тема кохання ще не була емансипована в світській і теологічній гілках, і в трактаті Енанше «Вчення про кохання» (1287 р.) йому був наданий прямий релігійний зміст, а Дамою була названа Діва Марія [10].

Конструкт другий – зваблення, омана, зачарування, що набувало фантоми спокуси. Змій-спокусник у семітській міфології, сирени, музи смерті, передвісники романтичних русалок, спокуси святого Антонія у Босха і Мікеланджело і незліченна кількість трансформацій цього мотиву в художній і літературній традиціях були особливо принадливими в часи середньовіччя та Ренесансу. На відміну від першого конструкту, пов'язаного з історичним періодом становлення любовної тематики в європейських національних літературах, мотиви омани і зваблення глибоко укорінені в часові прошарки і становить окрему тему для дослідження. В аспекті нашої проблематики цікавою виглядає збалансованість і взаємодоповнюваність обох змістовних векторів: любовна тематика куртуазної культури були наділена чіткою структурованістю. Особливе значення мали форма викладення (діалогу чи диспуту), регламентованість усіх елементів висловлення в емблематиці і символіки речей і кольорів, залежність від традицій розвитку сюжету тощо. В протилежність цьому тема спокуси давала можливість доторкнутися до невизначених смислів, відсунути горизонти матеріальних реалій і тим самим вийти в світ трансцендентного.

Максималізм і екзальтованість, як провідні риси середньовічного світосприйняття, за виразом Лотмана, були наслідком того, що найвищий ступінь цінності (святості, героїзму, злочину, кохання) може бути досягнута лише в стані божевілля [7, 81]. В цьому очевидною стає спадкоємність естетики та ідеалів романтизму (переважно німецького). Германський романтизм був вихований на ідеях середньовічної поезії. Брати Шлегелі, Л. Тік (автор «Кота в чоботах») вивчали німецькі рукописи, Р. Вагнер засвоював давньогерманський алітераційний вірш. Так само В. Скотт на початку століття і В. Гюго в 1831 (рік видання «Собору Паризької богоматері») році познайомили Європу з образами лицарського середньовіччя. Картинне «костюмування», властива куртуазній культурі, екзальтована піднесеність головних героїв, містичний антураж і, головне, їх цільність, така бажана для носіїв «розірваної свідомості» часів романтизму, сформували одне з найяскравіших тематичних та ідейних напрямів у романтизмі. В цьому контексті і варто роздивлятися баладу Кітса, написану в 1819 р., у період розквіту класичного романтизму в Англії.

Джон Кітс (1795-1821 рр.), англійський поет, невизнаний за життя і з величезною посмертною славою, навіть зовнішніми контурами своєї біографії створював образ романтичного героя, як і його більш визнаний і блискучий сучасник Байрон. Дослідження історії створення Кітсом у 1819 р. «La Belle Dame Sans Merci», викладена в численних англомовних джерелах, підтверджує, що поет мав копію тексту Руза за місяць до створення своєї балади (це було видання Чосера 1782 р.), з якого він, ймовірно, і запозичив назву [17]. В аспекті нашої проблематики інтерес має те, яким чином Кітс переосмислив середньовічний варіант «La Belle Dame» і трансплантував його в річище британського і французького романтизму, що тоді народжувалися.

Перш за все, «La Belle Dame» Дж. Кітса і «La Belle Dame» Шартъє – це різні за сюжетом твори. У Кітса дія переміщена в світ сновидіння. Це розповсюджений в середньовічній літературі прийом. В певній мірі прототипом сюжету Кітса була «Книга герцогині» Чосера, відома Кітсу, побудована на складних сюжетних конструкціях, що склалися у свідомості автора, зануреного в сновидіння за наказом Богині кохання, і в якому йому являється Лицар, що служив їй все життя. В баладі Кітса герой, що блукає в пошуках оманливого образу Прекрасної дами, яка отруїла його своєю недосяжністю, є далеким від чітких сентенцій і детально структурованих діалогів Шартъє і Руза. Древніх авторів не хвилювала «романтичність» середньовічного антуражу. Для них більш актуальною була морально-етична напруга чуттєвих відносин. У Кітса же головний герой стає «героєм свого часу», романтично неповторний в своїх екстраординарних переживаннях. Він – художник, що тужить за своїм ідеалом. Це вже цінності нової естетики. Традиційні мотиви спокуси і зваби були збагачені флером туги, романтичного блукання, відчуттям ефемерності буття. «La Belle Dame Sans Merci» наспівує і закоханий герой в строфі XXXIII в його ж поемі «Напередодні святої Агнеси», що так само написана в 1819 р. Кітсу була відомі і алегорична поема-казка Е. Спенсера «Королева фей» (1690 р.), і «Анатомія кохання» Р. Бертона, колосальна за обсягом і енциклопедична за наданим у ній матеріалом. Усі ці розрізненні джерела злилися в трансформованому середньовічному сюжеті в баладі одного з найяскравіших поетів-романтиків XIX ст.

Текстологічні дослідження балади Кітса складають суттєвий за обсягом напрям в англійському літературознавстві. Звернемося до тих елементів твору, що безпосередньо вплинули на його музичне прочитання.

Балада Кітса складається з дванадцяти строф. Побудована вона як діалог між Оповідачем і Лицарем (до речі, в оригіналі, на відміну від відомого перекладу В. Левіка, слово «лицар» не застосовано. І в подальшому «лицарі кохання» в оригіналі названі «pale kings, and princes too, Pale warriors», тобто, «королі, принци, бліді воїни»). Видатний перекладач дотримувався духу вірша, але не його точного прочитання). Хто цей Оповідач? Це залишається таємницею. Він надає сюжету деяку об'єктність у зображенні подій, що розгортаються як театральне дійство.

Значну роль в організації побудови балади відіграє прийом повторності. Він створює ритмічну напругу: повторюються перші рядки в першій і другій строфах; з третьої по шосту строфи початком є дієслова, тобто, визначення дій героя («I see», «I met», «I set», «I made»); сьома і восьма пов'язані з образом загадкової Дами («She found», «She took»), і наприкінці дев'ятої строфи, де вперше прозвучало «ми», починається драматична кульмінація, що охоплює і десяту строфу. Зловісний колорит одинадцятій строфи повертає до передвістя смерті (вперше з'явилися в третій строфі), а фінальна дванадцята в першому рядку відповідає на питання, поставлене на початку балади («Ah, what can ail thee» – «And this is why I sojourn here») і точно повторює наступні рядки початку. Таким чином, балада наділена мальовничою зображальністю й дієвістю сюжету і має міцний конструктивний каркас із точно визначеною точкою золотого перетину.

Першим, наскільки нам відомо, музичним втіленням балади Кітса було створення на початку ХХ ст. пісні-балади під такою назвою англійським композитором ірландського походження Чарльзом Вільєрсом Стенфордом (1852-1924 рр.), професора Кембриджського університету. Йому належать твори практично в усіх жанрах академічної музики. Серед них можна відзначити вокальні твори на слова старовинних англійських поетів (Т. Деккера, Р. Херріка, В. Роулі), що підтверджують зацікавленість композитора такою тематикою. Є і ще одна пісня на слова Кітса: «Meg Merrilies» для двох голосів і фортепіано, що увійшла до циклу з Шести пісень (op. 138). Для Стенфорда романтизм залишався живою стильовою системою і при створенні «La Belle Dame» він спирався на можливості зображального прочитання балади Кітса. Він повністю відтворив усі строфи вірша і додав повтор першої строфи для розширення коди.

Оскільки куплетна форма обмежена у відбитті поетичного ряду і в цьому сенсі суперечить його драматичному змісту, композитор при збереженні диференціації на строфи варіював мелодію і акомпанемент у відповідності до розвитку сюжету. Стенфорд майстерно відтворив атмосферу віршу Кітса. Цьому сприяла, перш за все, стилізація архаїчної монодії в соло і акомпанементі з так само архаїчною непарною метрикою, яка обережно і поступово варіюється в кожній із наступних строф. Об'ємна просторовість, певна картинність, властива середньовічній поезії, органічно увійшли до виразного строю пісні. Доповненням слугують ефекти відлуння, що по-різному, але неодмінно завершують строфи. Драматургію Пісні Стенфорда (до речі, широко застосованої в сучасному репертуарі) можна уявити у вигляді експозиції з п'яти строф, оснований на стилізації архаїчної монодії, і наскрізної розробки, побудованої на баладному розвитку до фінальної кульмінації. Важко не помітити в композиційному рішенні певних паралелей з «Лісовим царем» Шуберта: діалог героїв, його накладання на ритм скачки, що стає тлом для розвитку сюжету і виразником драматизму змісту.

Наступною відомою музичною інтерпретацією балади Кітса став твір В. Сильвестрова, написаний в середині 1970-х років, що увійшов до циклу «Тихі пісні». Як і Стенфорд, Сильвестров звернувся до стилізації: підкреслена діатонічна гармонія, приглушена прозорість фактури, в якій акомпанемент «навмисно» немов би аматорськи дублює соло. На відміну від свого попередника, український композитор іншим способом організує драматургію: в її основі є блок із трьох строф, вони повторюються і створюють пульсацію форми. Кожна із строф наділена власною мелодикою і утворює частину хвилі, що рівномірно здійснюється і низпадає. Загальний тьмянний медитативний настрій циклу, представлений стилізаціями різних жанрових моделей, знайшов свій відбиток і в «La Belle Dame». Пісня вражає своєю зосередженою і дещо відчуженою лірикою, відстороненим милуванням віддаленого у часі прекрасного образу.

Історія інтерпретацій старовинного сюжету в сучасних рок- і поп- напрямках може складати окрему тему дослідження. Надзвичайна кількість звернень до феномену «La Belle Dame» може слугувати підтвердженням неймовірної життєздатності віднайдених в ній смислових конструктивів – теми нерозділеного кохання, що закінчується драматично, і теми спокуси, зваби тощо.

Найбільш визначеною у величезному масиві різностильових перепрочитань є лінія, що спирається на відомий шлягер Стінга (Гордона Метью Томаса Самнера), видатного музиканта, лауреата премій «Греммі» і «Еммі», чотирикратного номінанта на «Оскар» за найкращу пісню. В його варіанті в назву залучено *sans regret*, більш м'який варіант («без жалю») замість *sans merci*. Як і в баладі Кітса, цей вислів використаний як

емблема чи посилання до таємничих знакових смислів. Виразна і проста мелодія, що приречена подобатися величезній масі слухачів, аранжована у виконанні Blossom Dearie, Chris Botti, Dominic Miller, Fay Claassen, Verónica Harcsa, European Jazz Orchestra тощо. Найбільш цікаві між ними – це джазові редакції з яскравими колористичними рішеннями. Інший напрям складають оригінальні композиції на цю ж тему, серед яких можна виокремити переказ Кітса в кельтській і мультикультурній манері Loreena McKennitt, групі Love Is Colder Than Death (LICTD), що працює в німецькому неокласичному стилі dark wave (переказ Кітса в умовно арабському колористичному рішенні в альбомі *Tempest* 2013 р.) тощо.

У висновку можемо відзначити, що «La Belle Dame Sans Merci», текст із неймовірно тривалою і щільною історією, зберігав і зберігає актуальність у різних часових і стильових просторах завдяки своїй дотичності до глибинних законів функціонування гуманістичного і художнього. Розробка методології дослідження «вічних тем» надасть можливість посередництвом реконструкцій контекстних обставин їх буття поглибити розуміння стильових формацій і водночас із тим конкретизувати закономірності організації художніх текстів.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство. 1979. 423 с.
2. Библиотека всемирной литературы. Т. 23. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. Москва : Худож. лит. 1974. 575 с.
3. Гаспаров М. Место латинской литературы в литературе XI-XIII вв. *История всемирной литературы*: В 8 т. Т. 2. Москва: Наука. 1984. С. 499-503.
4. Касавин И. Концептуализм как методологическая программа. *Эпистемология и философия науки. Контуры замысла*. Ин-т философии РАН. Т. VI, № 4. Москва : «Альфа-М», 2004. С. 5-17.
5. Китс Джон. Стихотворения. Поэмы. *Бессмертная библиотека*. Москва : Рипол классик, 1998.
6. Ле Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада. Москва : Прогресс-академия. 1992. 500 с.
7. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва : Гнозис, 1992.
8. Лотман Ю. Текст и полиглолизм культуры. *Избранные статьи в 3-х т.* Т. I. Таллин : Александра, 1992. 472 с.
9. Льюль Рамон Книга о любящем и возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. С.-Пб. : Наука, 2003. 283 с.
10. Енанше «Вчення про кохання» (1287 р.) URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XIII/Zizneop_Trubadur/pril3.phtml (дата звернення 15.02.2021).
11. Нострадам Жан де Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов Прованских процветавших. Москва : Наука, 1993. 736 с.
12. *Поэзия трубадуров*. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. *Библиотека всемирной литературы*. Т. 23. Москва : Худож. лит. 1974. 575 с.
13. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Homo Ludens. Москва: Азбука, КоЛибри. 2019. 1264 с.
14. Brown Melissa L. (1993), The Hope for 'Plesaunce': Richard Roos' Translation of Alain Chartier's La belle dame sans mercy, in David Chamberlain, ed., *New Readings of Late Medieval Love Poems*, Lanham, MD: University Press of America, 119-143.
15. Cayley Emma Debate and Dialogue: Alain Chartier in His Cultural Context. Oxford: Clarendon Press. 2006. 258 p.
16. Chaucerian Dream Visions and Complaints. La Belle Dame sans Mercy. Kalamazoo, Michigan Medieval Institute Publications. 2004.
17. Finlayson J. Caitlin Medieval Sources for Keatsian Creation in la Belle Dame Sans Merci. *Philological Quarterly University of Iowa*. Spring 2000. Vol. 79, № 2.
18. Honneger Thomas The Death of the Courtly Lover: Richard Roos's La Belle Dame sans Mercy. *Publishe Honeggerd in Lilo Mössner and Christa M. Schmidt (ed.)*. 2005. Anglistentag 2004 Aachen. Trier: WVT. P. 31-42.
19. Kinch Ashby Chartier's European Influence. A Companion to Alain Chartier (s.1385-1430). *Father of French Eloquence*. Brill's Companions to Christian Tradishion. Volume 56. 2015. P. 279–302.
20. Life Letters and Literary Remains of John Keats. La Belle Dame Sans Merci. Edited by Richard Monckton Milnes, 2013. P. 268-270.
21. Mohit K. Ray In search of La belle Dame sans mersi. *Studies in Literary Criticism*. Atlantic Publishers and Distributors. New Delhi, 2002. P. 88-102.
22. Seaton Ethel Sir Richard Roos. Lankastrian poet. London, Rupert Hart-Davis, 1961. P. 592

References

1. Bakhtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moslva : Iskusstvo. 1979. 423 s.
2. Biblioteka vsemirnoy literatury. T. 23. *Poeziya trubadurov. Poeziya minnezingerov. Poeziya vagantov*. Moskva.: Khudozhestvennaya literatura. 1974. 575 s.
3. Gasparov M. Mesto latinskoy literatury v literature XI-XIII vv. *Istoriya vsemirnoy literatury*: V 8 tomakh. T. 2. Moskva.: Nauka. 1984. S. 499–503
4. Kasavin I. Kontseptualizm kakologicheskaya metodologicheskaya programma. *Epistemologiya i filosofiya nauki. Kontury zamysla*. Institut filosofii RAN. T. VI, №4. Moskva: «Al'fa-M». S. 5-17
5. Kits Dzhon. Stikhotvoreniya. Poemy. Bessmertnaya biblioteka. Moskva: Rapol klassik, 1998.

6. Le Goff Zhak Tsivilizatsiya srednevekovogo Zapada. Moskva : «Progress-akademiya». 1992. 500 s.
7. Lotman Y. U. Kul'tura i vzryv. Moskva : Gnozis, 1992.
8. Lotman Y. U. Tekst i poliglotizm kul'tury. Izbrannyye stat'i v 3-kh t. T. I. Tallinn: Aleksandra, 1992. 472 s.
9. L'yul' Ramon Kniga o lyubyashchem i vozlyublennom. Kniga o rytsarskom ordene. Kniga o zhivotnykh. S.-P. : Nauka, 2003. 283 s.
10. Yenanshe «Vchennya pro kokhannya» (1287 r.) URL: [http:// www. vostlit.info/Texts/ Dokumenty/ France/XIII/Zizneop_Trubadur/pril3.phtml](http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XIII/Zizneop_Trubadur/pril3.phtml) (data zvernennya 15.02.2021).
11. Nostradam Zhan de «Zhizneopisaniya drevnikh i naislavneyshikh provansal'skikh piitov, vo vremena grafov Provansskikh protsvetavshikh» Moskva: Nauka. 1993. 736 s.
12. Poeziya trubadurov. Poeziya minnezingerov. Poeziya vagantov. Biblioteka vsemirnoy literatury. T. 23. Moskva : Khudozhestvennaya literatura. 1974. 575 s.
13. Kheyzinga Y. Osen' Srednevekov'ya. Homo Ludens. Moskva : Azbuka, KoLibri. 2019. 1264 s.
14. Brown Melissa L. (1993), The Hope for 'Plesauce': Richard Roos' Translation of Alain Chartier's La belle dame sans mercy, in David Chamberlain, ed., New Readings of Late Medieval Love Poems, Lanham, MD: University Press of America, 119-143.
15. Cayley Emma Debate and Dialogue: Alain Chartier in His Cultural Context. Oxford: Clarendon Press. 2006. 258 p.
16. Chaucerian Dream Visions and Complaints. La Belle Dame sans Mercy. Kalamazoo, Michigan Medieval Institute Publications. 2004.
17. Finlayson J. Caitlin Medieval Sources for Keatsian Creation in la Belle Dame Sans Merci. Philological Quarterly University of Iowa. Spring 2000. Vol. 79, № 2.
18. Honneger Thomas The Death of the Courtly Lover: Richard Roos's La Belle Dame sans Mercy. Publishe Honegger in Lilo Mössner and Christa M. Schmidt (ed.). 2005. Anglistentag 2004 Aachen. Trier: WVT. P. 31-42.
19. Kinch Ashby Chartier's European Influence. A Companion to Alain Chartier (c.1385-1430). Father of French Eloquence. Brill's Companions to Christian Tradishion. Volume 56. 2015. P. 279-302.
20. Life Letters and Literary Remains of John Keats. La Belle Dame Sans Merci. Edited by Richard Monckton Milnes, 2013. P. 268-270.
21. Mohit K. Ray In search of La belle Dame sans mersi. Studies in Literary Criticism. Atlantic Publishers and Distributors. New Delhi, 2002. P. 88-102.
22. Seaton Ethel Sir Richard Roos. Lankastrian poet. London, Rupert Hart-Davis, 1961. P. 592.

«LA BELLE DAME SANS MERCI»: РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИИ

Довгаленко Нина Сергеевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. г. Одесса

Исследована история одной из наиболее старинных в европейской музыкальной истории тем в аспекте ее интерпретаций в различных стилевых формациях. Рассмотрены причины и предложены объяснения сохранения и трансформаций «La Belle Dame Sans Merci» на протяжении многих веков. Проведен анализ исследовательской иноязычной литературы, посвященной данной тематике.

Предложены основы методологии исторической реконструкции, которые могут служить выявлению генеральных смысловых конструктов, которые обеспечивают сохранность и актуальность темы на протяжении значительного исторического времени. Впервые представлен музыковедческий анализ «La Belle Dame Sans Merci» в композиторской практике прошедшего столетия (Ч. В. Стэнфорд, В. Сильвестров, популярная и рок-музыка).

Ключевые слова: «La Belle Dame Sans Merci», реконструкция истории художественного текста, контекстуализм, смысловые конструкты.

«LA BELLE DAME SANS MERCI»: RECONSTRUCTION OF HISTORY

Dovgalenko Nina – Ph. D. In the History of Arts, professor of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, department of the music history and musical ethnography. Odessa

The history of one of the oldest themes in European musical history is investigated in the aspect of its interpretations in various styles. The reasons are considered and explanations of the preservation and transformations of «La Belle Dame Sans Merci» for many centuries are proposed. The analysis of research foreign-language literature on this topic is carried out. The foundations of the methodology of historical reconstruction are proposed, which can serve to identify general semantic constructs that ensure the preservation and relevance of the topic over a significant historical time. For the first time the musicological analysis is presented in the composer practice of the past century (C. V. Stanford, V. Silvestrov, popular and rock music).

Key words: «La Belle Dame Sans Merci», the history reconstruction of the text, contextualism, semantic constructs.

UDC 782.7

«LA BELLE DAME SANS MERCI»: RECONSTRUCTION OF HISTORY

Dovgalenko Nina – Ph. D. In the History of Arts, professor of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, department of the music history and musical ethnography. Odessa

The purpose of the work is to investigate the transformations of «La Belle Dame Sans Merci» in different stylistic formations, to offer some methodological principles for the reconstruction of the history of the text, to outline musical incarnations in music of different styles.

The methodological basis of the study is the principle of historicism, systemic concepts developed by the theory of semiotics, culturological and literary facts. Despite the fact that this topic has a wide tradition in European and American literary and cultural studies, the tasks of contextual reconstruction of this topic were not set in them.

The *scientific novelty* of the presented work lies in the fact that a new aspect of the study of a topic popular in European art history is proposed. The introduction of the concepts of «semantic constructs» makes it possible to study the mechanisms of preservation of «La Belle Dame Sans Merci» for many centuries.

Practical significance. The research results can be used in the course of the history of foreign music.

In *conclusion* we can note that «La Belle Dame Sans Merci» is a text with an incredibly long and dense history, has retained and retains relevance in different temporal and stylistic spaces due to its involvement in the deep laws of the humanities and art. The development of a methodology for the study of "eternal themes" will provide an opportunity through the reconstruction of the contextual circumstances of their existence to deepen the understanding of stylistic formations and at the same time specify the patterns of organization of artistic texts.

Key words: «La Belle Dame Sans Merci», the history reconstruction of the text, contextualism, semantic constructs.

Надійшла до редакції 25.12.2020 р.

УДК 78.01:141.133

АНТРОПОСОФСЬКІ ІНТЕНЦІЇ У МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ АЛОІЗА ГАБИ

Салдан Світлана Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівський національний університет ім. І. Я. Франка
<http://orcid.org/000-0003-2877-9282>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.418>
svitlana.saldan@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню головних положень антропософського вчення Рудольфа Штайнера, відображених у музичних творах чеського композитора Алоїза Габи. Виявлено, що засадничі тези антропософії про свободу особистості, її вільний розвиток, єдність духовного та матеріального в житті людини, лягли в основу музично-естетичних поглядів композитора.

Штайнерівська думка про перспективу подальшої трансформації форм вираження ладотональної системи в музичному мистецтві, пов'язаної зі зміною світосприйняття у суспільстві, стала опорою для подальшого розвитку захоплення А. Габи мікрохроматикою та пошуку нових композиційних технік, що відображено також у виборі тем та ідей його музичних творів.

Ключові слова: А. Габа, антропософія, Р. Штайнер, музика свободи, музичний тон, мікроінтервали, соціальний організм.

Постановка проблеми. Чимало відомих композиторів у своїй творчості спиралися на антропософське вчення австро-німецького дослідника Р. Штайнера, черпаючи з його провідних ідей натхнення для створення власних композицій. Унікальність світогляду вченого полягала не лише в оригінальності засадничих позицій, з рештою, він сам указує на те, що їх формуванню він завдячує працям мислителів від прадавнього часу – до своїх сучасників, поставивши на вершину такої «піраміди» творчі та наукові здобутки Й.-В. Гете. Слідом за німецьким поетом-філософом-природознавцем у пошуках гармонії, а отже досконалості, розмістивши у центрі свого вчення людину він шукав можливість охопити усі площини її життя: економіку, політику, культуру, перетворивши для цієї мети одвічних антагоністів – науку та релігію в активно співпрацюючі сфери. Мистецтву відводилася роль посередника між ними, що не могло не зацікавити багатьох талановитих особистостей різних творчих напрямків: музикантів, художників, письменників, архітекторів та ін., особливо на тлі тогочасної кризи традиційних суспільних ідеалів. До таких митців належав й А. Габа, творчість якого спиралася на антропософське вчення, факт, який тривалий час залишався осторонь наукових розробок мистецтвознавців.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Побіжно про захоплення мікрохроматикою А. Габи згадується у дослідженні Н. Мартинової. Частково, аналізу особливостей гармонії у деяких творах композитора присвячені розділи у ґрунтовних працях Ю. Холопова та І. Кузніцова – І. Нікольцева. У контексті дослідження філософських засад музичної естетики нової віденської школи та про А. Габу як про вчителя М. Колесси згадується у статтях А. Пославського та Н. Самотос-Баерле [1]. Загалом, окремих досліджень, присвячених всебічному вивченню творчій постаті А. Габи у вітчизняній музикознавчій літературі немає. У той же час з'явилися наукові дослідження про вплив антропософського вчення у

театральному мистецтві (Н. Корнієнко та Л. Вежбовської), музичній педагогіці (О. Іонової, О. Боделан, С. Гозак, С. Лупаренко, Л. Масол, В. Новосельської, С. Журавльової, С. Сисоєвої).

Мета статті – розглянути особливості втілення антропософських інтенцій вчення Р.Штайнера в творчості А. Габи, виявити їх проєкції у формуванні тем, ідей та образів, виражених засобами мікрохроматики, визначити взаємозв'язок «філософії свободи» з «музикою свободи» у музично-естетичних поглядах композитора.

Вклад основного матеріалу дослідження. Алоїз Габа (Alois Hába, 1893–1973 рр.) – чеський композитор, теоретик, педагог, один з провідних представників міжвоєнного авангарду. «Міжнародне визнання здобула його теорія мікроінтервалів, за якою А. Габа експериментував у своїх творах і на власноручно сконструйованих інструментах» [1, 631].

Майбутній композитор народився в м. Визовіце (Моравія, тогочасна Австро-Угорщина). Ще у дитинстві він виявляв надзвичайні музичні дані: мав абсолютний слух, нотну грамоту вивчив швидше, ніж алфавіт, грав у фольклорному оркестрі батька, який був органістом та диригентом хору. Уже в той період він виявляє неабияке зацікавлення процесом звукоутворення: «Будучи дитиною, налаштовуючи по чистим квінтам скрипку, я дивувався як багато відтінків звуку сприймає вухо, перш ніж скрипка буде налаштована ... я уважно сприймав всі найдрібніші інтервали, більш вужчі ніж тон або півтон. Мені спало на думку ділити півтон навпіл і аналогічним способом ділити цілий тон на чотири чверть-тони. Практичні вправи на скрипці були успішні. <...>. Я шукав спосіб визначення цих співзвуч, відчував їх звуковий вплив і несподівано відчув нові звукові враження» [5, 7]. Учителями майбутнього композитора були В. Новак (Празька консерваторія) і Ф. Шрекер (Музична академія у Відні та Музичній школі в Берліні).

Антропософією А. Габа захопився завдяки Ф. Петиреку (пізніше відомому піаністу та композитору), дружба з яким тривала довгі роки. Обоє вони навчалися у Ф. Шрекера, окрім того, їх об'єднувало зацікавлення пісенним фольклором різних народів. Ф. Петирек був членом Антропософського товариства, відвідував публічні лекції Р. Штайнера, з яким він неодноразово особисто спілкувався. Увагу А. Габи привабила основоположна праця вченого «Філософія свободи» («Die Philosophie der Freiheit») [4], опублікована у 1894 р. Основою свободи людини Р.Штайнер вважав усвідомлення необхідності розвитку *вільного* – від різного роду упереджень, «трафаретів» та стереотипів, – *мислення*, що, на думку вченого, сприяє досягненню свободи людського духу та розвитку творчої фантазії. Ця теза спроектовувалася на різні сфери суспільного життя, пропонуючи їм потужний імпульс до оновлення. Необхідною для цього умовою він вважав поділ «соціального організму»: культури, політики та економіки на незалежні один від одного структури, їх повної свободи від взаємовпливу й будь-якого втручання. Мистецтво, й культура загалом, у такій абсолютній свободі мало б вирішити завдання усвідомлення людиною своєї божественної природи та шляху досягнення вдосконалення та гармонії як найвищого сенсу буття. У цьому контексті, на ґрунті концепції свободи Р. Штайнер у 1910-1920-х рр. заклав практичні основи вальдорфської педагогіки, а також нові напрями в драматичному мистецтві, музиці, живописі, архітектурі, евриту тощо. Мистецтво, у «якому говорить духовна підоснова людського буття» [2], за Р.Штайнером, покликане наблизити людину до духовного світу, який відіграє у її житті не менш значиму роль, а ніж світ матеріальний. Музика розглядалася як посередниця між наукою та релігією, її завдання – у тому, щоб матеріально-виразовими засобами, якими вона володіє, – втілити відповідні духовні інтенції, в такий спосіб відображаючи послання «вічного нетлінного. У цьому його (мистецтва. – С.С.) місія!», – стверджував Р. Штайнер [2].

Головна теза Р. Штайнера про свободу духу, що передбачала безумовну свободу творчої фантазії та її відповідного втілення у виразових засобах, – стала благодатним ґрунтом для ідеологічної платформи творчих пошуків А. Габи. Зокрема, у лекціях від 29 та 30 вересня 1920 р. Р. Штайнер, констатує факт бурхливого розвитку експериментування у тогочасному мистецтві, аналізуючи трансформацію психології сприйняття та переживання музичних тонів людиною в історичній ретроспективі, вказує: «...сьогодні (і це пов'язано просто з розвитком людства) – на відміну від того, що до нашого часу багато хто переживав як один єдиний тон, – починається розщеплення тону в собі. Так що намічена тенденція веде в певному сенсі до того, що в подальшому люди будуть відчувати тон глибше, будуть наче проникати під тон і підніматися над тоном, так би мовити, виходячи до іншого тону. <...>. Щодо новопосталих тонів, що утворюють наче маленьку мелодію, можна буде помітити, що один – слід зрушити вгору, інший – вниз. Але тоді, при таких зрушенні, ми приходимо не до наших загальноприйнятих тонів, а до тих, яких немає в сьогоденній тональній системі. Таким чином, я вважаю, і повинно буде відбутися розширення нашої тональної системи» [3, 93].

Після відвідання Антропософського центру А. Габа зацікавився не тільки мистецтвознавчими лекціями Р. Штайнера, а й антропософією як універсальним вченням, яке всебічно охоплювало різні аспекти життя людини, її місце і роль у Всесвіті. Особливо його вразив вирізьблений з дерева

скульптурний комплекс Христос між Ариманом та Люцифером («Христос – рятівник людства»), створений Р.Штайнером та його асистенткою, скульптором Е. Маріон. Він відображав сутнісні сторони духовних сил, які взаємодіють із людиною, втілюючи їх в образах матеріального (Аримана), його крайньої духовної протилежності (Люцифера) та гармонізуючої духовної сили (Христа). Побачене та почуте композитором дозволило зрозуміти власне внутрішнє прагнення до оновлення музично-виразових засобів як втілення високої місії музики – наблизити людину до усвідомлення власної духовної природи: «Нарешті я знаю, чому я працюю з новою шкалою» [8].

У 1927 р. А. Габа, практично одночасно, стає членом Антропософського товариства й регулярно читає лекції в Гетеанумі – антропософському центрі (Дорнах, Швейцарія), а також очолює Асоціацію сучасної музики. Він пише низку теоретичних праць, серед яких «Чотири ефірні формотворчі сили в музиці та розвиток музики» («Die vier ätherischen Bildekräfte in der Musik und Musikentwicklung»), «Нове вчення гармонії діатонічних, хроматичних, чверть-, три-, шести-, дванадцяти-тонових систем («Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- Zwölfteltonsystems») та ін., в яких не лише пояснює свій творчий метод композиції, захищаючи право композитора на вибір методу висловлювання, а й слідом за Р.Штайнером, розглядає роль музичного виховання та мистецтва як чинника духовного зростання особистості.

Нові форми вираження музичної думки композитор називає, за аналогією штайнерівської «Філософії свободи», – «музикою свободи». За свідченням чеського дослідника Л. Спурного: «Вираз, який часто звучить у зв'язку з музикою Габи, – Musik der Freiheit, а точніше Musikstil der Freiheit. Цей термін вперше з'являється у статті Габи "Casellas Scarlattiana – Vierteltonmusik und Musikstil der Freiheit", 1929» [10].

Найкращим музичним жанром, в якому органічно можна виявити антропософські сентенції, на думку А. Габи, є опера. Можливо, на таку ідею його надихнули чотири драми, написаних Р. Штайнером на антропософську тематику, які супроводжувалися музичними композиціями: «Хаба намагався втілити ідею нової “музики свободи” («Musik der Freiheit») в жанрі, який був би достатньо репрезентативним для стилю, що зароджується; опера мала стати доказом тривалості життя чверть-тональної та атематичної музики» [10].

Прем'єра першої в історії музики чверть-тонової опери «Мати» («*Matka*»), за власним лібрето, з використання мікроінтервальної техніки відбулася у Мюнхенському театрі (на нім. мові), під керівництвом Г. Шерхена, 17 травня 1931 р. Тематика опери – повсякденне, реалістично відображене життя селянської сім'ї, яке композитор відображає через призму антропософії. Образ головних героїв віддзеркалює трактування композитором опери з позиції її перетворення з «святкової» на «буденну» подію. Тут втілюється ідея пізніх лекцій Р. Штайнера про мистецтво, яке покликане творчими імпульсами пронизувати усі види людської діяльності. Композитор стверджував (не без політичної риторики), що зміст сучасної опери повинен виражати багатоаспектність життя у його вільній, за Р. Штайнером, концепції тричленності соціального організму. «Різні складові внутрішньої та громадської боротьби сучасного людства за новий стиль земного життя. <...>. Необхідно побачити та проілюструвати рушійні сили соціальної боротьби, яка є найбільшою драмою з багатьма особистими трагедіями та комедіями. Необхідно також безстрашно проголошувати художніми засобами, що Христос воскрес із мертвих за волею світового пролетаріату. Необхідно прочитати "ознаки часу" і зробити правильні наслідки для соціальних та мистецьких актів» [7, 60].

Ще більш ширшим колом антропософських інтенцій охоплена опера «Нехай прийде твоє царство» («*Přijď království Tvé*», 1942 р., підзаголовок «Безробітні»), написана А. Габою на власне лібрето, відредаговане відомим оперним режисером Ф. Пуджманом (1889–1961 рр.). Штайнерівська тези свободи, вільного розвитку культури, економіки, політики, ідея єднання духовно-релігійного й матеріального начала та вплив духовних сил у житті людини втілюється А. Габою у руслі мікрохроматики. Опера написана в шеститоновій техніці (розмір інтервалу в 1/6 тону). За свідчення чеського музикознавця Л. Спурного: «Зменшений оркестр містив три шеститонові труби, три тромбони, три арфи, налаштовані на шеститонову відстань, шеститонову гармонію, батарею ударних інструментів та струнний квінтет [9]. А. Габа переплітає дві сюжетні канви, змальовуючи матеріальний світ (I та III дії) та сферу духовних істот (II дія), відобразив образи Люцифера, Христоса та Аримана, які борються між собою за панування над людиною. За задумом композитора, «добро має перемогти», тому у фінальній сцені звучить хор «...у дусі св. Павла: “Христос в нас і Його царство на землі”. Я намагався висловити цей нещодавно пробуджений імпульс новою музичною мовою і тим самим досягти однорідності між теперішнім змістом життя та його поданням» [6, 66].

Проте антропософські ідеї композитор втілював не тільки в оперному, а й у інших жанрах. Прикладом слугує симфонічна фантазія «Шлях життя» (1921 р.), «*Cesta života*», яка є атематичною

композицією, написана під враженням вищезгаданої скульптурної групи Р.Штайнера «Христос-рятівник людства». У листі до Марії Штайнер, датований 4 грудня 1933 р), А. Габа просив дозволу на присвяту цього твору Р. Штайнеру, на що вона відповіла згодою. У симфонічній фантазії композитор мав намір відобразити життєвий шлях людини як духовної істоти у подорожі між Всесвітом та її втіленням на Землі, «... виразити в абсолютній музичній формі те, що представляє духовний зміст статуї Христа» [11].

Творчість А. Габи неоднозначно сприймалася не тільки музичними критиками, а й політичними режимами його рідного краю, що неодноразово ставало перешкодою для творчості. Проте у своїй праці «Мій шлях до чверть-тонової та шести-тонової музики», підводячи підсумок своїй творчій діяльності він, зокрема вказує про вплив творів Р.Штайнера у його житті не тільки у вузько-професійному, а й більш ширшому значенні: «Для мене, як творчого музиканта, було важливо зрозуміти, що в ній (творчості. – С.С.) є повністю вільним актом у розумінні Рудольфа Штайнера й здійснюється з власної фантазії та можливостей. Саме ці властивості характеризують художню творчість. Це стосується і моєї роботи без зразка для наслідування в атематичному музичному стилі та в чверть-тонової та шести-тонової системі. Це усвідомлення захищало мене від неправильної інтерпретації моєї музики, коли часом робилися зловмисні спроби принизити мою музику як «формалістичну» або «вироджену» та порушити мою творчу безпеку» [12, 83].

Висновки. Антропософське вчення, яке визначало мистецтво як сферу свободи, мало надзвичайне значення для А. Габи. Тези Р.Штайнера про свободу людського духу та мислення, які поширювалися на функціонування усіх площин людського життя, зокрема й сфери музичного мистецтва, як місця єднання матеріального та духовного, – знайшли свій вияв у його музичних композиціях та музикознавчих дослідженнях. Антропософія стала для нього духовно-моральною підтримкою та джерелом натхнення у пошуку нових засобів втілення власних ідей, що виявилось в зразках нових композиційних технік.

Творчість А. Габи сприяла зростанню інтересу композиторів того часу до експериментування зі звуками. Хоча його способи творчого мислення у той час не набули широкого розповсюдження (вірогідні причини: особливості слухового сприймання мікрохроматики, що потребує відповідного розвитку слуху, наявність відповідних інструментів та уніфікований запис нотного тексту), проте таке зацікавлення виникло як «наступна хвиля» з другої половини ХХст., що виявляється у творчості відомих композиторів, серед яких є чимало активних прихильників антропософії, що може стати основою для цікавих перспективних досліджень.

Список використаної літератури

1. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). *Зб. наук. пр. та матеріалів. Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми»*. Вип. 13. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2013. С. 625-636.
2. Штайнер Р. Миссия искусства. Часть 2. URL: <https://philologist.livejournal.com/7181862.html> (дата звернення: 15.11.2019).
3. Штайнер Р. Сущность музыкального / пер. с нем. В.Симонова. Ереван : Лонгин. 2010. 208 с.
4. Штайнер Р. Истина и наука. Философия свободы /пер. с нем. Б.М. Григорова. Деметра, 2018. 336 с.
5. Hába A. Harmonické základy čtvrttónové soustavy. Praha: Praha: Hudebni matice umělecké besedy, 1922. 40 s.
6. Haba A. Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung des Systematischen Musikwissenschaft. 1971, 125 s.
7. Hába A. Zvukový film a opera. Klíč, II–1931/32, p. 57–63.
8. Kurtz M. Report on and memories of the Czech composer and anthroposophist Alois Hába. p.19.<https://srmk.goetheanum.org/fileadmin/srmk/XRBRE/RbE56.pdf> (дата звернення: 15.11.2018).
9. Spurný L. Osvobozená Hudba Opera Přijď království Tvé Aloise. URL: Háby <https://www.advojka.cz/archiv/2018/13/osvobozena-hudba> (дата звернення: 15.11.2019).
10. L. Alois Hába – Busoni mu říkal Ali Baba... . URL: <https://www.hisvoice.cz/alois-haba-busoni-mu-rikal-ali-baba/> (дата звернення: 15.11.2019).
11. Unveröffentlichter Brief Alois Hába an Marie Steiner, Prag 4. Dezember 1933; mit Genehmigung des Rudolf Steiner Archivs.
12. Volkmann J. -H. Alois Hába, der einsame Humanist. Dornach: Das Goetheanum, 1993, Nr. 31/32, S. 329.

References

1. Samotos-Baierlie N. Tvorchyi shliakh Mykoly Kolessy v konteksti mizhvoiennoi doby (za «Spohadamy» Mykoly Kolessy). *Zb. nauk. pr. ta materialiv. Seriiia «Ukrainska filolohiia: shkoly, postati, problemy»*. Vyp. 13. Lviv: LNU im. I. Franka, 2013. S. 625-636.
2. Shtainer R. Myssyia yskusstva. Chast 2. URL: <https://philologist.livejournal.com/7181862.html> (data zvernennia: 15.11.2019).
3. Shtainer R. Sushchnost muzykalnoho / per. s nem. V. Symonova. Erevan: Lonhyn. 2010. 208 s.
4. Shtainer R. Ystyna y nauka. Fylosofyia svobody /per. s nem. B.M. Hryhorova. Demetra, 2018. 336 s.

5. Hába A. Harmonické základy čtvrtónové soustavy. Praha: Praha: Hudebni matice umělecké besedy, 1922. 40 s.
6. Hába A. Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung des Systematischen Musikwissenschaft. 1971, 125 s.
7. Hába A. Zvukový film a opera. Klíč, II–1931/32. P. 57–63.
8. Kurtz M. Report on and memories of the Czech composer and anthroposophist Alois Hába. p.19.<https://srmk.goetheanum.org/fileadmin/srmk/XRBRE/RbE56.pdf> (data zvernennia: 15.11.2018).
9. Spurný L. Osvobozená Hudba Opera Přijď království Tvé Aloise. URL: Háby <https://www.advojka.cz/archiv/2018/13/osvobozena-hudba> (data zvernennia: 15.11.2019).
10. L. Alois Hába – Busoni mu říkal Ali Baba... . URL: <https://www.hisvoice.cz/alois-haba-busoni-mu-rikal-ali-baba/> (data zvernennia: 15.11.2019).
11. Unveröffentlichter Brief Alois Hába an Marie Steiner, Prag 4. Dezember 1933; mit Genehmigung des Rudolf Steiner Archivs.
12. Volkmann J. -H. Alois Hába, der einsame Humanist. Dornach: Das Goetheanum, 1993, Nr. 31/32, S. 329.

АНТРОПОСОФСКИЕ ИНТЕНЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ АЛОИЗА ГАБЫ

Салдан Светлана Александровна – кандидат искусствоведения, доцент,
Львовский национальный университет им. И. Я. Франка, г. Львов

Статья посвящена исследованию основных положений антропософского учения Р. Штайнера, отраженных в музыкальных произведениях чешского композитора А. Габы. Указано, что основные тезисы о свободе личности, ее свободном развитии, единстве духовного и материального в жизни человека, лежат в основе музыкально-эстетических взглядов композитора.

Штайнеровская мысль о перспективах дальнейшей трансформации форм выражения ладотональных системы в музыкальном искусстве, связанной с изменением общественного мироощущения стала основой для дальнейшего развития увлечения А. Габы микрохроматикой и поиска новых композиционных техник, что отражено также в выборе тем и идей его музыкальных произведений.

Ключевые слова: А. Габа, антропософия, Р. Штайнер, музыка свободы, музыкальный тон, микроинтервалы, социальный организм.

ANTHROPOSOPHICAL INTENTIONS IN THE MUSICAL COMPOSITIONS OF ALOIS HABA

Saldan Svitlana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
of Lviv National University Franko, Lviv

The article is devoted to the study of the main provisions of anthroposophy Rudolf Steiner. They are reflected in Czech music composer Alois Hába.

It is revealed that the main theses about the freedom of the individual, his free development, the unity of spiritual and material in human life formed the basis of musical aesthetic views of the composer.

R. Steiner's opinion on the perspective of transformation of forms of expression laddo tonal system in the art of music has become a mainstay of development A. Hába's fascination with micro-intervals.

R. Steiner's opinion on the prospect of transformation of the forms of expression of the ladotonal system in the art of music became the basis for the development of A. Hába's fascination with microintervals. This is due to a change in worldview in society. In anthroposophy A. Hába sought new compositional techniques as well themes, ideas and heroes of musical works.

Key words: A. Hába, anthroposophy, R. Steiner, music of freedom, musical tone, micro-intervals, social organism.

UDC 78.01: 141.133

ANTHROPOSOPHICAL INTENTIONS IN THE MUSICAL COMPOSITIONS OF ALOIS HABA

Saldan Svitlana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
of Lviv National University Franko, Lviv

The aim of the article is to consider the peculiarities of the embodiment of anthroposophical intentions R. Steiner's teachings in the work of A. Hába, to identify their projections in the formation of themes, ideas and images. They were expressed through microintervals. The article explores the relationship of the «philosophy of freedom» with the «music of freedom» in the musical-aesthetic views of the composer.

Research methodology. During the study, 12 publications on the topic were considered. Based on this, an analysis of the influence of anthroposophy on the work of A. Hába. These quotes confirm the result.

Results. Based on the concept of freedom, R. Steiner was proclaiming freedom of creative imagination in music. This gave new impetus to the development of musical art. At the heart of the composer's musical and aesthetic views were theses about the freedom of the individual, its free development, the unity of spiritual and material in human life. R. Steiner spoke about the prospect of splitting the musical tone and transformation of the ladotonal system. This is due to a change in worldview in society. A. Hába was looking for new compositional techniques. In anthroposophy he found themes, ideas and characters for musical works. She became a support for the development of the composer's fascination with micro-intervals.

Novelty. The influence of anthroposophy on the work of A. Haba is revealed. This is manifested in the connection of the «philosophy of freedom» with the «music of freedom» in the musical works of the composer, as well as in microchromatics.

The practical significance. The work will help you better understand the musical work of A. Haba. Experiments with sound continue. The composer's work contributed to the growing interest of masters in experimenting with sounds. Although his ways of creative thinking did not become widespread at that time, such interest arose as the «next wave» of the second half of the twentieth century. This is manifested in the work of famous composers. Among them there are many active supporters of anthroposophy, which can be the basis for interesting and promising research.

Key words: A. Haba, anthroposophy, R. Steiner, music of freedom, musical tone, micro-intervals, social organism.

Надійшла до редакції 2.12.2020 р.

УДК 7.011.4: 687.01 <<20/21>>

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Білякович Ліана Миколаївна – кандидат технічних наук,
професор кафедри дизайну, Київський університет ім. Б. Грінченка

<https://orcid.org/0000-0001-7854-2043>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.420>

podium-lex@ukr.net

Охарактеризовано феномен інтертекстуальності в культурі постмодернізму. Розглянуто загальнокультурні, естетичні і художньо-проектні передумови, сутність, функції, основні типи, прийоми і засоби інтертекстуальності в дизайні одягу другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. Визначено образотворче і формотворче значення інтертекстуальності у творчості провідних світових дизайнерів і творчо-пошукових стратегіях Будинків Мод (Yves Saint-Laurent, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, John Galliano, Alexander McQueen, Ann Demeulemeester, Naem Khan, Gabriele Colangelo, Jeremy Scott, Світлани Тегін, Carven, Valentino, Andrew Gn), заснованих на інтеграції у дизайн одягу текстів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури, фотографії, літератури шляхом цитування, ремінісценцій, алюзій, стилізації.

Ключові слова: інтертекстуальність, дизайн одягу, постмодернізм, цитування, ремінісценції, алюзії, стилізація.

Постановка проблеми. Інтертекстуальність – властивість тексту взаємодіяти з іншими текстами та інтегрувати їх у власну структуру з набуттям нових образно-пластичних якостей – характерна риса культури постмодернізму. Однією зі сфер прояву інтертекстуальності є дизайн одягу, основою якого з другої пол. 1960-х рр. стали цитати, алюзії, ремінісценції творів образотворчого мистецтва, архітектури, театру, кінематографу – явище, яке досі не одержало вичерпного висвітлення в існуючих наукових дослідженнях. Істотним в обґрунтуванні актуальності обраної теми є вплив наукового осмислення інтертекстуальності на художньо-проектну практику – інтенції дизайнерів і концепції їхніх робіт.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблема інтертекстуальності в її філософському, культурологічному, літературознавчому, лінгвістичному вимірах посіла чільне місце в науковому дискурсі останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Так, окрім Ю. Крістєвої, яка у 1967 р. уперше застосувала поняття «інтертекст» [6], у загальнотеоретичному аспекті її розглядали І. Арнольд [1], Р. Барт, В. Іванов [2], І. Льїн, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Н. Пьєге-Гро [12]. В останні десятиліття інтертекстуальність стала предметом вивчення у низці літературознавчих і лінгвістичних робіт (В. Москвіна [8], А. Фатєєвої [14], С. Філіпової [15] та ін.). Водночас, інтертекстуальність у дизайні одягу розглянуто побіжно, без визначення її специфіки в окремих видах художньо-проектної творчості та у контексті ширших питань [2; 4–5; 7; 11; 13]. Позбавленим наукового висвітлення лишається значення інтертекстуальності як образоутворюючої і формоутворюючої основи дизайну одягу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Мета статті: охарактеризувати загальнокультурні, естетичні і художньо-проектні передумови; сутність, функції, основні типи, прийоми і засоби створення інтертекстуального образу в дизайні одягу другої пол. ХХ – початку ХХІ ст.; визначити образоутворююче і формоутворююче значення інтертекстуальності у творчості провідних світових дизайнерів і творчо-пошукових стратегіях Будинків Мод.

Виклад основного матеріалу. Інтертекстуальність є однією з визначальних рис культури постмодернізму і дизайну одягу другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. Передумовами її розвитку стали дискретність картини світу, розуміння культури як тексту [2; 123], полілогічність, переінтерпретація культурної спадщини, її цитування, схильність до іронії та гри. Постмодерністська естетична свідомість визначила принципи художньо-проектної творчості, способи і прийоми організації тексту, заснованого на поліреферентності, взаємозв'язку з іншими текстами, відсиланнях до них на рівні семантики, формотворення, художньої мови, авторських інтенцій і сприйняття.

На семантичному рівні інтертекстуальним «маркером» художньо-проектного твору є зростання змістового наповнення унаслідок взаємодії інтегрованих «екстратекстуальних» семантичних полів. В аспекті художньої мови – мозаїчність виражальних засобів, цитування, алюзії, ремінісценції, асоціативні міжтекстуальні зв'язки. У діахронічно-синхронічному культурному вимірі – полівалентність, множинні перегуки з різнорідними текстами минулої і сучасної культур. У ракурсі авторської інтенції – включення до тексту фрагментів претекстів, інших прецедентних одиниць. На рецептивному рівні – поліваріантність інтерпретацій, упізнавання претекстів у захоплюючій постмодерністській грі. На думку дослідників, необхідним суб'єктом комунікації в ланцюгу «автор – інтертекст – реципієнт» є «інтерпретатор» – мистецтвознавець, художній критик, експерт [9; 21].

Ураховуючи, що предметом інтеграції у дизайнерській творчості слугують елементи різних знакових систем, виокремлюємо *моносеміотичну* та *інтерсеміотичну* побудови інтертекстів, до першої з яких належить взаємодія з образотворчим і декоративно-ужитковим мистецтвом, фотографією, спорідненими з дизайном виражальними засобами (формою, лінією, ритмом, кольором), до другої – асоціативне відтворення вербальних та інших текстуальних джерел (літературних, театральних, музичних тощо).

За характером «знакової репрезентованості» претексту у дизайнерському творі розрізняємо моделі, в яких фрагменти першоджерела зберігають вихідну семантику, адресують до культури певної епохи, стилю, художнього напрямку, творчості митця та дизайнерські рішення, в яких цитовані текстуальні фрагменти емансиповано від вихідних змістових рядів.

За кількістю актуалізованих претекстів диференціюємо одиничний і множинний інтертекстуальні зв'язки. За співвідношенням у структурі дизайнерського об'єкта – синтез, діалогічне зіставлення та естетично осмислений «контраст-конфлікт» елементів різнорідних текстуальних структур. За мірою значущості в творі дизайну одягу його текстуальні прообрази поділяємо на домінантні, фонові і співпідрядні, пов'язані з іншими координаційним зв'язком.

Докладний аналіз колекцій провідних світових дизайнерів засвідчує, що найчисленнішу групу інтертекстуальних дизайнерських рішень засновано на ремінісценціях і цитуванні творів *живопису* (рідше – графіки), переважно другої пол. XIX – початку XXI ст., що зумовлено спорідненістю виражальних засобів дизайну одягу та образотворчого мистецтва і тенденцією зростанням «експозиційності» дизайнерських робіт.

Витоки інтертекстуальних зв'язків дизайну одягу і живопису сягають 1930-х рр., коли італійський модельєр Elsa Schiaparelli створила легендарні «сукню-лобстер», «сукню-скелет», «сукню-сльози» за ідеями Сальвадора Далі. Початок застосуванню постмодерністського принципу цитування як основного засобу виразності поклала колекція Yves Saint-Laurent «Mondrian Look» (1965 р.), в якій упізнаванні фрагменти картин Піта Мондріана домінували у структурі дизайнерських робіт. Реалізацією постмодерністського принципу «*deja vu*» стали колекції Yves Saint-Laurent за мотивами полотен Ван Гога, А. Матісса, П. Пікассо, Ж. Брака, Е. Ворхола з домінуванням цитат живописних джерел.



Іл. 1. Yves Saint-Laurent. «Mondrian Look». 1965. URL: <https://www.pinterest.ca/pin/366621225894854855/>

У дизайні одягу 1980–2010-х рр. інтертекстуальні зв'язки з образотворчим мистецтвом стали виразом постмодерністських гри та іронії з редуцією або збереженням вихідних семантичних полів. Прикладом слугує чорно-біла сукня з колекції John Galliano haute couture осінь/зима 2007–2008 рр. із цитатним відтворенням на ліфі графічного жіночого портрета Пабло Пікассо – творця образу «*шкірки-квітки*»,

покладеного в основу «New Look». Іронічну інтерпретацію семантики живописного твору зустрічаємо в молодіжних комплектах Carven із цитатами триптиху І. Босха «Сад земних насолод» (1500–1510 рр.).

Найчисленнішу групу в дизайні одягу 1980–2010-х рр. утворюють моделі, засновані на цитуванні живописних творів поза вихідною семантикою, з розгортанням асоціацій, інспірованих настроєвою спорідненістю з першоджерелом. Так, у жакеті Yves Saint-Laurent (1988) із цитатою полотна Ван Гога «Ваза з 15-ти соняхами» збережено притаманну претексту сугестивну «високу жовту ноту» (Ван Гог), що інспірує асоціацію «соняхи – сонце – спекотність – пристрасть, спалах почуттів». Виразності інтертекстуальному зв'язку надає віртуозна імітація ручною об'ємною вишивкою вангогівської техніки імпасто – густих, об'ємних, експресивних мазків. Як і загалом у мистецтві постмодернізму, складником дизайнерського образу є захоплююче упізнавання першоджерела.

Подвійним посиланням на серію Ван Гога «Соняхи» (1988–1989) і жакет Yves Saint-Laurent (1988) позначено сукню з цитатним зображенням квітів із колекції весна/літо 2012 р. американського бренду Rodarte. Багатовимірність постмодерністських інтертекстуальних зв'язків підтверджує актуалізація в образі соняха артикульованої Ван Гогом символіки надії, відмінної від експресивних пристрасних інтонацій дизайнерського образу Yves Saint-Laurent.

Драматизм жіночого світовідчуття відтворено у сукнях з колекції prêt-à-porter весна/літо 2014 р. американського дизайнера Naeem Khan із цитатами картин мексиканської художниці Ф. Калло, сповнених пристрасті, болю, жаги життя.

Окрему групу утворюють моделі, в яких, як у колекції Gabriele Colangelo prêt-à-porter весна/літо 2013 р. за мотивами картин К. Малевича, предметом осмислення постають *принципи формотворення* художнього напрямку чи творчості митця.

У низці випадків колажування цитат позбавляється постмодерністських гри та іронії, набуває серйозності і присвячується пам'яті митця. Прикладом слугує колекція Gianni Versace за мотивами полотен Е. Ворхола, одна з кращих моделей якої заснована на цитуванні приналежних «королю» поп-арту портретів М. Монро. «Епітафією» П. Пікассо сприймається колекція Jeremy Scott бренду Moschino весна/літо 2020 р., заснована на ідеї «модель як живописне полотно» [17; 27] й відтворенні у силуетах, колористиці і принтах формальних принципів і провідних мотивів творчості митця (театру, цирку, кориди, танцю тощо). Постмодерністським ігровим прийомом слугують рами, що засвідчують зв'язок дизайнерських рішень з живописом і трансформують модель у самоцінний художній твір. В окремих випадках дизайнер вдається до інсталяції, як у моделі з ліфом-гітарою – цитатою картини П. Пікассо.



Іл. 2. Jeremy Scott. Відтворення у дизайні одягу самоцінності живописних площин, характерної для творчості П. Пікассо. Колекція весна/літо 2020 р.
URL: <http://www.profi-fashion.com/artfashion-zhivopis-v-mode/>

Різновидом інтертекстуального зв'язку дизайну одягу з живописом є відтворення цілісних образів, як у сукні з колекції John Galliano haute couture весна/літо 2009 р., інспірованої полотном Рембрандта «Єврейська наречена» (1665).

Проявом інтертекстуальності в дизайнерській творчості є імітація у просторі подіуму процесу творення картин. Прикладом слугує фінал показу колекції Alexander McQueen весна/літо 2013 р., на якому топ-модель Шалом Харлоу зійшла на обертову платформу, а два роботи поливали фарбами її білу сукню, створюючи принт, що нагадує абстракції Дж. Поллока.

Поширеним типом інтертекстуального зв'язку дизайну одягу і живопису є відображення колористики полотен в абстрактних *принтах* тканин. Так, у вечірній сукні з колекції John Galliano haute couture осінь/зима 2007–2008 рр. предметом дизайнерської інтерпретації слугували полотна представника абстрактного експресіонізму, американського художника М. Ротко. Аналогічний прийом застосовано в колекції John Galliano haute couture весна/літо 2008 р. за мотивами картин Г. Клімта.

Прикладом інтертекстуальних зв'язків дизайну одягу і *декоративно-ужиткового мистецтва* є модель із колекції John Galliano haute couture осінь/зима 2000–2001 рр., що відсилає до мейсенівських порцелянових статуєток, які утілювали естетичні пріоритети XVIII ст. та увійшли до культурного побуту «*siècle galante*». Важливим аспектом дизайнерського рішення є актуалізація мотиву ляльки, наділеного високим семіотичним статусом і конституйованого на межі реальності, містики та ілюзії, смерті і життя. Особливістю дизайнерського образу є розширення концепту, «включеного в одну з парадигм постмодерністської свідомості з її кліпово-контекстуальними та асоціативно-пародійними законами» [10; 379]. Постмодерністським культурним кодам відповідає зрівняння ляльки і людини. Виразності колекції сприяє контраст вишуканої рокайльної стилістики і бруталного, шокуючого, потворного – священика-трансгендера, андрогіна у військовій уніформі XIX ст., персонажів інфернальних «готичних» романів і садомазохістських видінь.



Іл. 3. John Galliano. Сукня, створена за мотивами жіночого рокайльного костюма і мейсенівських порцелянових статуєток. Колекція haute couture осінь/зима 2000–2001 рр.
URL: <https://www.pinterest.com/pin/523332419192252869/>

Інтертекстуальність образно-пластичних рішень характерна для колекції осінь 2020 р. креативного директора бренду Moschino, американського дизайнера Jeremy Scott, зі шкіряними молодіжними комплектами, декорованими сценами, що сюжетно нагадують «*fête galante*» французьких живописців XVIII ст., колірно – біло-синю делфтську порцеляну, стилістично – мультфільми Disney.

Інтертекстуальний зв'язок з *архітектурою* притаманний колекції Gianfranco Ferré haute couture весна/літо 1992 р., в яких шляхом стилізації, асоціації і цитування відтворено форми іонійської і корінфської колон – утілення жіночності, вишуканості, стрункості. Так, із давньогрецькою архітектурою довгу хітоноподібну сукню споріднюють рукави-ліхтарики, що нагадують завитки під абакою корінфської капітелі, мереживні листки аканту, горизонтальні смуги зі стилізованими овами і прямокутниками, схожими на «сухарики» між архітравом і карнизом малоазійського іонійського ордеру. Форми іонійських волют і листків аканту прочитуються в кроєній по косій білій сукні з рельєфним декором. Асоціації з сонцем Еллади і світлоносним пароським мармуром викликають біло-кремові тканини і золото декору.



Іл. 4. Gianfranco Ferré. Сукня з колекції haute couture весна/літо 1992 рр., що відсилає до античної іонійської колони. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_LcKDPH7LcY

Інтертекстуальний зв'язок з монументальним живописом і декоративно-ужитковим мистецтвом, різноманітність творчих рішень, епатування глядача і внутрішня «конфліктність» дизайнерських образів характерні для колекції Gianni Versace haute couture осінь/зима 1991–1992 рр. Так, у комплекті з бюстгальтером і жакетом зі стилізаціями камей і цитатами етруських розписів прочитуються відсилання до діонісійських античних першоначал. «Конфлікт» семантики вихідних культурних текстів покладено в основу моделі молодіжної куртки з аплікативним зображенням Одігітрії, доповненої міні-спідницею та еротичними ботфортами. Спадкоємність сучасності і минувшини візуалізовано у класичному костюмі з принтами з цитат етруських розписів, меандру, фрагментів елліністичних скульптур.

Застосування методу асоціації у посиланні на твір декоративно-ужиткового мистецтва і пошук суголосних йому інтонацій і форм притаманні колекції С. Тегін весна/літо 2015 р. за мотивами шпалер «Полювання на єдиного рога» (1495–1505) із музею Клойстерс (Нью-Йорк). Особливістю дизайнерського рішення є актуалізація давньої символіки і надання їй сучасних звучань. Так, властиве середньовіччю ототожнення єдиного рога із відданим коханням відтворено у м'якості драперій, округлості ліній, домінуванні білої барви як символу чистоти почуттів. Інтертекстуальні перегуки простежуються між силуетами суконь і вбранням дівчини зі шпалери «Вполонений єдиного рога». Інтертекстуальним маркером сприймається дрібноквітковий принт – цитата «mille fleurs».

Інтертекстуальні асоціативні і «цитатні» зв'язки з доробком британської фотомисткині другої пол. XIX ст. Джулії Маргарет Кемерон характерні для колекції Ann Demeulemeester prêt-à-porter осінь/зима 2005–2006 рр. Так, асоціації зі старими світлинами викликають поєднання світлих і темних тонів, перлові намиста, м'які драперії кремових шовкових тканин. Перегуки минувшини і сучасності віддзеркалює контраст вікторіанських комірців-стійок, вузьких ліфів, широких спідниць, трансформованих в баски, брюк, спортивних курток, вуличного взуття. Пластичної виразності моделям надає поєднання деконструкції і філігранної стилізації історичних форм. Проявом «цитатних» інтертекстуальних зв'язків є фрагменти світлин Джулії Маргарет Кемерон на футболках в багатошаровому, пластично виразному жіночому і чоловічому вбранні. Важливого значення у конституюванні інтертекстуального дизайнерського образу набуває авторська артикуляція задуму колекції, заснованої на зверненні до минулого задля створення «нового, відкритого майбутньому образу» [16].

Окрему групу в дизайні одягу другої пол. XX – початку XXI ст. утворюють моделі, засновані на інтертекстуальних зв'язках з літературою: на рівні авторського задуму, семантичного підґрунтя, формотворення, сприйняття. Так, оригінальним дизайнерським рішенням на основі класичної літератури XIX ст. є колекція John Galliano «Втеча юної принцеси Лукреції з більшовицької Росії» haute couture осінь/зима 1993–1994 рр., в якій тендітна, юна, відчайдушна героїня поєднала жертвовність Соні Мармеладової зі «Злочину і покарання» Ф. Достоевського, одухотвореність Лізи Калігіної з «Дворянського гнізда» І. Тургенєва, чуттєвість Анни Кареніної з однойменного роману Л. Толстого. Історичними «маркерами» моделей слугують сукні з вузькими ліфами, спідницями на кринолінах, рукавами-gigot.

Асоціативне осмислення поліфонічного, гротескного, фантазійного модерністського роману «Орlando» (1928) В. Вульф, сюжет якого охоплює понад 350 років, частину з яких вічно юний герой проживає чоловіком, іншу – жінкою, характерне для колекції Ann Demeulemeester prêt-à-porter осінь/зима 2007–2008 рр. із примхливим поєднанням різностильових, багатощарових, аструктурних форм.

Висновки. Отже, маємо підстави стверджувати, що інтертекстуальність, як універсальна характеристика культури постмодернізму, є невід'ємним складником дизайну одягу другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. Аналіз доробку провідних світових дизайнерів засвідчує, що її проявами стали моносеміотична та інтерсеміотична побудова дизайнерських образів на основі цитування, стилізації, інтерпретації, асоціації творів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, фотографії, літератури.

На змістовому рівні функцією інтертекстуальності є збагачення семантики дизайнерського твору завдяки взаємодії кількох семантичних полів. На формальному – інтеграція і «переклад» на мову дизайну виразальних засобів і формотворчих принципів першоджерел, на рецептивному – інтерпретативна відкритість, «вгадування», «упізнавання», поліваріантність прочитань.

За «знаковою репрезентативністю» претекстів у структурі дизайнерського образу виокремлюємо дві групи художньо-проектних робіт. До першої відносимо моделі, в яких цитовані чи інтерпретовані елементи зберігають вихідну семантику, відсилають до культури епохи, стилю, художнього спрямування, творчості митця (John Galliano, Valentino, Naeem Khan, Gianfranco Ferré). До другої – дизайнерські рішення, в яких цитований, інтерпретований чи асоціативно осмислений текст емансиповано від вихідних змістових культурних рядів (Yves Saint-Laurent, Rodarte, Naeem Khan, Andrew Gn, Gabriele Colangelo, Gianni Versace, Jeremy Scott, Ann Demeulemeester). Проявом інтертекстуальності є імітація у просторі подіуму процесу творення картин (Alexander McQueen).

За мірою значущості у структурі дизайнерського об'єкта його текстуальні прообрази поділяємо на домінуючі, конститууючі семантичну основу нової форми, співвідрядні і фонові. Класифікаційним критерієм слугує інтертекстуальний зв'язок із множинними чи єдиним першоджерелом.

Перспективи подальших досліджень. Перспективними спрямуваннями подальших досліджень є всебічне, поглиблене вивчення інтертекстуальності в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ ст. у специфіці її проявів у межах дизайнерських шкіл та аналіз інтертекстуальності у парадигмі постмодернізму.

Список використаної літератури

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1999. 444 с.
2. Блюмин М. А. Влияние творчества К. Малевича на современных дизайнеров костюма. *Труды Санкт-Петербург. гос. ин-та культуры*. 2008. С. 22–29.
3. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры : в 7 т. Москва : Языки славянской культуры, 2004. Т. 3. 815 с.
4. Клубника С. А. Дизайн костюма и живопись : от изучения к творчеству. *Царскосельские чтения*. 2012. С. 189–192.
5. Короленко М. В. Ідеї Казимира Малевича та сучасний дизайн одягу (на прикладі Великобританії). URL : [file:///C:/Users/%D0%9B%D0%B5%D1%81/Downloads/Vknukim_myst_2013_28_14%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/%D0%9B%D0%B5%D1%81/Downloads/Vknukim_myst_2013_28_14%20(1).pdf)
6. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. Москва : РОС-СПЭН, 2004. Сер. : Книга света. 656 с.
7. Мельник М. Т. Мода в контексті художніх практик ХХ століття : дис. ... канд. миств. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2008. 189 с.
8. Москвин В. П. Интертекстуальность : категориальный аппарат и типология. *Известия Волгоград. гос. пед. ун-та*. 2013. С. 54–59.
9. Моташкова С. В. Феномен интертекстуальности : итоги и проблемы исследования. *Вестник Воронеж. гос. ун-та*. Серия : Лингвистика. 2011. С. 19–23.
10. Осипова Н. О. «Кукольный текст» современной культуры : мифосемиотика мотива. *Вестник Вятск. гос. ун-та*. 2012. С. 119–122.
11. Пендикова И. Интертекст как метод формообразования в дизайне. *Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение*. 2019. № 34. С. 129–136.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
13. Тканко О. Джерельна база дизайнерських розробок одягу в сучасній українській моді. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми. сучасності*: зб. наук. пр. Київ : Вид. центр КНГУ, 2008. Вип. 21. С. 314–320.
14. Фатеева А. С. Интертекстуальность в культуре : к феноменологическому срезу проблемы. *Вестник Моск. гос. лингвист. ун-та*. Гуманит. науки. 2015. С. 185–204.
15. Филиппова С. Г. Интертекстуальность как средство объективизации картины мира автора : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург : Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2008. 199 с.
16. Ann Demeulemeester. Fashion Show Pret a Porter Women Autumn Winter 2005–2006. Paris 1 of 3. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x25odyq>

17. Phels N. Moschino. Spring 2020. Ready-to-wear. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/moschino>

References

1. Arnol'd I. V. Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost'. Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGU, 1999. 444 s.
2. Blyumin M. A. Vliyaniye tvorchestva K. Malevicha na sovremennykh dizaynerov kostyuma. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2008. S. 22–29.
3. Ivanov V. V. Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kul'tury : v 7 t. Moskva : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004. T. 3 : Sravnitel'noye literaturovedeniye. Vsemirnaya literatura. Stikhotvoreniye. 815 s.
4. Klubnikina S. A. Dizayn kostyuma i zhivopis' : ot izucheniya k tvorchestvu. *Tsarskosel'skiye chteniya*. 2012. S. 189–192.
5. Korolenko M. V. Ideyi Kazymyra Malevycha ta suchasnyy dyzayn odyahu (na prykladi Velykobrytaniyi). URL : [file:///C:/Users/%D0%9B%D0%B5%D1%81/Downloads/Vknukim_myst_2013_28_14%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/%D0%9B%D0%B5%D1%81/Downloads/Vknukim_myst_2013_28_14%20(1).pdf)
6. Kristeva Yu. Izbrannyye trudy: Razrusheniye poetiki. Moskva : Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROS-SPEN), 2004. Ser. : Kniga sveta. 656 s.
7. Melnyk M. T. Moda v konteksti khudozhnikh praktyk XX stolittya : dys. ... kand. Mystetstvovnavstva : 26.00.01 – teoriya ta istoriya kultury / Kyivskyy natsionalnyy un-t kultury i mystetstv. Kyiv : KNUKiM, 2008. 189 s.
8. Moskvina V. P. Intertekstual'nost' : kategorial'nyy aparat i tipologiya. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2013. S. 54–59.
9. Motashkova S. V. Fenomen intertekstual'nosti : itogi i problemy issledovaniya. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seriya : Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. 2011. S. 19–23.
10. Osipova N. O. «Kukol'nyy tekst» sovremennoy kul'tury : mifosemiotika motiva. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2012. S. 119–122.
11. Pendikova I. Intertekst kak metod formoobrazovaniya v dizayne. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye. 2019. № 34. S. 129–136.
12. P'yeghe-Gro N. Vvedeniye v teoriyu intertekstual'nosti / per. s fr. obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. Moskva : Izd-vo LKI, 2008. 240 s.
13. Tkanko O. Dzherelna baza dyzaynerskykh rozrobok odyahu v suchasnyy ukrayinskiy modi. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti* : zb. nauk. prats. Kyiv : Vyd. tsentr Kyivskoho nats. linhv. universytetu, 2008. Vyp. 21. S. 314–320.
14. Fateyeva A. S. Intertekstual'nost' v kul'ture : k fenomenologicheskomu srezu problemy. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*. Gumanitarnyye nauki. 2015. S. 185–204.
15. Filippova S. G. Intertekstual'nost' kak sredstvo ob'yektivizatsii kartiny mira avtora : dis. ... kand. filol. nauk : 10.02.04. Sankt-Peterburg : Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gertsena, 2008. 199 s.
16. Ann Demeulemeester. Fashion Show Pret a Porter Women Autumn Winter 2005–2006. Paris 1 of 3. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x25odyq>
17. Phels N. Moschino. Spring 2020. Ready-to-wear. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/moschino>

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Биякович Лиана Николаевна – кандидат технических наук, профессор кафедры дизайна, Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Охарактеризовано феномен интертекстуальности в культуре постмодернизма. Рассмотрено общекультурные, эстетические и художественно-проектные предпосылки, сущность, функции, основные типы, приёмы и средства интертекстуальности в дизайне одежды второй половины XX – начала XXI вв. Определено образное и формообразующее значение интертекстуальности в творчестве ведущих мировых дизайнеров и творческо-поисковых стратегиях Домов Мод (Yves Saint-Laurent, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, John Galiano, Alexander McQueen, Ann Demeulemeester, Naeem Khan, Gabriele Colangelo, Jeremy Scott, Светланы Тегин, Carven, Valentino, Andrew Gn), основанных на интеграции в дизайн одежды элементов текстов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, фотографии, литературы путём цитирования, реминисценций, аллюзий, стилизации.

Ключевые слова: интертекстуальность, дизайн одежды, постмодернизм, цитирование, реминисценции, аллюзии, стилизация.

INTERTEXTUALITY IN THE DESIGN OF THE CLOTHES OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Bilyakovych Liana – PhD in Technical Sciences, Professor of the Department of Design Institute of Arts – Borys Grinchenko Kyiv University

The phenomenon of intertextuality in the culture of postmodernism is characterized. The cultural, aesthetic, and artistic and design prerequisites, as well as the essence, functions, main types, techniques, and means of intertextuality in the design of the clothes of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century are considered. The image-forming and

shape-forming means of intertextuality in the works of the leading world designers and in the creative and search strategies of the Fashion Houses (such as Yves Saint-Laurent, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, John Galiano, Alexander McQueen, Ann Demeulemeester, Naeem Khan, Gabriele Colangelo, Jeremy Scott, Svetlana Tegin, Carven, Valentino, Andrew Gn) are determined, which are based on the integration of texts of painting, graphics, architecture, sculpture, decorative and applied art, photography, and literature in the design of the clothes by citation, reminiscences, allusions, stylization.

Key words: intertextuality, design of the clothes, postmodernism, citation, reminiscences, allusions, stylization.

UDC 7.011.4: 687.01 <<20/21>>

INTERTEXTUALITY IN THE DESIGN OF THE CLOTHES OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Bilyakovych Liana – PhD in Technical Sciences, Professor of the Department of Design Institute of Arts – Borys Grinchenko Kyiv University

The aim of the article is to characterize the cultural, aesthetic, and artistic and design prerequisites; the essence, functions, main types, techniques, and means of intertextuality in the design of the clothes of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century; to determine the image-forming and shape-forming means of intertextuality in the works of the leading world designers and in the creative and search strategies of the Fashion Houses.

Research methodology. The methodological basis of the research is formed by the principles of a systematic approach, the comparative-historical method of analysis, and the method of stylistic analysis of art.

Results. It is shown that intertextuality is an integral part of the design of the clothes of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. It is found that monosemiotic assimilation of the elements of works of painting, graphics, decorative and applied art became its manifestation, to a lesser extent – assimilation of the elements of photo art and literature using the methods of citation, stylization, interpretation, association, on the basis of synthesis, «dialogue» or «contrast-conflict». It is argued that at the substantive level, the function of intertextuality is to enrich the semantics of the design work through the interaction of several semantic fields. At the formal level, its function is to integrate the expressive means of other forms of artistic creativity and to «translate» the shape-forming principles of primary sources into the language of design. At the receptive level, its functions are interpretative openness, polyvariety of readings.

Novelty of the article consists in theoretical substantiation and analysis of the problem of intertextuality in the design of the clothes of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century, using the considerable empirical material.

The practical significance. The practical significance of the article is conditioned by the possibility to use presented materials in the preparation of methodological manuals, lectures, practical classes and seminars for training courses «Theory of Fashion», «History of the Costume», «Fashion History of the 20th Century».

Key words: intertextuality, design of the clothes, postmodernism, citation, reminiscences, allusions, stylization.

Надійшла до редакції 10.12.2020 р.

УДК 78.07.034:784.2PORPORA

МИСТЕЦТВО BELL CANTO ЕПОХИ БАРОКО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ НІР-ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ALTO GIOVE» Н. ПАРПОРА)

Щербіна Інна Василівна - кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва,
Уманський державний педагогічний університет ім. П. Тичини, м. Умань
<https://orcid.org/0000-0003-2515-2468>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.421>
mitra5@ukr.net

Вокальний твір «Alto Giove» з опери «Поліфемо» Н. Порпора досліджено як феномен мистецтва Bell Canto в контексті тенденцій розвитку НІР-інтерпретації барокових творів у світовій культурі ХХІ ст. Обґрунтовується необхідність музикологічного вивчення творчої спадщини Н. Порпора в галузях виконавського музикознавства і теорії музичної інтерпретації. На основі музикознавчого аналізу тексту партії Ачі «Alto Giove» і драматургії лібрето опери: визначено афект, структуру і семантику нині відомих версій редакції сольного номеру; виявлено особливості стилю композиторського письма; розглянуто варіанти вокально-виконавської репрезентації художнього твору; сформульовано основні принципи колоратурної інтерпретації арії в стилі барокового бельканто ХVІІІ століття.

Ключові слова: Н. Порпора, арія «Alto Giove», мистецтво барокового бельканто, колоратурна інтерпретація

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями значення вирішення проблеми. Вагомий внесок Н. Порпора в розвиток світової музичної культури є безцінним і одночасно малодослідженим: вокальні вправи «Il famoso faglio di Porpora» поширено впроваджені у сучасну співочу практику; арія «Alto Giove» стабільно залишається у центрі уваги

професіональних музикантів і меломанів ХХІ ст.; творча спадщина представника неаполітанської школи мистецтва Bell Canto ХVІІІ ст. повільно відроджується фахівцями, компетентними у бароковому «historically informed performance». Потреба ґрунтовного вивчення і суттєва проблема недостатньої вивченості мистецьких здобутків Н. Порпора в модусі музикознавчого дослідження вокальних творів - визначає актуальність тематики даної статті.

Останні дослідження та публікації. Творчий шлях Н. Порпори (1686-1768 pp.) переважно висвітлюється в межах коротких біографічних даних вагомого внеску в розвиток музичної культури ХVІІІ ст., який виявлено дослідниками в процесі вивчення мистецьких досягнень його сучасників, наприклад у роботах, бібліографічний опис яких розміщено на: сторінках сайту вільної енциклопедії Wikipedia¹, в цифровій повнотекстовій базі даних англomовних наукових журналів JSTOR², офіційному сайті французького видавництва Grasset³.

У галузях виконавського музикознавства і теорії музичної інтерпретації українській музикології - мистецтво Н. Порпори залишилося поза увагою дослідників феномену бельканто, зокрема О. Стахевича [2]. Розглядаючи проблематику «розкодування» художнього образу в контексті культурологічної герменевтики – вітчизняний мистецтвознавець О. Афоніна [1; 225-226] наводить приклади ремінісценції популярного, в епоху бароко, міфу про Галатею і Поліфема в музично-драматичному мистецтві і оперній постановці «Галатея» (?) Н. Порпора. Вона пропонує аналізувати та інтерпретувати текст і художні прийоми «подвійного кодування» на основі порівняння першоджерела і нового тексту, двох контрастуючих світів, видів метафоризації з відповідністю опозицій бажаного/небажаного [1; 225-227]. Однак, код-образ Ациса і його інтерпретація у мистецтві, не висвітлюється.

У галузі мистецтвознавства виявлено лише одне ґрунтовне музикологічне дослідження художньої творчості Н. Порпори - «Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility': the poetry and the music» Д.Ж. Думігана [4]. В дисертації розглянуто обставини формування репертуару театральної трупи «Opera of the Nobility» (1733-1736 pp.) відповідно музичній культурі лондонської аудиторії, виконавським можливостям артистів і умовам жорстокої конкуренції з «King's Theatre» під керівництвом Г. Генделя. Аналіз музики Н. Порпора¹, написаних для театру «Дворянської опери», зроблено з акцентом на особливості лібрето П. Роллі і стилю композиторського письма посилювати афект вокальних партій героїв музичної драми - що дозволяє визначити потенціал НІР-інтерпретаційних засобів реалізації художнього образу в стилі бельканто. Музикознавчий аналіз сольного номеру «Alto Giove» опери «Polifemo» (1735 p.) обмежується висвітленням причин написання різних за структурою версій партії Ачі. При цьому, результати музичного і вокально-виконавського аналізу музично-поетичного тексту «Alto Giove» в роботі на виявлено.

Мета статті – дослідити вокальний твір «Alto Giove» відповідно семантики драматургії drama per musica «Polifemo» як феномен мистецтва Bell Canto маестро Н. Порпора. Завданням роботи є виявити особливості колоратурної інтерпретації художнього образу в стилі барокового бельканто на основі музикознавчого аналізу тексту нині відомих версій арії.

Виклад матеріалу дослідження. Автентичне виконання старовинної музики викликає підвищений інтерес у слухача ХХІ ст., що є основною причиною активного відродження вокальної спадщини композиторів ХVІІ-ХVІІІ ст. у стилі бельканто. Введення до репертуару оперних театрів drama per musica італійських композиторів епохи бароко бере свої витоки з музикознавчого вивчення творчості К. Монтеверді, а саме: опублікування Р. Ейтнером скороченої версії партитури опери «Orfeo» (1607 p.) у 1881 p.; відкриття К. Фогелем рукописів «L'Incoronazione di Porrea» (1642 p.) у 1888 p. і «Il ritorno d'Ulisse in patria» (1640 p.) у 1904 p.; музичних вистав цих 3-х опер у постановці Вінсента д'Інді (1911, 1913, 1925 pp.). Але, вокальна музика Н. Порпора знову зазвучала в концертних залах лише в останній чверті ХХ ст. - вокальні мініатюри «Solfeggio» у виконанні сопраніста А. Крістофелліса, зокрема у сольній програмі «Homage À Farinelli» (1988 p.).

Репрезентована у художньому фільмі «Farinelli il castrato» (1994 p.) бельгійського режисера Ж. Корб'є версія арії «Alto Giove» із опери «Polifemo» Н. Порпора, як складова OST, не лише ефективно стимулювала цільову аудиторію переглянути кінокартину – вона привернула до себе особливу увагу слухача, тим самим: популяризувавши введення її в концертний і навчальний репертуар співаків, програму конкурсів і фестивалів, драматичні постановки тощо; започаткувавши вивчення творчої спадщини геніального випускника неаполітанської консерваторії «dei Poveri di Gesu Cristo» ХVІІІ ст. Н. Порпора, яка налічує майже 50 drama per musica.

У рамках фестивалю «Festival international d'opéra baroque de Beaune» відбулися прем'єри опер Н. Порпора: «Arianna in Nasso» (1995 p., постановка Р. Алессандріні), «Semiramide» (2011 p., постановка С. Монтанарі), «Il Trionfo della Divina Giustizia» (2015 p., постановка Тібо Ноаллі). На

концертних майданчиках фестивалю оперного мистецтва та старинної музики «Festival d'Ambronay» 2011 р. у циклі забутих арій прозвучала вокальна музика Н. Порпора у виконанні колоратурного мецо-сопрано В. Джено, зокрема з репертуару камерних концертів співачки «Arias for Farinelli» 2002 р. Сьомий рік проекту «Opera Napoletana» співробітників Theater und Orchester Heidelberg відзначився виставами опера-серія «Mitridate» (1736 р.) у постановці Я. Спірей (2017 р.) у замку Шветцінген (Баден-Вюртемберг). Творчий колектив віденського театру «Kammeroper» запропонував цільовій аудиторії альтернативну версію показу ліричної опери-пасторалі «Arianna in Nasso» (2017 р., постановка С. Морозова), яка входить до репертуару театрального сезону 2020/2021 рр. Theater an der Wien in der Kammeroper. Результатом плідної співпраці Parnassus Arts Productions на сцені Theater an der Wien відроджено опери Н. Порпора, а саме: «Polifemo» (1735 р.), сценічні постановки якої виконувалися в театральному сезоні 2012/2013 і 2018/2019 рр. у Відні та на фестивалі «Salzburger Festspiele – 2019 р.»; «Carlo il Calvo» (1738 р.) у постановці М. Ценчіча театрального сезону 2020/2021 рр., представленої в 2020 р. на фестивалі опери бароко у Байроті та показ якої планується повторити організаторами «Bayreuth Baroque Opera Festival - 2021»; «Germanico in Germani» (1732 р.), вистави якої проходили у Відні та на гастролях 2016/2017, 2017/2018, 2018/2019 рр. театральних сезонів, яка була вперше виконана, в НІР-інтерпретації, на сцені Tiroler Landestheater, в рамках фестивалю «Innsbrucker Festwochen der Alten Musik - 2015» під керівництвом А. Де Марчі.

Сумна любовна історія міфологічних героїв античності Аціса і Галатеї була дуже популярна в епоху бароко і знайшла своє численне творче втілення в мистецтві, наприклад, з назвою «Аціс і Галатея» у театральних виставах опери М.-А. Шарпантьє (1678 р.), Ж.-Б. Люллі (1686 р.), Г.Ф. Генделя (1718, 1731 рр.) тощо. Природно, що у процесі створення лібрето і повторних редакцій вже популярної опера-серія «Polifemo», П. Роллі керувався форматом пріоритетності «зміни очікувань слухача» і психологічним інтересом лондонської публіки - що обумовило оригінальність ідеї сплетення популярних героїко-міфологічних сюжетів епосу «Метаморфози» П. Овідія і уривків класичної поеми «Одіссея» Гомера. В основу музичної драми було покладено трагічні події пов'язані любовним трикутником між циклопом Поліфемо, нерейдою Галатеєю і юним пастухом Ачі та союз нимфи Каліпсо і царя Улісса проти монстра-людодоїда [4; 87]. Нова концепція покарання злодія і тріумфу перемоги - привернула увагу цільової аудиторії, оскільки в античних історіях Одіссея і його команда мореплавців перебували у полоні прекрасної Каліпсо, після того, як лишили зору одноокого сина Посейдону; на той час, вродлива Галатея вже знехтувала любовні почуття Поліфемо і перетворила свого загиблого коханого красеня Акіда, в прозору річку.

Н. Порпора, вирішуючи музично-композиційні завдання драматургії опери, продемонстрував схильність до відхилення і зміни шаблонів у структурі лібрето. Композитор проігнорував написання танцювальних сцен; у заплановані лібретистом *secco* і інші *recitative*, вводить колоратурні пасажи; короткі поетичні тексти, до яких належить «Alto Giove», підсилює музичними засобами виразності до незапланованих, у лібрето, арій з потенціалом виконавської інтерпретації *da capo*, або *aria da capo* [4; 122-131]. В результаті плідної співпраці П. Роллі і Н. Порпора, 3-х актова вистава «Поліфемо» складалася з 20-ти сцен, в яких сюжет драми розкривався 27-ма ліричними сольними творами, 4 вокальними ансамблями і 2 хоровими номерами [4; 86-110]. При цьому, повної версії III акту опери, дослідниками рукописів і автентичних друкованих видань Н. Парпори, в архівах бібліотек Лондону так і не виявлено [4; 328].

У сцена III акту опера-серія «Polifemo» є дуже короткою драматичною кульмінацією в якій розкриваються перспективи долі Ачі і Галатеї, як щасливої пари та фрустрації Поліфемо. Сцена відкривається появою з повітря Ачі в статусі бога річки Аці. В 1-й версії «Alto Giove», новоявленому безсмертному надається всього три рядки поетичного тексту, щоб висловити свою подяку великому Юпітеру, який дарував йому життя завдяки молитвам Галатеї. В умовах виконавської музичної культури XXI ст., каватина «Alto Giove» звучить у континуумі 1:40 хв. у промо-роліках, зокрема контратенора П. Ерас-Касадо⁴ до концертної програми «El Maestro Farinelli» (2014). (Див. Таблиця 1. Структура каватини «Alto Giove» Н. Порпора):

Таблиця 1. Структура каватини «Alto Giove». Н. Порпора

1-а строфа	поетичний текст	Alto Giove, è tua grazia,		è tuo vanto			
	структура поетичного тексту	a					
	структура музичного тексту	a	b	c			
	континуум	4д. 7т.		1д. 9т.		2д. 10т.–3д. 13т.	
	діапазон	4 доля 7 такту – 3 доля 13 такту					
		e1-h1		e1-e2		dis1-e2	
2-а строфа	поетичний текст	il gran dono		di vita		immortale	
	структура поетичного тексту	b					
	структура музичного тексту	d	E		f		
	континуум	1 доля 14 такту – 1 доля 16 такту					
	діапазон	g1-d2					
3-а строфа	поетичний текст	che il	tuo cenno	tuo cenno	sovrano	sovrano	mi fa
	структура поетичного тексту	c1					
	структура музичного тексту	g	h	h	i	i	j
	континуум	e		F		g	
	діапазон	2д. 16 т.		4д. 16т.		4д. 18т.–1д. 20т.	
		2 доля 16 такту – 1 доля 20 такту					
		e1-h1		e1-d2		d1-a1	
d1-d2 (e2 за умов виконання <i>tr</i>)							

Популярна у публіки лондонського театру «Opera of the Nobility» каватина «Alto Giove» була розширена Н. Порпора до арії [4; 11, 91] континууму 36 тактів, в якій три рядки поетичного тексту повторюються і становлять музичну частину Largo в діапазоні вокальної партії d1-e2 [5] відповідно актуальності композиційної «зміни очікувань слухача» і виконавським можливостям ФоріNELI [3; 6, 20, 36-37]. (Див. Таблиця 2. Структура 2-ї частини Largo арії «Alto Giove» Н. Порпора):

Таблиця 2. Структура 2-ї частини Largo арії «Alto Giove» Н. Порпора.

поетичний текст	Alto Giove, è tua grazia, è tuo vanto		il gran dono di vita immortale		che il tuo cenno sovrano mi fa	
структура поетичного тексту	a		b		c	
структура музичного тексту	d	h		i	j	
континуум	3д. 23т.	2д. 25т.	4д. 26т.		1д. 30т.–1д. 34т.	
діапазон	3 доля 23 такту – 3 доля 29 такту					
	gis1-d2		a1-e2		e1-e2	
		e1-e2		e1-e2		

Коротка (каватина) і розширена версія арія «Alto Giove» [5] написано Н. Парпора в діапазоні d1-e2, розмір 4/4 темпу Largo в «relative-тональності» e-moll «з основним оперним осьовим центром D ключа D-dur». За результатами дослідження композиторського письма, Д.Ж. Думіган зробив висновок, що тональності E \leq з осьовим ключем D \leq Н. Парпора використовував для відповідного афекту - вираження відвертих ідей серйозним і прямим тоном без сентиментальності та великої любові, в якій має місце біль [4; 159-162]. В «Alto Giove» - це щира вдячність Юпітеру, пережита біль трагічної смерті через любов. Реалізувати художній образ відродженого Аці видається можливим у зручному одно-регистровому головному (falsetto register для countertenor) або грудному (modal register для mezzo-soprano) режимі співу. Варіанти виконавської інтерпретації «зміни очікувань слухача» в стилі бельканто XVIII ст. - передбачають володіння двоох-регистровою манерою вокального виконавства з високим рівнем регистрового переходу на c2-d2 [2; 59-130].

Саме цій версії творчого пошуку композитора надано пріоритет у саундтреках до фільму «Фарінелі» (1994 р.)⁵, записані контратенором Д. Лі Реджіном, сопрано Е. Малас-Годлевською і барочним оркестром «Les Talens Lyriques» під управлінням К. Руссе. В рамках проекту, на основі результатів дослідження феномену творчості співаків-кастратів [3] і акустичних характеристик вокального голосу (1904 р.)⁶ соліста ватиканської «Cappella Sistina» А. Морескі - імітацію віртуозної техніки виконання арії «Alto Giove»⁵, оперним співаком XVIII ст. К. Броскі, реалізовано відповідно рекомендаціям Н. Порпора [4; 333], а саме: фонація речення починається гідно, із виразом почуттів, без імпровізаційної орнаментики першої довготривалої складо-ноти; мінімізовано чисельність виконання колоратур; мелодію останніх 3-х тактів максимально прикрашено мелізмами. Сенс такої виконавської інтерпретації в епоху бароко - «Послухайте текст вокального твору / як я співаю кантелену», передбачає перспективу збагатити орнамент мелодії форшлагами, трелями, фіоритурами у наступних виступах.

Аналогічно інтерпретують арію контратенори Д. Лі Реджін (2010 р.)⁷, Ф. Матман (2019 р.)⁸ та інші виконавці вокального твору «Alto Giove» Н. Порпора зі структурою музичного тексту: a(abc) b(de). На відміну від них:

- мецо-сопрано Дж. Бріделлі (2020 р.)⁹ НІР-інтерпретує художній образ «Alto Giove» в модусі «зміни очікувань слухача», а саме: виконання 1-ї частини арії наповнено оксамитовим тембром звукоутворення міксту природного вібрата, філірування і мілізмування довготривалих нот фрази; фонація 2-ї частини арії тембрально-м'яка і яскрава, техніка мікстового колоратурного звукоутворення відсутня, каденцію збагачено фіоритурою;

- колоратурне мецо-сопрано Ч. Бартолі (2020 р.)¹⁰ розпочинає виконання партії Ачі «Alto Giove» з рітандартної вокалізації кантиленної фіоритури з елементами *con la battuta larga* на перший склад поетичного тексту і завершує свій виступ фонаційним рухом у гору прикрашаючи, передостанні звуки музичної фрази, треллю. Така версія інтерпретації арії «Alto Giove», в сучасних НІР-інтерпретаціях *aria da capo* «Alto Giove» зі структурою АВА, зокрема Ф. Жарускі (2013 р.)¹¹ і Ф. Фаджолі (2013 р.)¹² - виконується після частини *Andantino* (В); каденції частини *Largo* (А1) переважно завершуються фонаційним рухом у низ із поступовим зменшенням сили звуку.

У дослідженні чисельних версій правок партитури опери «Поліфемо» Д.Ж. Думіган звертає увагу на те, що у 2-й редакції лібрето «Alto Giove» Н. Порпора замість *da capo* рекомендує «Segue Gala Sai la giusta vendetta». Мистецтвознавець констатує факт повного вилучення вокального твору «Alto Giove» у театральному сезоні 1734/1735 «Дворянської опери», щоб поступитися місцем дуету Ачі і Галатеї, оскільки повільний темп кантабельної арії призупиняв концептуально насичену динаміку подій. Музикознавець робить припущення, що «Alto Giove» було розширено до *aria da capo* зі структурою АВА після перерви вистав «Polifemo» для бенефісу Фарінелі. Дослідник, лондонського періоду творчості Н. Порпора (1733–1736 рр.), підкреслює - три строфи поетичного тексту середньої частини *Andantino* (В): не знайдено ні в одному з лібрето П.А. Роллі та партитурах Н. Порпора «Polifemo» лондонського бібліотечного архіву; не виявлено в оригіналі видання збірки арій для Фарінелі «The favourite songs in the opera call'd Polypheme» (London: John Walsh, 1735) [4; 91, 328]. Імовірно, частина *Andantino* (В) є узагальненою редакцією результатів розшифрування рукописів композитора, зокрема аранжувальника М. Стратена [6]. (Див. Таблиця 3. Структура частини *Andantino* (В) арії «Alto Giove». Н. Порпора):

Таблиця 3. Структура частини *Andantino* (В) арії «Alto Giove». Н. Порпора

1-я строфа	поетичний текст	Ma il rendermi poi quella			
	структура поетичного тексту	D			
		K			
	структура музичного тексту	F			
	структура музичного тексту	L			
континуум	1 доля 37 такт – 3 доля 41 такта				
діапазон	fis1–e2				
2-я строфа	поетичний текст	già sospirata tanto	diva	amorosa e bella	amorosa e bella
	структура поетичного тексту	f			
		l	m	n	n
	структура музичного тексту	g			
		l l	m		
	континуум	1д. 42т.– 3д. 45т.	1 доля 46 такту – 2 доля 51 такту		
діапазон	fis1–e2		d1–d2		

3-я строфа	поетичний текст	è un dono	è un dono	senza uguale	senza uguale	come la tua beltà
	структура поетичного тексту	G				
	структура музичного тексту	H			O	
	континуум	1 доля 52 такту – 3 доля 61 такту			1д. 62т. – 2д. 67т.	
	діапазон	fis1–g2			d1–e2	

Частина *V aria da capo* [6] написано в розмірі 3/8, темп *Andantino*, континуум 31 такт, тональність E \leq : починається з e-moll і закінчується E-dur без модуляцій. Відповідно діапазону вокальної партії d1-g2 - реалізація художнього образу передбачає двох-регістровий режим співу вокаліста. В сучасному мистецтві вона має різні НІР-інтерпретації, зокрема контратенорів Ф. Жарускі (2013 р.)¹¹ і Ф. Фаджолі (2013 р.)¹², переважно за принципом уникнення зайвих колоратурних прикрас. На відміну від витонченого стилю філірування звуку, вокалізації мелізмів і виконання каденції Ф. Жарускі (2013 р.)¹¹ сріблястим і м'яким тембром голосу - у Ф. Фаджолі (2013 р.)¹² трелі, фіоритури і орнамент мелодії звучать фонаційно-активно, з металом у голосі; звукоутворення витриманих нот тембрально яскраве і об'ємне.

Висновки. Таким чином, мецо-сопранова партія Ачі «*Alto Giove*» з опери «*Polifemo*» Н. Порпора досліджено як феномен мистецтва *Bell Canto* крізь призму розвитку НІР-відродження *drama per musica* легендарного італійського композитора XVIII ст. Висвітлено проблематику необхідності музикологічного вивчення творчої спадщини Н. Порпора в галузях виконавського музикознавства і теорії музичної інтерпретації. На основі музикознавчого аналізу тексту партії Ачі «*Alto Giove*» і драматургії лібрето опери: визначено афект, структуру і семантику нині відомих версій редакції сольного номеру; виявлено особливості стилю композиторського письма, відповідно актуальності «зміни очікування слухача» у виставах театральних сезонів 1735-1736 рр. «*Opera of the Nobility*» В результаті дослідження виконавських аспектів реалізації художнього образу вокального твору, зокрема рекомендацій Н. Порпора і особливостей НІР-репрезентацій арії співаками XXI ст. - сформульовано основні принципи інтерпретації «*Alto Giove*» в стилі барокового бельканто XVIII століття, а саме:

- каватина має потенціал виконавської інтерпретації *da capo*. Реприза передбачає колоратурне збагачення орнаменту мелодії. В обох варіантах, доцільно мінімізувати чисельність мелізмів, прикрасивши довготривалі ноти 17-19 такту треллю і філіруванням звуку або (с) /та (с1) розширити останню фразу фіоритурною каденцією;

- арія, за задумом композитора, може виконуватися як *aria da capo* зі структурою AA або AA1 і передбачає аналогічну, каватині, виконавську інтерпретацію художнього образу;

- *aria da capo* зі структурою ABA доцільно інтерпретувати в модусі зміни очікувань слухача, уникнення зайвих колоратурних прикрас і віртуозності виконавської імпровізації. Введення каденції на першу складову ноту «а» повторного виконання частини (A1) - має привернути увагу слухача, а фіоритурна вишуканість завершальної каденції – логічно проілюструвати семантику фіналу. (Див. Таблиця 4. Структура «*Alto Giove*» Н. Порпора):

Таблиця 4. Структура «*Alto Giove*» Н. Порпора

aria da capo														
aria / aria da capo														
Fine														
Cavatina														
структура поетичного тексту	A							B						
	a							al						
	c1							f g						
	ef	h	i	j	b	ef	hlj	nn	op	q				
структура музичного тексту	A							B						
	a							b						
	c							d g h						
								1						
<i>da capo</i>														
<i>da capo</i>														

Отже, вивчення проблеми НІР-інтерпретації вокального твору «Alto Giove» з опери «Polifemo» Н. Порпора, як феномену мистецтва Bell Canto, в контексті сучасної репрезентації музичних творів епохи бароко - є одним із перспективних напрямів, який потребує подальших наукових розробок.

Перспективи подальших досліджень убачаємо у поглибленому вивченні творчої спадщини Н. Порпора шляхом детального комплексного аналізу архівних матеріалів, композиторських рукописів і публікацій, вокально-педагогічних здобутків видатного італійського маестро європейського мистецтва Bell Canto в різних аспектах виконавського музикознавства і теорії музичної інтерпретації drama per musica епохи бароко як складової науково-методичної музикознавчої практики в сферах культури, мистецтва і освіти.

Примітки:

¹ URL : https://it.wikipedia.org/wiki/Nicola_Porpora; URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Nicola_Antonio_Porpora

² URL : <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Porpora>

³ Barbier Patrick (1989, 1995, 2012, 2019) URL : <https://www.grasset.fr/>

⁴ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PZHfF36-0vw>

⁵ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XSTGn3Xb9B0>

⁶ URL <https://www.youtube.com/watch?v=t6U8VZ6riNk>

⁷ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Htro7oIsDbk>

⁸ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oVNwYU2oNLU>

⁹ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HJy7jckJw18>

¹⁰ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=t8WC8y4qMIM>

¹¹ URL <https://www.warnerclassics.com/release/farinelli-porpora-arias>

¹² URL : https://www.youtube.com/watch?v=OshFIBVW5_Y

Список використаної літератури

1. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... д-ра мист. : 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2018. 445 с.

2. Стахевич А. Г. Искусство Bel Canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing, 2012. 200 с.

3. Barbier Patrick. Histoire des castrats. Paris: Éditions Grasset, 1989. 276 p.

4. Dumigan, Darryl Jacqueline. Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility': the poetry and the music. Doctoral thesis, University of Huddersfield. Huddersfield, 2014. 367 p.

5. Nicola Porpora. Polifemo. Alto Giove. Aria. Title by uploader: Alto Giove. Arranged by Juliano Music. Switzerland: Publisher SNN, 2017. URL: https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-283710_polifemo.html

6. Porpora Polifemo. Arie Aci : Alto Giove. Editor Martin Straeten. Redwood City: MUSOPEN, 2020. URL: <https://musopen.org/music/23738-polifemo/>

References

1. Aphonina O. S. Cultural code and «double coding» in art. Thesis for a Doctor in Art Studies : 26.00.01 / National Academy of Cultural and Arts Management. Kyiv, 2018. 445 s.

2. Stakhevich A. G. Iskusstvo Bel Canto v ital'yanskoy opere XVII - XVIII vekov. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 200 s.

3. Barbier Patrick. Histoire des castrats. Paris: Éditions Grasset, 1989. 276 p.

4. Dumigan Darryl *Jacqueline. Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility': the poetry and the music.* Doctoral thesis, University of Huddersfield. Huddersfield, 2014. 367 p.

5. Nicola Porpora. Polifemo. Alto Giove. Aria. Title by uploader: Alto Giove. Arranged by Juliano Music. Switzerland: Publisher SNN, 2017. URL: https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-283710_polifemo.html

6. Porpora Polifemo. Arie Aci : Alto Giove. Editor Martin Straeten. Redwood City: MUSOPEN, 2020. URL: <https://musopen.org/music/23738-polifemo/>

ИСКУССТВО BELL CANTO ЭПОХИ БАРОККО В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ НІР ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ALTO GIOVE» Н. ПАРПОРА)

Щербина Инна Васильевна - кандидат искусствоведения, доцент,
Уманский государственный педагогический университет им. П. Тычины, г. Умань

Вокальное произведение «Alto Giove» оперы «Полифем» Н. Порпора исследовано как феномен искусства Bell Canto в контексте тенденций развития НІР-интерпретации барочных произведений в мировой культуре XXI века. Обосновывается необходимость музыковедческого изучения творческого наследия Н. Порпора в области исполнительского музикознания и теории музыкальной интерпретации. На основе музыковедческого анализа текста партии Ачи «Alto Giove» и драматургии либретто оперы: определены аффект, структура и семантика известных, на сегодняшний день, версий редакции сольного номера; выявлены особенности стиля композиторского письма; рассмотрены варианты вокально-исполнительской репрезентации художественного произведения; сформулированы основные принципы колоратурной интерпретации арии в стиле барочного бельканто XVIII века.

Ключевые слова: Н. Порпора, ария «Alto Giove», искусство бароккового бельканто, колоратурная интерпретация.

THE ART OF BELL CANTO OF THE BAROQUE ERA IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY (USING THE HIP INTERPRETATION «ALTO GIOVE» BY N. PAPPORA)

Shcherbina Inna - Ph.D. in Study of Arts, Associate Professor
Uman State Pavlo Tyuchyny Pedagogical University, Uman

The vocal work «Alto Giove» of the opera «Polyphemus» by N. Pappora was investigated as a phenomenon of the art of Bell Canto in the context of trends in the development of HIP-interpretation of baroque works in the world culture of the XX century. The need for musicological study of the of N. Pappora's creative heritage in the field of performing musicology and the theory of musical interpretation is justified. Based on the musicological analysis of the text of Achi's part «Alto Giove» and the dramaturgy of the opera's libretto the effect, structure and semantics of the currently known editorial versions of the solo number are determined; peculiarities of composer's writing style are revealed; options for vocal and performing representation of an artistic work are considered; the basic principles of coloratura interpretation of the aria in the Baroque bel canto style of the 18th century are formulated.

Key words: N. Pappora, aria «Alto Giove», art of baroque belcanto, coloratura interpretation.

UDC 78.07.034:784.2PAPPORA

THE ART OF BELL CANTO OF THE BAROQUE ERA IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY (USING THE OF HIP-INTERPRETATION «ALTO GIOVE» BY N. PAPPORA)

Shcherbina Inna - Ph.D. in Study of Arts, Associate Professor, Uman State
Pavlo Tyuchyny Pedagogical University, Uman

The purpose of this article is to explore the vocal work «Alto Giove» in accordance with the semantics of drama per musica «Polifemus» as a phenomenon of the art of Bell Canto by Maestro N. Pappora. The peculiarities of coloratura interpretation of the artistic image in the style of Baroque bel canto on the basis of musicological analysis of the text of the currently known versions of the aria to identify.

Research methodology. The article uses general scientific methods: analytical and historical in order to understand the author's artistic concept in solving the creative problems of popularizing the performance of the opera and the solo part of Achi; special part are particular musical-theoretical methods: musical analysis and vocal-performing in order to identify the logic of the composer's thinking in the modus of multivariability of the implementation of the artistic image of a vocal work.

Results. The methodology of HIP-interpretation of the artistic image is substantiated based on the study of the experience of P. Rolli and N. Pappora in solving the current problems of reprising the opera «Polyphemus», outlined by musicologist D. Dumigan, and the modern popularization of the «historically informed performance» of the aria «Alto Giove» by musicians Ch. Rousset, M. Straeten, J. Music, singers Ph. Jarousky, F. Fagioli and others. The structure, the affect of Achi's gratitude and methods of strengthening it in short, extended and da capo versions are determined, in accordance with the recommendations of the maestro.

Novelty. For the first time, a musicological analysis of the artistic image of the now famous versions of the Alto Giove editorial office was carried out in the context of N. Pappora's creative searches and pedagogical competence in the modus of choosing a coloratura interpretation of a vocal work in accordance with the vocalist's virtuoso-technical capabilities and singing culture.

Practical significance. The materials and results of the study can be used in the direction of popularization of opera works of the Baroque era, in the process of general and special training of specialists in creative specialties, conducting master classes of HIP-interpretation of vocal music in the Belkanto style.

Key words: N. Pappora, aria «Alto Giove», art of baroque belcanto, coloratura interpretation.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 375.8.22

**ВОКАЛЬНА КОМПОНЕНТА В ХУДОЖНЬОМУ КІНО ПЕРІОДУ «ВІДЛИГИ»:
РІЗНОВИДИ СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ**

Єрошенко Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0001-8197-0807>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.422>
elvero1110@gmail.com

Проаналізовано характерні риси вокальної компоненти в художньому кіно (на обраних прикладах різножанрових кінокартин періоду «відлиги», що увійшли до фонду радянської кінокласики) в аспекті її ставлення до художніх просторів кінофільму (дієгетичний, метадієгетичний, екстрадієгетичний або недієгетичний) і функціонування в них (за класифікацією функцій звукового ряду в кіно З. Лісси). Визначено основні різновиди

сольного вокального виконання в художніх кінофільмах: вокальне виконання актора-персонажа; вокальне озвучування персонажа; вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму. Розглянуто в музично-художній та вокально-технічній площинах особливості сольного виконання пісень акторами в обраних кінофільмах. Зазначено домінування естрадної манери співу (за наявності певної варіативності) у вокальних компонентах художніх кінокартин указанного періоду.

Ключові слова: кіно-музика, вокальна компонента, художній простір кінофільму, художнє кіно, період «відлиги».

Постановка проблеми. Музика в кіномистецтві є однією з основних художніх складових ігрового фільму, зокрема, це відноситься до вокального компонента, найчастіше представленого в кінокартинах періоду, що розглядається, піснею. Як зазначала відомий польський музикознавець З. Лісса, «головна причина, чому пісня в кіно відіграє особливу роль, полягає в специфіці тих функцій, в яких вона виступає (найчастіше в кінокомедії або кіно-опереті, але також і в ігрових фільмах іншого роду). Пісня звучить у таких ситуаціях, в яких трапляється в реальному житті, де вона більш-менш органічно мотивована» [3; 326]. У кіно-музиці періоду «відлиги» вокальна компонента в обраних кінофільмах представлена, в основному, пісенним жанром і має важливе значення в плані повнішого і глибшого розкриття образів персонажів і загальної художньої ідеї фільму. Водночас проблематика вокального виконання в кінофільмах різних історико-художніх періодів залишається значною мірою відкритою та потребує власного вивчення, що зумовлює *актуальність* статті.

Вивчаючи поставлене питання, спираємося на прийняту в сучасному кінознавстві термінологію щодо художніх просторів кінофільму: дієгетичний (простір екранної дії), метадієгетичний (суб'єктивний простір персонажа), недієгетичний або екстрадієгетичний (простір автора) [1, 2, 5]. Важливим для даної роботи стало застосування до порушеного питання класифікації функцій звукового ряду в кіно, детально розробленої З. Ліссою у фундаментальній праці «Естетика кіномузики» [3; 133-297].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У період першого двадцятиріччя ХХІ ст. різнопланові аспекти проблематики музики в кіно привертала активну увагу вчених, зокрема: історичні шляхи розвитку музики у вітчизняному кінематографі (Г. Фількевич, 2005, 2014; О. Литвинова, 2009); теоретичні принципи та питання практичної царини сучасної кіномузикології (Т. Шак, 2010; А. Денікін, 2013; Л. Рязанцев, 2018; О. Русинова, 2017, 2019); сучасні композиторські технології в області кіномузики (А. Усова, 2015; С. Леонтьєв, 2019) тощо.

Так, у наукових публікаціях мистецтвознавця О. Русиної, присвячених звуку (в широкому розумінні цього поняття) в екранному мистецтві, розглядалися зокрема питання музики в метадієгетичному просторі кінофільму, прийом умовно мотивованої музики в структурі полісемантичного образу фільму тощо. Дослідниця наголошує, що «музика відіграє дуже важливу, а часто й визначальну роль у розрізненні та розумінні дієгетичного та метадієгетичного просторів фільму» [5; 86] та відзначає, що «стандартні прийоми створення необхідного режисеру аудіовізуального образу та впливу через звук на емоції глядача не втратили свого значення й в сучасному кінематографі, який розрахований на масового глядача, оскільки базуються на принципах психології сприйняття звука і визначених музичних традиціях» [6; 92]. Ролі внутрішньо-кадрової музики в кінофільмі присвячена наукова розробка Л. Рязанцева, де автор розглядає це питання на прикладах кінокартин, в яких музика відтворюється власне персонажами, та відзначає, що «найчастіше у ролі внутрішньо-кадрової музики виступала і виступає пісня, яка може дозволяти співакові освідчуватись у своїх почуттях, підкреслювати героїзм і мужність, будувати дію фільму» [7; 49]. Однак поряд із широким дослідницьким інтересом до проблематики кіно-музики, питання вокального виконавства в цій сфері є недостатньо вивченими, що й визначає наукове спрямування статті.

Мета статті – виявити характерні риси вокальної компоненти в художньому кіно періоду «відлиги» в СРСР (1953-1964 рр.) (на прикладі вибраних ігрових кінофільмів) та визначити різновиди сольного вокального виконання в цій царині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кіноіндустрія в СРСР періоду «відлиги» (хронологічні рамки обмежені граничними датами смерті І. Сталіна (1953 р.) та відставки М. Хрущова (1964 р.)) набула значних масштабів розвитку, що чітко виявилось в порівнянні з періодом майже десятирічного повоєнного «малокартиння», який йому передував. Зросла не лише кількість кінофільмів, але розширилась й сфера кіно-простору, насамперед у художньо-ідеологічній площині, яка під час політичної «відлиги» звільнилась від жорстких приписів щодо творчості, встановлених за нормами авторитарного диктату сталінізму. «Політична відлига 1960-х років (у період правління М. Хрущова) дозволила художньо-ігровому екрану достовірніше відтворювати деякі події з історії та сучасного життя, сколихнула генетичну пам'ять народу», – зазначала музикознавець О. Литвинова [4; 21].

Спрямовуючи увагу на вивчення вокальної компоненти кінофільму та різновидів сольного вокального виконання в ігровому кіно періоду «відлиги», відзначимо багатожанровість тогочасних художніх фільмів, які увійшли до кінокласики радянської доби. Серед них: екранізація комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч» (1955 р.), драматичні кіноромани «Дім, в якому я живу» (1957 р.) і «Добровольці» (1958 р.), мелодрами «Різні долі» (1956 р.), «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р.), «Діло було в Пенькові» (1957 р.), комедійна мелодрама «Вірні друзі» (1954 р.), комедійний музичний фільм «Карнавальна ніч» (1956 р.), комедійний фільм за мотивами однойменної п'єси М. Старицького «За двома зайцями» (1961 р.) тощо.

Розглянемо вокальні компоненти художніх фільмів указанного періоду на вибраних прикладах, із зазначенням функцій (за З. Ліссою) сольної вокальної музики та художніх просторів кінофільмів, в яких її застосовано.

У фільмі «Дванадцята ніч» (1955 р.) (режисер Я. Фрід) – першій радянській екранізації У. Шекспіра за однойменною п'єсою («Дванадцята ніч, або Що завгодно», «Twelfth Night, or What You Will») – у сольному виконанні звучать Любовна пісня Шута «Где ты, милая, блуждаешь?» (рос.) і Заклучна пісня Шута «Бог любви» («Если сердце верит в счастье») (рос.) (музика О. Животова). Обидві пісні входять до дієгетичного простору фільму, виконуючи в ньому функцію (за З. Ліссою) «музики в своїй природній ролі» [3; 188]. При цьому Любовна пісня («Где ты, милая, блуждаешь?») (рос.), виконувана Шутом Фесте (Б. Фрейндліх) для Сера Тобі (М. Яншин) і Сера Ендрю (Г. Віцин), пов'язана з сюжетом фільму, а Заклучна пісня Шута («Бог любви») (рос.) загалом резюмує художню ідею кінокартини.

Роль Шута Фесте у фільмі зіграв Бруно Фрейндліх, а пісні Шута озвучив актор О. Борисов. Його вокальне виконання відрізняється безсумнівною музикальністю, прекрасним володінням інтонацією і звуковою динамікою.

Любовна пісня «Где ты, милая, блуждаешь?» (рос.) співається актором ніжно і одночасно іронічно, неголосно, на *mezza voce* (напівголос), доповнюючи образ дотепного, саркастичного Шута ліричними барвами. У виконанні присутні певні риси академічної манери, виражені в округлості і зв'язності звучання низхідних мелодичних фраз, що будуються від звуків верхньої ділянки діапазону, тривалих ферматах на заключних звуках пісні («Юность – рвущийся товар...») (рос.), а також – риси естрадної манери співу у фразах, розташованих на нижній ділянці діапазону, де співоче звучання наближене до розмовного тембру голосу. Заклучна пісня «Бог любви» (рос.) (фінальна пісня, в якій загалом передана ідея фільму) виконується в іншому характері: натхненно, динамічно насичено, а *voce ripeto* (повним голосом). Актор у ній також застосовує прийоми академічної манери співу при виконанні фраз, що будуються на звуках верхньої ділянки діапазону; атрибути наближеної до естрадної манери співу присутні на звуках нижнього і середнього ділянок діапазону цієї пісні.

Таким чином, в екранізації п'єси У. Шекспіра «Дванадцята ніч» (1955 р.) використовується вокальне озвучування персонажа. Щодо техніки співу, зазначимо, що виконавець застосовує прийоми академічної манери, поєднуючи їх з ознаками наближеної до естрадної манери співу. Особливий інтерес являє той факт, що дане озвучування здійснено також актором, а не професійним співаком, і цілком відповідає художньому образу ролі.

У кінофільмі «Діло було в Пенькові» (1957 р.) (режисер С. Ростоцький) звучать пісні К. Молчанова (вірші М. Дорізо) «От людей на деревне не спрятаются» (рос.) (співає актор В. Тихонов) і «Огней так много золотых» (рос.) (уривок) (виконують співачки Л. Зикіна і К. Семьонкіна); частушки Лариси (роль С. Дружиніної) співає К. Семьонкіна.

Зазначимо, що пісня «От людей на деревне не спрятаются» (рос.), проспівана персонажем Матвієм Морозовим, і частушки Лариси, виконуючи функцію (за З. Ліссою) «музики у своїй природній ролі» [3; 188], належать до дієгетичного простору фільму (звучать під час концерту в клубі). Щире, тепле виконання пісні «От людей на деревне не спрятаются» (рос.) на сцені сільського клубу виявляє для глядача ліричну сторону образу запального молодого тракториста Морозова (роль В. Тихонова). Приємний теплий тембр голосу, безумовна музикальність, тонке почуття співаючого слова вирізняють виконання знаменитого актора. В. Тихонов у цій пісні застосовує м'яку ліричну естрадну манеру співу, в цілому, характерну для естрадного пісенного жанру того часу.

Вокальне озвучування в манері народного співу професійною співачкою К. Семьонкіною частушок Лариси (роль С. Дружиніної), які та виконує на сцені клубу, виглядає вокально переконливо, не викликаючи в глядача відчуття невідповідності співочого звуку художньому образу героїні.

Пісня «Огней так много золотых» (рос.) (останні два куплети), яка звучить у картині за кадром, на тлі низки пейзажів і великих планів трьох головних героїв, як і її неодноразове інструментальне проведення у вигляді музичного лейтмотиву кінокартини, належить до екстрадієгетичного простору фільму. У даному випадку пісня функціонує (за З. Ліссою) і «як засіб вираження переживань» [3; 199], і «як коментар у

фільмі» [3; 182], направляючи, таким чином, сприйняття глядача у відповідності до режисерського задуму. Її м'яке і проникливе виконання в народній манері дуєтом професійних співачок Л. Зикиною та К. Семьонкіною вокальними засобами довершено виражає одну з основних художніх доміант фільму.

Таким чином, у фільмі представлені такі різновиди вокального виконання: вокальне виконання актора-персонажа (В. Тихонов), вокальне озвучування персонажа (К. Семьонкіна) і вокальне озвучування візуального ряду фільму (Л. Зикина і К. Семьонкіна).

Музичним лейтмотивом драматичного кінороману «Дім, в якому я живу» (1957 р.) (режисери Л. Куліджанов і Я. Сегель) стала тема пісні композитора Ю. Бірюкова на вірші О. Фат'янова «Тишина за Рогожской заставою» (рос.), виконана у фільмі актором М. Рибніковим. Пісня, що прозвучала за кадром, розділяє в кінокартині мирний час із лихоліттям війни. Звернемо увагу, що в тексті пісні присутні слова, які явно перегукуються з назвою кінодрами: «Подскажи, Расскажи, утро раннее, Где с подругой мы счастье найдем? Может быть, вот на этой окраине Возле дома, в котором живем?» (рос.) (О. Фат'янов). Вона належить недієгетичному простору фільму і виконує функції (за З. Ліссою) «музики як основи вчуття» [3; 223] і «коментарю у фільмі» [3; 182], створюючи в глядача необхідний емоційний стан для глибшого сприйняття сюжетного розвитку картини. Виконання цієї пісні вирізняє безпосередній, довірчий характер, який створює М. Рибніков, застосовуючи неголосну динаміку звука, спокійну та м'яку наспівність в естрадній манері під гітарний супровід. Таким чином, у кінофільмі використовується вокальне озвучування візуального ряду картини, при цьому воно проводиться не професійним співаком, а актором, що є непоодиноким прикладом у вирішенні виконавських завдань вокальних компонентів кінокартин того часу.

Комедійний фільм «За двома зайцями» (1961 р., режисер В. Іванов) знятий за мотивами однойменної п'єси М. Старицького. Музичне оформлення фільму, створене композитором В. Гомолякою, включає кілька пісень (слова Є. Кравченка): «Канарєчка», «Тепер я став багатий», «Я люблю і не знаю спокою». Їх співають (у кадрі) персонажі кінокартини Свирид Петрович Голохвостий (О. Борисов) і Проня Прокопівна Сірко (М. Криніцина), й у фільмі вони мають різні функції (за класифікацією З. Лісси).

Пісня «Канарєчка», яку співає Голохвостий (О. Борисов) (йому підспівують приятелі), реалізує функцію (за З. Ліссою) «музики у своїй природній ролі» [3; 188] і входить до дієгетичного художнього простору фільму, її виконанням починається і завершується комедія, що створює так звану «музичну арку» в кінокартині. Пісня ємко визначає образ головного героя – циркульника-банкрута Голохвостого, який як вихід зі своїх фінансових проблем вирішує знайти багату наречену. Причому, зазнавши фіаско в даному випадку, він не змінить своїх намірів і способів їх досягнення на майбутнє, – до такого висновку глядача спонукає та сама «Канарєчка», яка знову звучить у виконанні головного кіногероя в останніх кадрах фільму.

До метадієгетичного художнього простору фільму належать дві інші пісні – «Тепер я став багатий» (О. Борисов) і «Я люблю і не знаю спокою» (М. Криніцина). Вони цілком пов'язані з сюжетом фільму і виявляють внутрішні стани кіногероїв: фантазії та мрії циркульника-банкрута Голохвостого («Тепер я став багатий») і пристрасну закоханість міщанки Проні, дочки крамаря Прокопа Свиридовича Сірка («Я люблю і не знаю спокою»). Вокальне виконання в метадієгетичному просторі кінофільму, як правило, виконує конкретні функції емоційного загострення і концентрування певних настроїв і переживань персонажів, глибше розкриває їх психологічні риси і стани. У даному випадку обидві пісні виконують функцію (за З. Ліссою) «музики як засобу переживань» [3; 199] в різних її варіантах: функцію «музики, що відображає фантазію героя» [3; 208] виконує пісня Голохвостого «Тепер я став багатий», функція «музика як засіб вираження почуттів кіногероя» [3; 216] реалізується в пісні Проні «Я люблю і не знаю спокою».

Яскраве акторське втілення музичного і вербального тексту, впевненість вокальної фонації, загальна музикальність вирізняють виконання О. Борисова в пісні «Тепер я став багатий». Актор застосовує естрадну техніку співу, яка цілком відповідає образу персонажа фільму. Комедійно, в «псевдоромансовому» стилі та в повній відповідності до емоційного стану героїні вирішено вокальне виконання пісеньки Проні «Я люблю і не знаю спокою», де фонація актриси наближена до естрадного звуковидобування, з елементами розмовних інтонацій. Затягнуті фермати, невиправдані паузи в музичних фразах, що наповнюють образ персонажа гротескною чуттєвістю, музично-літературний текст, який претендує на жанр «жорстокого романсу» під баянний акомпанемент, – все створює той комічний ефект, якого прагне режисер.

Таким чином, у фільмі з великим успіхом застосовано вокальне виконання акторів-персонажів, що надає кіногероям більшої достовірності, наповнюючи їх додатковими художньо-психологічними барвами.

Висновки. Звернувшись до проблематики вокального виконавства в ігровому кіно періоду «відлиги», в статті розглянута проблема вокальної компоненти у фільмах (на обраних прикладах

кінокартин, що увійшли до фонду радянської кінокласики) в аспекті її відношення до художніх просторів кінофільму і функціонування в них (за класифікацією функцій звукового ряду в кіно З. Лісси).

На підставі проведеного аналізу визначено, що притаманними рисами вокальної компоненти в художньому кіно вказаного періоду є насамперед широкий спектр її використання практично в усіх художніх просторах кінокартин – дієгетичному, метадієгетичному, екстрадієгетичному або недієгетичному, при цьому вокальні компоненти можуть бути присутні як тільки в одному з них, так і в декількох. Так, прикладом застосування вокальних компонент тільки в одному з художніх просторів кінофільму є: екранізація комедії У. Шекспіра «Дванадцята ніч» (вокальна компонента належить дієгетичному простору); кінороман «Дім, в якому я живу» (вокальна компонента міститься в екстрадієгетичному просторі). Приналежність вокальних компонент до різних художніх просторів фільму демонструють: мелодрама «Діло було в Пенькові» (вокальні компоненти застосовані в дієгетичному та екстрадієгетичному просторах); комедійний фільм за мотивами однойменної п'єси М. Старицького «За двома зайцями» (вокальні компоненти містяться в дієгетичному та метадієгетичному просторах). Відносно функціонування вокальної компоненти в художніх просторах кінофільму, зазначимо, спираючись на класифікацію З. Лісси, що найчастіше вона виконує такі функції як: «музика в своїй природній ролі», «коментар у фільмі», «засіб вираження переживань» [3] тощо.

На основі розгляду прикладів вокальних компонент у обраних кінокартинах періоду «відлиги», в статті визначено три головні різновиди сольного вокального виконання в художніх кінофільмах: 1) вокальне виконання актора-персонажа («Діло було в Пенькові», «За двома зайцями»); 2) вокальне озвучування персонажа («Дванадцята ніч», «Діло було в Пенькові»); 3) вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму («Діло було в Пенькові», «Дім, в якому я живу»). Зазначимо, що вокальне озвучування, виконане професійними співаками, як правило, загалом збагачує емоційну складову фільму. Також зауважимо, що у фільмі можуть бути використані як один різновид сольного вокального виконання (вокальне виконання актора-персонажа – «За двома зайцями»; вокальне озвучування персонажа – «Дванадцята ніч»; вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму – «Дім, в якому я живу»), так і відразу декілька («Справа була в Пенькові»). Стосовно музично-художньої та вокально-технічної площини сольного виконання пісень акторами в кінофільмах вказаного періоду, відзначимо домінування в них естрадної манери співу (із наявністю певної варіативності): естрадна техніка співу з підкресленим акторським наповненням (Олег Борисов (Голохвостий), «За двома зайцями»), лірична естрадна манера співу, характерна для радянського пісенного жанру в музичному мистецтві естради періоду «відлиги» (В. Тихонов (Матвій Морозов), «Діло було в Пенькові»; М. Рибніков, «Дім, в якому я живу»), поєднання наближеної до естрадної з прийомами академічної манери (Олександр Борисов (Шут Фесте), «Дванадцята ніч»), наближена до естрадної манери, з елементами розмовних інтонацій (М. Криніцина (Проня), «За двома зайцями»).

Отже, сольне вокальне виконання акторів в ігровому кіно спрямоване на переконливе розкриття і рельєфне втілення образів ролей, що, в кінцевому підсумку, істотно доповнює загальну виразність і художність кіно-твору. *Перспективи подальших досліджень* проблематики вокального виконавства в кіномистецтві пов'язані з ґрунтовним вивченням різнобічних аспектів функціонування вокальної компоненти в кінофільмах різних історико-художніх періодів.

Список використаної літератури

1. Деникин А. А. Модель диетического анализа звука в экранных медиа. *ЭНЖ «Медиамузыка»*. 2013, № 2. URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/2_5.html
2. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 17 с.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. Пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина ; ред. пер. С. А. Маркус. Москва : Музыка, 1970. 495 с.
4. Литвинова О. У. Музыка в кинематографі України : каталог. Київ : [б. в.], 2009. Ч. 1 : Авторы музыки художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. [Б. м.] : [б. в.], 2009. 456 с.
5. Русинова Е. А. Музыка в метадиетическом пространстве кинофильма. *Вестник ВГИК*. Июнь 2017, №2 (32), С. 80-87. URL: <https://www.readcube.com/articles/10.17816%2Fv9i2k9280-87>
6. Русинова Е. А. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического образа. *Артикульт* : науч. эл. журнал. 2019, №35 (3-2019), С. 91-96. URL: [http://articult.rshu.ru/upload/articult/journal_content/035/ARTICULT-35_\(3-2019,P.91-96\)-Rusinova.pdf](http://articult.rshu.ru/upload/articult/journal_content/035/ARTICULT-35_(3-2019,P.91-96)-Rusinova.pdf)
7. Рязанцев Л. В. Роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип.. 38, С. 41-50.

References

1. Denikin A. A. Model diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannyih media. ENZh «Mediamuzyka». 2013, № 2. URL: http://mediamusik-journal.com/Issues/2_5.html
2. Leontiev S. A. Kompozytorski tekhnologii v muzychnii praktytsi amerykanskooho ihrovoho kinematohrafa : avtoref. dys. ...kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2019. 17 s.
3. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. Per. s nem.: A. O. Zelenina i D. L. Karavkina ; red. per. S. A. Markus. Moskva : Muzyka, 1970. 495 s.
4. Lytvynova O. U. Muzyka v kinematohrafi Ukrainy : kataloh. Kyiv : [b. v.], 2009. Ch. 1 : Avtory muzyky khudozhno-ihrovyykh filmiv, yaki stvoriuvalysia na kinostudiiakh Ukrainy. [B. m.] : [b. v.], 2009. 456 s.
5. Rusinova E. A. Muzyka v metadiegeticheskom prostranstve kinofilma. Vestnik VGIK. Iyun 2017, №2 (32), S. 80-87. URL: <https://www.readcube.com/articles/10.17816%2Fvgik9280-87>
6. Rusinova E. A. Uslovno motivirovannaya muzyka v strukture polisemanticheskogo obraza. Artikult : nauch. el. zhurnal. 2019, №35 (3-2019), S. 91-96. URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/035/ARTICULT-35_\(3-2019,P.91-96\)-Rusinova.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/035/ARTICULT-35_(3-2019,P.91-96)-Rusinova.pdf)
7. Riazantsev L. V. Rol vnutrishnokadrovoy muzyky v kinofilmi. Visnyk KNUKiM. Seriya : Mystetstvovnavstvo: zb. nauk. pr. Kyiv, 2018. Vyp. 38, S. 41-50.

ВОКАЛЬНАЯ КОМПОНЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»: РАЗНОВИДНОСТИ СОЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Ерошенко Елена Витальевна - кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная академия культуры, м. Харьков

Проанализированы характерные черты вокальной компоненты в художественном кино (на избранных примерах разножанровых кинокартин периода «оттепели», вошедшие в фонд советской киноклассики) в аспекте его отношение к художественному пространству кинофильма (диегетичный, метадиегетичный, экстрадиегетичный или недиегетичный) и функционирования в них (по классификации функций звукового ряда в кино С. Лисса). Определены основные разновидности сольного вокального исполнения в художественных кинофильмах: вокальное исполнение актера персонажа; вокальное озвучивание персонажа; вокальное озвучивание визуального ряда (видеоряда) фильма. Рассмотрены в музыкально-художественной и вокально-технической плоскостях особенности сольного исполнения песен актерами в названных кинофильмах. Отмечено доминирование эстрадной манеры пения (при наличии определенной вариативности) в вокальных компонентах художественных кинокартин указанного периода.

Ключевые слова: кино-музыка, вокальная компонента, художественное пространство фильма, художественное кино, период «оттепели».

VOCAL COMPONENT IN FEATURE CINEMA OF THE «THAW» PERIOD: VARIETIES OF SOLO PERFORMANCE

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The characteristic features of the vocal component in feature films (on selected examples of multi-genre films of the «thaw» period, which were included in the foundation of Soviet film classics) in the aspect of its attitude to the art spaces of the movie (Diegetic, Methadiegetic, Extradiegetic or Nondiegetic) and its functioning in them (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa) are analyzed. The main varieties of solo vocal performance in feature films are determined: vocal performance of an actor-character; vocal voicing of the character; vocal voicing of the visual series (video sequence) of the movie. Features of songs solo performance by actors in selected films in musical-artistic and vocal-technical plane are considered. The dominance of the pop manner of singing (with the presence of some variability) in the vocal components of the feature films of the designated period is noted.

Key words: film music, vocal component, art space of a movie, feature cinema, «thaw» period.

UDC 375.8.22

VOCAL COMPONENT IN FEATURE CINEMA OF THE «THAW» PERIOD: VARIETIES OF SOLO PERFORMANCE

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this article is to analyze the characteristic features of the vocal component in feature films of the «thaw» period in the USSR (1953–1964) (using the example of selected feature films) and determine varieties of solo vocal performance in this area.

Research methodology. General scientific approaches and methods are used in this article: structural, cognitive, analytical; special part are particular musical-theoretical methods: music-performing and vocal-technical analysis.

Results. Based on the analysis, it follows that the vocal component's characteristic features in the artistic cinema of this period are primarily a wide range of its use in almost all art spaces of the movie – Diegetic, Methadiegetic, Extradiegetic or Nondiegetic, while vocal components can be present both in one of them and in several. Regarding the functioning of the vocal component in the art spaces of the movie (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa), we note that most often it performs such functions as: «music in natural role», «commentary in the film», «means of expressing experiences» etc. Having analyzed examples of vocal components in selected films of the «thaw» period, in the article three main varieties of solo vocal performance in feature films are identified: vocal performance of an actor-character; vocal voicing of the character; vocal voicing of the visual series (video sequence) of the movie. When consideration in the musical, artistic and vocal-technical planes the features of solo performance of songs by actors in films of a designated period, the dominance of the pop manner of singing (with the presence of some variability) was noted.

Novelty. The article analyzed the characteristic features of the vocal component in feature films (on selected examples of the «thaw» period films) in the aspect of its attitude to the art spaces of the movie and its functioning in them (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa).

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music and cinema art in terms of improving their vocal and artistic performance.

Key words: film music, vocal component, art space of a movie, feature cinema, «thaw» period.

Надійшла до редакції 23.08.2020 р.

УДК 792.8

БАЛЕТ «TRACES» МАКСИМА ШАЛИГІНА – ВТІЛЕННЯ СЕМАНТИКИ ЮРОДСТВА

Зінченко Вероніка Михайлівна – аспірантка, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-8607-3582>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.423>
 Veronika-music@ukr.net

Уперше здійснено дослідження маловідомого балету сучасного українсько-нідерландського композитора Максима Шалигіна «Traces» крізь призму семантики юродства. Визначено прийоми авторської роботи з символікою юродства, яка проявляється як на жанрово-інтонаційному рівні (ламентозність за участі глосолалії, алюзія до культових наспівів, звернення до системи фольклорних дитячих жанрів), так і на рівні інтертекстуальних зв'язків: у заголовках, присвятах, текстових алюзіях.

Ключові слова: балетна творчість М. Шалигіна, юродство, інтертекстуальність, жанрово-інтонаційна специфіка.

Актуальність поданої статті зумовлюється першим науковим зверненням до балету «Traces» Максима Шалигіна (1985 р.). Адже основну увагу дослідників творчості цього українсько-нідерландського композитора зосереджено на його позасценічних творах [2, 3, 7, 12, 16, 19], у той час як його балетні опуси досі не отримали достатнього наукового резонансу у вітчизняному та світовому музикознавстві. На сьогоднішній день є лише декілька статей, у яких висвітлено окремі балети композитора [3, 8].

Аналітичне дослідження балету «Traces» М. Шалигіна виконано з акцентом на виявленні в ньому жанрово-інтонаційної семантики юродства. Незважаючи на те, що феномен юродства досить детально розглянуто у матеріалах таких науковців як О. Панченко [10], С. Іванов [6] та О. Соломонова [14-15], пропонується стаття є першим дослідженням, спрямованим на виявлення специфічних юродських ознак у балеті М. Шалигіна «Traces». Цей факт забезпечує інноваційний статус і актуальність представленої роботи.

Мета дослідження – окреслити жанрово-інтонаційну специфіку балету «Traces» М. Шалигіна в аспекті семантики юродства.

Реалізація означеної мети зумовила необхідність вирішення таких завдань:

- з'ясувати характерні жанрово-інтонаційні ознаки феномену юродства;
- виявити особливості роботи композитора з символікою юродства як в іманентно-інтонаційному плані, так і на рівні назв, присвят, текстових алюзій;
- окреслити загальні прийоми роботи композитора з жанровими моделями (лічилка, колискова, плач, глосолалія);
- прослідкувати інтертекстуальний контекст балету.

Для досягнення визначеної мети й розв'язання поставлених завдань були використані такі дослідницькі *методи*: метод жанрово-інтонаційного аналізу, компаративний метод, історичний метод, метод теоретичного узагальнення.

Результати дослідження. Перше занурення українсько-нідерландського композитора М. Шалигіна до світу балетного європейського мистецтва відбулося 2011 р., коли у рамках фестивалю сучасної хореографії у Нідерландах «UNEVEN» як музичний супровід балету «Traces»¹ («Сліди») прозвучав його вокальний цикл для сопрано і фортепіано «Пісні юродивих» (2009–2010 рр.), до якого композитор додає два нові номери – «Лічилку» та «Колискову», що стали повноцінними частинами балету.

Під час створення вокального опусу М. Шалигін звертається до символічного коду слов'янської культури – юродства, що проявляється вже на рівні назви циклу – «Пісні юродивих». Юродство в слов'янській культурі – унікальне явище, етичний символ божественної духовності, правди, пророцтва, сердечної цноти і, одночасно, людського нещастя, кривди, несправедливості життя. Сама постать юродивого неодноразово привертала увагу письменників, художників, композиторів, іконописців, скульпторів та архітекторів. Згадаймо, принаймні, романс «Светік Савішна» та оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського, де юродивий стає мало не головним, драматургічно активним персонажем, який прояснює і пророкує майбутні історичні події; твори «Брати Карамазови» Ф. Достоевського і «Дитинство» Л. Толстого, картини «Юродивий» П. Сведомського, «Боярина Морозова» В. Сурікова тощо.

Як зазначає етимологічний словник [17; 461], походження слова «юродивий» сягає своїм корінням XI ст. Так, у слові «урод» приставка «у» означає «недолік», «зменшення», «неповноцінність», а корінь «род» – «рід», «народжувати». Цікаво, що в європейській країнах стан юродства пов'язують лише з розумовою відсталістю людини (*faible d'esprit* (фр.) – розумово відсталий, *chiflado* (ісп.) – дивак, дивачка). На відміну від цього, в слов'янській культурі цей феномен набув сакральної символіки – юродивих називали Божою людиною і «юродивим Христа ради». Не випадково у Святому письмі подібне божевілля вважалося нормою благосного і «премудрого» життя. З цього приводу згадаймо слова Апостола Павла у першому посланні до Коринтян: «Хай не зводить ніхто сам себе. Як кому з вас здається, що він мудрий в цій віці, нехай стане нерозумним, щоб бути премудрим»².

Ця прив'язка до християнської етики стала важливою і для світового осмислення слов'янського феномену юродства. Так з'явилися такі визначення як *God's fool*, *holy fool* (англ.) – Божий дурень, святий дурень, *Narr in Christo* (нім.) – божевільний во Христі.

Зазначимо, що основними атрибутами «Божої людини» є:

- парадоксальність мови – юродивий часто говорить загадками, прислів'ями, кричить або навпаки мовчить;
- подвійний спосіб життя – вдавана божевільність та парадоксальність поведінки вдень і святість вночі;
- надія на Божу волю і допомогу;
- акціонізм та артистична складова – юродивий свідомо «працює на публіку», чинить умисні провокаційні дії, часто огидні, щоб удень забрати гріхи людей на себе, а вночі відмолити ці гріхи;
- жертвовність та святість.

Створюючи цикл, М. Шалигін зазначає назву «Пісні юродивих» російською мовою, проте, з моменту виїзду за кордон у списку творів композитора цей опус має назву «The Songs of Holy Fools» («Пісні святих дурнів») [18]. Зазначимо, що в циклі зображено різні прояви поведінки юродивого: від медитативного стану і тихого божевілля до активного молитовного заклик.

Літературною основою вокального циклу стали як власні, авторські поетичні тексти, так і запозичені. Важливо, що окремі частини мають посвяту, яка багато в чому прояснює як культурні пріоритети композитора, так і художні акценти цих частин.

Цикл «Пісні юродивих» складається з семи частин:

«Звони» («Дзвони»³) – текст М. Шалигіна;

«Нежнее нежного» («Ніжніше за ніжне») – текст О. Мандельштама;

«Взывания» («Волання») – текст М. Шалигіна;

«Песня Лебядкиной» («Пісня Лебядкіної») – текст Ф. Достоевського;

«Колыбельная» («Колискова») – текст М. Шалигіна, присвячена Вінсенту ван Гогу;

«Считалка» («Лічилка») – текст М. Шалигіна, присвячена Д. Джармушу;

«Agnus Dei» («Агнец Божий») – латинський канонічний текст католицької меси, присвяченої С. Луньову.

Відкривається цикл частиною «Дзвони», написаною 2009 р. Звернення до культурного знаку дзвонів є досить символічним у слов'янській культурі. Звернімося до семантичного значення дзвонів.

Будучи вісниками важливих моментів у житті людини та унікальним культурним знаком слов'янської культури, дзвони завжди сприймалися як конденсовані символи різних етапів людського життя. По-перше, це святкові церковні дзвони, зокрема, Благовіст, який породжував у душі людей благоговіння, спокій, радість, надію, віру у завтрашній прекрасний день і в те, що все навколо

прекрасне і зичить лише добро (згадаймо святковий урочистий передзвін фіналу першої частини «Великоднього концерту» Г. Гаврилець).

По-друге, це дзвоники, що уособлюють юність, молодість і радість. Супроводжуючи людей у момент їхніх розваг (ці маленькі дзвіночки висіли на саях, у каретах тощо), вони стали музичним символом молодості, як це спостерігаємо у першій частині поеми «Дзвони» С. Рахманінова.

Крім того, це можуть бути дзвони, що віщають певну небезпеку, б'ють драматичний набат, закликаючи до з'єднання у боротьбі з бідю. Такі дзвони навіюють жах і страх, символізують страждання, біль і горе. Є й ті дзвони, що майже безмовно шепочуть про те, що сталося неминуче: це поховальні дзвони, які сповіщають про смерть. Вони ридують разом із людьми, голосять, тримають траур, від них лине холодом (у цьому контексті згадаймо «Панахиду за померлими з голоду» Є. Станковича). Окрім цього, дзвони є безумовним символом Церкви, Господа і апелюють до Богоданного походження юродства.

Зазначимо, що у поетичному тексті М. Шалигіна, насиченому яскравими фонічними ефектами, дзвони з'являються як метафоричне явище, а саме – як один із видів наповнення звукового простору.

*Детский плач
Нежный стон
Женщин зов
песен Звон
раны Боль
звуков Вопль
шумы...*

Поетичний текст репрезентує різні види емоційно забарвленої звукової енергії: плач, стогін, поклик, дзвін, лемент, шуми. Тим не менш, певну імітацію звучання дзвонів можна помітити вже у перших двох тактах фортепіанного вступу (приклад 1), гармонія яких зосереджена на постійному чергуванні двох «повітряних» чистих квінт: чистої квінти «ges-des» із секундовим затриманням, яка переходить у чисту квінту «as-es». Ревербераційний ефект відбиття звуку посилюється рубатним викладом ритму, який апелює до розпливчатої фонічної аури дзвонів.

Приклад 1



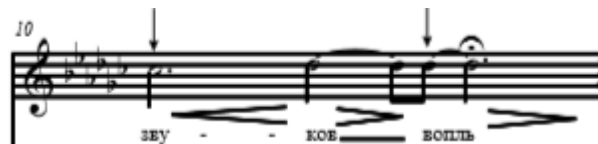
Неймовірно важливим є інтонаційне наповнення вокальної партії, майже повністю витриманої у діапазоні малої секунди «ces-b» (приклад 2), що насичує звуковий простір частини ламентозністю різних символічних рівнів. Важливо, що інтонаційна аура малої секунди відсилає слухача до звукового коду юродивого, для якого ламентозна низхідна інтонація є характерною, адже апелює як до жанру плачу, так і до так званої юродської глосолалії – вона, за свідченням дослідників [10, 13, 15], нагадує дитяче пхикання (одним із перших у музичному мистецтві цей інтонаційний феномен втілює М. Мусоргський у пісні Юродивого на зойку «А-а»).

Приклад 2



Разом із тим, постійно повторювана інтонація секунди на динаміці *ppp* створює додатковий елемент колисання і занурення у медитативно-гіпнотичний стан. Кульмінацією є вихід за межі низхідної секунди у бік висхідної великої секунди «ces-des» на словах «звуков вопль» (приклад 3). Специфічний «темний» настрій створює і тональність Ges-dur, позамежна бемольність якої завжди була знаком винятковості музично-образної символіки⁴.

Приклад 3



Закінчується частина імпровізаційним фрагментом у партії фортепіано, де всю інтонаційну лінію витримано на тремоло у похмурому низькому регістрі, що можна сприймати як апеляцію до набатного дзвону.

Отже, загалом перша частина презентує типові юродські інтонаційні амплуа: ламентозність, глосолалію, перемінність настрою, звернення до семантики дзвонів (символіка Божественного). Все це створює м'який ефект «занурення» в особливий, навіть специфічний культурний феномен – юродство.

Друга частина циклу «*Нижніше за ніжне*» написана на поетичний текст О. Мандельштама, а саме, на першу строфу з віршу «*Нежнее нежного*».

*Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое
От неизбежного*

Уся частина викладена у спокійному, наспівному характері та вільному метроритмі – типових ознаках ліричної протяжної пісні. Тим не менш, «хворобливими» для інтонаційного сприйняття стають різкі регістрові стрибки (приклад 4). Так, наспівну мелодичну лінію у середньому регістрі, яка плавно розгортається в октавному потовщенні фортепіанного супроводу, перерізає раптовий висхідний стрибок у верхній регістр на дециму.

Приклад 4

Adagio ♩ = 40
dolce, senza vibr.

Неж - не - а неж - но - то пи - по тро - а, ба -

ppp legato, dolce

Таке інтонаційне розгортання створює досить незвичне, очуднене враження. Так, загальновідомим є факт, що подібні стрибки, поруч із акцентуацією та різкими динамічними спалахами, були типовими для висловлювання Юрода, що нерідко, за контрастом до «мови тиші й мовчання», породжувало дещо істеричний, крикливий ефект. Утім, М. Шалигін лише певний натяк на такий екзальтований стан головного героя: наприкінці частини на зміну емоційному співу приходить промовляння тексту, про що свідчить різке зменшення амбітуса мелодичної лінії до чистої квати, зміна стрибкового руху на плавний, низький теситурний регістр сопрано, що спотворює вокальну природу легкого і світлого голосу. Зауважимо, що поява низького регістру, як і паузи між словами, сприяють враженню важкого дихання, «говоріння» тексту з останніх сил і доповнюють образ «тихого божевільного».

Симптоматично, що юродство представлено й на інтонаційно-фонетичному рівні. Так, М. Шалигін додає до поетичного тексту О. Мандельштама фонему «оу» (приклад 5), типову для юродської глосолалії, що є властивим психолінгвістичним феноменом звукового образу юродства:

Приклад 5

gliss.

(Ou...)

p

gliss.

(Ou...)

pp

Композитор тонко відчуває цей надтонкий зв'язок звукового феномену з перехідним психологічним станом юродивого, підкреслюючи його не лише через долучення фонему «оу», а й іманентно музичними чинниками. Так, ця фонема звучить на глісандо у низхідному русі в амбітусі великої секунди «*b-as*», поступово затихаючи, розчиняючись у тиші і створюючи таким чином ефект самозаспокоєння.

Загалом, друга частина презентує занурення в особливий внутрішній світ юродивого, інтонаційним проявом якого стають емоційні стрибки від несамовитого крику до божевільного шепотіння.

Третя частина циклу «*Воання*» написана на авторський текст М. Шалигіна:

*Ты услыши, я зову.
тихим голосом песнь пою*

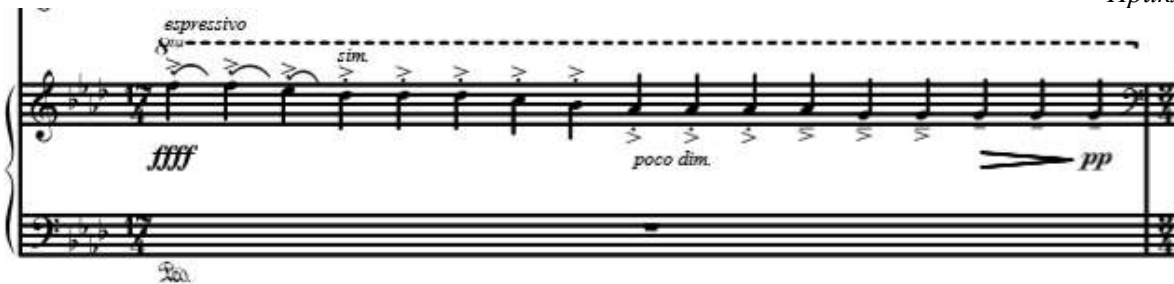
*помни, милый, нет ни боли,
ни страдания,
только звук Наш...*

У поетичному тексті закладено головні ідеї феномену юродства: все життєве – неважливе, біль та страждання, хоч і неминучі, та все ж таки не є головними для людини Божого покликання.

Першорядним героєм поетичного тексту у цій частині стає звук. Сам звук можна співвідносити із Біблійською істиною «Спочатку було слово», а слово, як відомо і є звуком/звуками. Таке особливе ставлення до феномену звуку не є випадковим: сама ідея «*sound for sound*» (звук заради звуку), яка свого часу стала гаслом мінімалістів та представників «нової простоти», є характерною і для творчості М. Шалигіна.

Частина «Волання» побудована на контрасті. Так, у партії сольного фортепіано (вступ і кода), звучать монотонні та гострі звуки, кожний з яких, поданий у низхідному русі в об'ємі малої нони, «проколює» весь інтонаційний простір (приклад 6). Цьому сприяють надвисокий регістр (третья октава), динаміка *ffff* поряд з акцентами і штрихом *staccato* над кожною нотою, позначення *espressivo* і витримана педаль, яка створює ефект кластерного нагромадження звучання:

Приклад 6



Зовсім протилежною є вокально-інструментальна тема (приклад 7), що створює алузію до ламентозного співу-промовляння юродивого з типово-колисковими секундово-терцієвими низхідними коливаннями (неначе певна алузія до «Пісні Юродивого» з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського).

Приклад 7



Авторська ремарка «Еле слышно. Напевая» (Ледь чутно. Наспівуючи) відтворює своєрідний комплекс утаємничено-тихих «юродських» засобів музичної виразності: надглуха динаміка *pppp*, м'який пластичний рух *legato* з варійованим повторенням в амбітусі малої терції і ритмічною нестабільністю. Доповнює моторошно-спокійний образ ще один важливий інтонаційний код – перші звуки теми продукують алузію до католицької секвенції із заупокійної меси «*Dies irae*» (День гніву). Закінчується частина проведенням теми із закритим ротом, що знову таки апелює як до глосолалії, так і до «ідеальної мови юродивих – мовчання» [10; 95].

Наступна частина циклу, «Пісня Лебядкіної», вербалізується текстом із роману Ф. Достоєвського «Біси» [4; 125-126]. Нагадаємо, що Лебядкіна Мар'я Тимофіївна – одна з дійових осіб роману Ф. Достоєвського «Біси», яка була юродивою і мала друге ім'я – *Хромоніжка*. Винятковість цієї «Божої людини», що спокутує гріхи людства, письменник підкреслює її фізичним станом: «А сестрица эта не только сумашедшая, но даже хромоногая» (А сестричка ця не лише божевільна, а й навіть кульгава) [4; 82].

Текст, що є основою четвертої частини «Пісень юродивих», з'являється на сторінках роману Ф. Достоєвського під час розмови Лебядкіної з Шатовим, де вона говорить про те, що «ребеночка на пруд снесла», тобто втопила. Саме в цьому контексті Лебядкіна згадує пісню, повністю використану М. Шалигіним:

*Мне не надобен нов-высок терем,
Я останусь в этой келейке,
Уж я стану жить-спасатися,
За тебя Богу молитися.*

Сам поетичний текст – традиційний «маніфест» юродства. Відкидаючи блага цивілізації (новий будинок), Юродива обирає шлях посвячення власного життя Богові, щоб молитися за дитину і людей у келії.

Приклад 8

Слова Ф. М. Достоевського

І знов – апеляція до інтонаційної семантики смерті, продиктована цього разу сюжетним спрямуванням пісні. Викладений у хоральній фактурі фортепіанний вступ (приклад 8) презентує мелодично переосмислену, проте метрично збережену алюзію до наспіву православної церкви «Зі святими упокой» (приклад 9).

Приклад 9

Алюзію-інтонаційний вимір посилено низхідним *catabasis*'ним рухом (приклад 10) у низькому регістрі, який природно перетікає в почергово «інкрустовані» у нього тематичні фрагменти «Dies irae» та Пісні Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слезы» з «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

Приклад 10

Вокальна партія (приклад 11), як це не парадоксально, презентує неприродно легку та водночас химерно викривлену стрибками мелодію у вишуканому романсовому стилі, яка у поєднанні з пульсуючим супроводом у низькому регістрі звучить моторошно-відчужено:

Приклад 11

Інтонаційне втілення «жіночої версії» юродства – одночасно жахливе і трагедійне. Поєднання алюзій до поховального наспіву, фігури *catabasis*, драматичного літературного контексту та жанрової невідповідності ситуації (спотворена, регістрово розірвана романсовість) створюють досить страхітливий музичний портрет юродивої.

Поглиблює похмурі настрої п'ята частина циклу «Колискова» на текст самого М. Шалигіна. Ця частина має присвяту нідерландському художнику Вінсенту Ван Гогу. Зазначимо, що «Колискова» написана у нідерландський період життя М. Шалигіна, а тому обрання героя присвяти є знаковим для цього опусу.

Симптоматично, що така присвята має й суто юродські резонанси. Згадаймо, що Вінсент Ван Гог вважається свого роду європейським представником юродивих, адже митець мав усі передумови для цього. По-перше, його характеризувало вкрай шанобливе ставлення до християнства і Біблійного слова, не дарма ж він навіть став священнослужителем. По-друге, відомим є факт перебування художника у психіатричній лікарні Сен-Поль-де-Мозоле, що свідчить про наявність розладів психічного здоров'я. Нарешті, досить специфічною є сама художня реальність митця, яка проглядає з деяких його робіт.

Під час роботи над цією частиною М. Шалигін створює досить символічний текст, у якому коліскова, немов збираючи всі наявні фатальні обертони цього музичного жанру, виступає у своєму трагічному амплуа – як коліскова смерті.

*У калитки куст растет
Ты сорви корешок
Завари зелье и усни с песней
И увидишь желтый сон
В теплом поле средь ворон
Кормишь диких из рук
Засытай, любимый друг.*

Уже з вірша стає зрозумілим, наскільки М. Шалигін обізнаний у художньому мистецтві: образи, що з'являються в рядках тексту («жовтий сон», «тепле поле», «посеред ворон»), прямо вказують на одну з останніх картин Вінсента Ван Гога, написану ним за 19 днів до скоєння самогубства. Це полотно «Ворони на пшеничному полі» – одна з найпохмуріших і найдепресивніших картин митця, звернених до осмислення питань життя і смерті

Починається частина вокальним монологом (приклад 12), мелодична лінія якого презентує інтонації «Dies irae» і тим самим підкреслює похмурий характер мелодії «останніх часів», яка йде «в унісон» із передсмертними настроями картини Ван Гога (звернімо увагу на очуднене просвітлення цієї поспівки – замість малої, вона завершується великою терцією).

Приклад 12

Andante
очень медленно, напевная
Senza vibr.

У ка - лит - ки

PPP legato

Що стосується заявленої у назві коліскової, то М. Шалигін апелює до головних інтонаційних ознак цього жанру: присутні тиха динаміка *ppp*, помірний темп *Andante* та заколисуючі інтонації – висхідна та низхідна секунда поряд з рухом на терцію вниз.

Такий алгоритм роботи з темою, через яку одночасно «просвічує» «Dies irae» і колісковість, багато в чому нагадує принцип інтонаційної роботи С. Рахманінова, який завжди висвітлював знакову для його стилю тему католицького наспіву крізь призму інших тем: поспівки «Світлице тихая» в Третій симфонії, розгнужаного плясу у «Симфонічних танцях», теми моря у симфонічній картині «Острів мертвих».

Європеїзоване юродство, що виникає у цій частині, презентує трагедійну, усамітнену сторону цього явища. Як у вербальній сфері, так і на рівні музичного тексту, композитор створює картину останніх хвилин життя людини. Зауважимо, що поняття «смерть» у контексті феномену юродства можна сприймати як пограничний стан між життям сьогоденним і життям вічним.

Продовжує тему смерті-просвітлення шоста частина з дитячою назвою «Лічилка» на текст самого М. Шалигіна. Частину присвячено американському кінорежисеру Д. Джармушу, який, попри світову відомість, славиться своєю незалежністю, певною нелюдимістю та уособленим місцем у світовому кінематографі.

І знов уже на рівні назви бачимо приховану апеляцію до юродства. Репрезентація у заголовку частини специфічного дитячого фольклорного жанру лічилки в контексті досить похмурого циклу є символічною – як відомо, характерною ознакою поведінки юродливих була їх безпосередня, майже дитяча поведінка. Тим не менш, вербальний текст частини, який знов актуалізує модус смерті, подає цю «інтонаційну дитячість» у трагічному плані, повністю залишаючи за кадром музично-інтонаційні ознаки лічилки, першої черги, чіткість її метро-ритмічної організації:

*Пойте, пойте дети
Хоровод водите
Радостной молитвой
Друга проводите
В белое оденьте
Розами посыпьте
И на лодке в море
С миром отпустите*

Важливо, що поетичні рядки М. Шалигіна безпосередньо «вказують» на конкретний кадр із фільму Д. Джармуша, а саме – на фінальну сцену з човном у фільмі «Покійник», де зображується подорож головного героя, якого відпускають в останній шлях у море на погребальному човні. Зазначимо, що дослідники [11] вважають цю кінострічку постмодерністським художнім текстом через його багатозаровість, наявність цитат з інших фільмів, алюзій до літературних текстів тощо.

Посилують відсилки до макаберної символіки й згадані у вербальному тексті «біла одіж» (своєрідний саван) і «радісна молитва» на «проводи друга» (як відомо, в останню путь «з миром» проводять лише покійних).

Відкривається частина презентацією теми (приклад 13), яка буде проводитись декілька разів у партії фортепіано, а потім стане основою вокальної лінії:

Приклад 13



Освітлена моторошним спокоєм, спокійна і звільнена від метричної сітки музика створює ефект певної відстороненості та примирення з ситуацією (знов-таки, звертає на себе увагу репрезентація трансформованого коду *Dies irae*, «впаяного» в мелодію не спочатку).

Величезне значення має імпровізаційний характер фортепіанної партії: зароджуючись із акомпанементу і реалізуючись потім у вокальній лінії, ця імпровізаційність переросте у самостійний інструментальний епізод прозоро-пасторального характеру. Загалом частина сприймається як фінал-відспівування.

Завершує вокальний цикл частина «*Agnus Dei*» («Агнец Божий»), в основу якої покладено латинський канонічний текст меси: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Агнец Божий, який взяв на себе гріхи світу, помилуй нас). Частина, що переключає цикл у філософсько-етичний план, присвячена українському композитору С. Луньову, другу і наставнику М. Шалигіна, який, як відомо, також має свою «утаємничену», «прикровенну» особистісну природу.

Цікаво, що образи Агнца Божого і Юродивого дослідник феномену юродства О. Панченко [10] вважає синонімічними. Не дарма саме юродивий своїм акціонізмом бере на себе гріхи оточуючих і відмолує їх під час нічних молитов.

Частина «*Agnus Dei*», найбільш емоційно відкрита за характером, являє собою своєрідний епілог циклу. Експресивною є як фортепіанна, так і вокальна партії. На музичному рівні це презентовано за рахунок поступового динамічного зростання від *ppp* до *mf*, яке підтримане стрибками у високий регістр вокальної партії та поступовим ущільненням фортепіанної фактури.

Цікаво, що основним прийомом викладу фортепіанної партії є «речитація» (приклад 14) – спочатку на одній ноті, а потім із поступовим секундовим ущільненням, що апелює до словесної риторики взагалі і Юрода, почасти.

Приклад 14



Ще однією апеляцією до церковного латинського наспіву, поряд з його інтонаційною основою (знову з порушенням наприкінці), є метро-ритмічна алюзія (приклад 15): мелодію викладено рівними крупними тривалостями (цілі з крапкою).

Приклад 15

Тим не менш, і тут залишається характерна інтонаційна ознака циклу М. Шалигіна, а саме низхідний рух на секунду, який у рамках балету сприймається як мелодичний «символ юродивого».

Що стосується сценічного втілення циклу «Пісні юродивих», то воно має свої *pro* і *contra*. Відтак, хореографиня Лонек ван Лесс проявила сміливість, взявши за музичну основу балету вокально-інструментальний твір з вербалізованою вокальною партією, викладеною чужою для неї мовою з неймовірно складним, неперекладним символічним змістом, який втілює унікальний культурний архетип юродства⁵.

Балет «Traces» поставлено як камерний балет, в якому хореографічну (у стилі класичного танцю модерн) і сценографічну складову (як і музичну) витримано у парадигмі «аскетизму» (згадаймо, що аскетизм – типова риса Юрода). Так, троє виконавців танцюють у мороку, майже в повній темряві, у пустому, нічим не заповненому просторі. Власне цим і обмежується втілення юродства на сценічному рівні. Що ж стосується типу хореографічної пластики і специфіки танцювальних рухів, то наявне сценічне рішення, обмежене пластикою «класичного» модерну, є типовим для формату фестивалю «UNEVEN», участь в якому беруть переважно студенти.

Висновки. У камерному балеті «Traces», створеному на наявну музику композитора – вокальний цикл «Пісні юродивих», на різних рівнях драматургічної організації твору втілено семантику юродства. Серед її головних жанрово-інтонаційних показників – ламентозність за участі глосолалії, звернення до системи фольклорних дитячих жанрів, зокрема колискової та лічилки. Важливою прикметою інтонаційного поля «Traces» є інтонаційна символіка Божественного, розгорнута крізь призму дзвонівості та філософсько-релігійної семантики смерті, а саме культових наспівів «Со святыми упокой» та «Dies irae».

Модус юродства простежується й на рівні інтертекстуальних зв'язків:

- у заголовках (дзвони, колискова, лічилка);
- у присвятах (Вінсенту Ван Гогу і Джиму Джармушу, яких вважають митцями з «дивацтвами»);
- у текстових алюзіях, зокрема, відсилці до юродивої Лебядкіної у тексті з роману «Біси» Ф. Достоевського.

І все ж таки, образно-драматургічний план балету, як це часто буває у М. Шалигіна, є нелінійним і неоднозначним – починаючи з наявності вокальної партії і закінчуючи мерехтінням смислу, який, як і сам Богоданний юродський промисел, не підлягає «прямому» декодуванню та залишає за собою шлейф нерозгаданості.

Примітки

¹ *Замовила і поставила балет нідерландська балетмейстерка Лонек ван Лесс (Lonneke van Leth).*

² *Новий Заповіт.* Перше послання до Коринтян 3:18.

³ *Тут і далі переклад українською мій (В.З.).*

⁴ *Цікавою в цьому плані є інтерпретація образного змісту великого кола мажорних творів бельгійським музикознавцем і композитором Франсуа Огюстом Гевартом (1828-1908 рр.). Він представив свій варіант виразності мажорних тональностей, де виявляє певну систему взаємодії. «Фарба, властива мажорному нахиленню, – пише він, – приймає відтінки світлі і блискучі в тонах з діезами, строгі і похмурі в тонах з бемолями. < ... > Блиск тонів з діезами, доведений до жорсткості, раптово стирається і за допомогою непомітного переливання відтінків ототожнюється з похмурою фарбою тону Соль-бемоль мажор» [1; 19].*

⁵ *Взагалі, використання вокальних творів у якості музичного супроводу в балеті не є типовим явищем через те, що вербальний текст часто перебирає на себе головну увагу, яка має належати хореографічній стороні.*

Список використаної літератури

1. Вашкевич Н. Семантика музикальної речі. URL: [http:// authors. tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf](http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf) (дата обращения 15.09.2019).
2. Джабраилова-Кушнір Э. Д. Музыкальное время в электроакустическом сочинении «Два часа в резервуаре» на стихи И. Бродского М. Шалыгина. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 84–90.
3. Джабраилова-Кушнір Е. Д. Роль принципу *ostinato* у «Triple concerto» М. Шалыгина. URL: [http:// molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/2/5.pdf](http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/2/5.pdf) (дата звернення 14.05.2020).
4. Достоевский Ф. Бесы. Мюнхен-Москва. 2007. 584 с.
5. Зінченко В. Балет «Odysseus» Максима Шалыгина : інтонаційно-драматургічна специфіка [Електронний ресурс]. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2019. Вип. 8. URL: [http:// onmavisnyk.com. ua/uploads/ editor/stud_ issue/std_ id_ 8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/std_id_8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf) (дата звернення 11.12.2019).
6. Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М : Языки славянских культур, 2005. 448 с.
7. Иванова І. «Funny death» Людмили Юріної і «Salve Regina» Максима Шалыгина: техніка роботи композитора зі словесним рядом URL: [http:// onmavisnyk.com.ua/uploads/ editor/stud_ issue/std_ id_ 8/ 2bccc60407da2b5b360dac521756a3594.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/std_id_8/2bccc60407da2b5b360dac521756a3594.pdf) (дата звернення 02.03.2020).
8. Когут Т. В. «Case Carmen» Максима Шалыгина : особливості характеристики героїні у ретроспективній композиції балету [Електронний ресурс]. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 2. С. 84–97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_2_7 (дата звернення 12.10.2019).
9. Лозова А. Проблема класифікації жанру колискової пісні у російській музиці. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 49. Київ, 2014. С. 47–57.
10. Панченко А. Юродивые на Руси. Русская история и культура. Работы разных лет. Санкт-Петербург : Юна, 1999. 520 с.
11. Саенко Н. Р. От Неведения к Познанию (фильм Дж. Джармуша «Мертвец»). URL: [http://grani. vspu.ru/files/publics/1381294373.pdf](http://grani.vspu.ru/files/publics/1381294373.pdf) (дата обращения 12.03.2020).
12. Сіренко Є. Специфіка формотворення у циклі *Todos Los Fuegos El Fuego* («Всі Вогні – Вогонь») Максима Шалыгина: *Проблема гомогенної форми*. URL: [http://onmavisnyk.com.ua/uploads/ editor/stud_ issue/std_ id_ 10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf?fbclid=IwAR3J68R8Rq1Wkwwwlp3c6WMyi_BuSt7hsEccGOS3cB7FSn_MzWYM5W_1YcU](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/std_id_10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf?fbclid=IwAR3J68R8Rq1Wkwwwlp3c6WMyi_BuSt7hsEccGOS3cB7FSn_MzWYM5W_1YcU) (дата звернення 07.06.2020).
13. Скворцова Н. М. Жанрові амплуа плачу в операх Модеста Мусоргського і Миколи Римського-Корсакова. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_ FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2014_4_11.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2014_4_11.pdf) (дата звернення 11.03.2020).
14. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*. Киев : Задруга, 2006. 380 с.
15. Соломонова О. Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект). *Музичне мистецтво і культура: Наук. вісник*. Вип. 3. Одеса : Астропринт, 2002. С. 125-133.
16. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [Електронний ресурс]. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 3. С. 56–69 URL: [http:// chasopysnmau.com.ua/article/view/189630/189933](http://chasopysnmau.com.ua/article/view/189630/189933) (дата звернення 12.10.2019).
17. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2-х т. Москва : Медиа, 2007. Т. 2.
18. Shalygin M. – official website. URL: <http://maximshalygin.com> (accessed: 22. 02. 2019).
19. Tukova I. The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017) [online]. *Lietuvos muzikologija*. 19, 2018. P. 52–61 URL: http://xn-urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2019/02/Muzikologija_19.pdf#page=52 (access date 22.09.2019).

References

1. Vashkevich N. (2006). Semantics of musical speech [online]. Available at: [http://authors.tverlib. ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf](http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf) [Accessed 15 September 2019] [in Russian].
2. Dzhabrailova-Kushnir E. (2017). Musical time in the electroacoustic composition «Two hours in reservoir» on a poem by J. Brodsky with the same name by M. Shalygin. *Kyivske muzykoznavstvo*, 56. P. 84–90 [in Russian].

3. Dzhabrailova-Kushnir E. (2019) The role of the ostinato principle in the «Triple concerto» by M. Shalygin. «*Young Scientist*» № 2 (66), [online] Available at: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/2/5.pdf> [Accessed 14 May 2020] [in Ukrainian].
4. Dostoevsky F. (2007) *Demons. Munich-Moscow*. 584 p. [in Russian].
5. Zinchenko V. (2019) The ballet «Odysseus» by M. Shalygin :intonation-dramatic specificity. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysiacholittya*, [online] 8. Available at: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stid_8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf [Accessed 11 December 2019] [in Ukrainian].
6. Ivanov S. (2005) Blissful obscenities: A cultural history of iurodstvo. *Yazyki slavianskykh kultur*. Moscow, 448 p. [in Russian].
7. Ivanova I. (2019) «Funny death» by Lyudmila Yurina and “Salve Regina” Maxim Shalygin: technique of work of the composer with a verbal series. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysiacholittya*, [online] 8. Available at: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stid_8/2bcc60407da2b5b360dac521756a3594.pdf [Accessed 02 March 2020] [in Ukrainian].
8. Kohut T. (2019) «Case Carmen» by Maxim Shalygin : heroine’s characteristic features in a retrospective ballet composition. *Chasopys NMAU im. P. Chaikovskogo*, [online] 2. P. 84–97. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_2_7 [Accessed 12 October 2019] [in Ukrainian].
9. Lozova A. (2014) The problem of classification of the lullaby song genre in Russian music. *Kyivske muzykoznavstvo*, 49. P. 47–57 [in Ukrainian].
10. Panchenko A. (1999) Holy Fools in Russia. Russian history and culture. Works of different years. St. Petersburg. *Yuna*, 520 p. [in Russian].
11. Saenko N. (2013) From Ignorance to Cognition (the film by J. Jarmusch «Dead Man»). *Grani poznaniya №6(26)*. [online] Available at: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1381294373.pdf> [Accessed 12 March 2019] [in Russian].
12. Sirenko Y. (2020) Specificity of the form development in the Maxim Shalygin cycle named Todos los fuegos el fuego (All fires the fire): an issue of a homogeneous form. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysiacholittya*, [online] 10. Available at: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf?fbclid=IwAR3J68R8Rq1Wkwwlp3c6WMyi_BUS7hsEccGOS3cB7FSn_MzwYM5W_IYcU [Accessed 07 June 2020] [in Ukrainian].
13. Skvortsova N. (2014) The Genre Types of Lamentation in the Opera Works by Modest Mussorgsky and Nikolai Rimsky-Korsakov. *Chasopys NMAU im. P. Chaikovskogo*, [online] Available at: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2014_4_11.pdf [Accessed 11 March 2020] [in Ukrainian].
14. Solomonova O. (2006) «And when the face laughs, the mind does not have fun with it» Laughing looking glass of Russian classical music. Kyiv : *Zadruga*. 380 p.[in Russian].
15. Solomonova O. (2002) The phenomenon of iurodstvo in Russian culture and its relation to laughter (musical and cultural aspect). *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk*. Odesa. P. 125-133 .[in Russian].
16. Tukova I. (2019) Sound Search Trends in the Compositional Practice of the Second Half of the Twentieth – Early Twentieth Centuries. *Chasopys NMAU im. P. Chaikovskogo*, [online] 3. P. 56–69. Available at: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/189630/189933> [Accessed 12 October 2019] [in Ukrainian].
17. Chernyh P. (2007) Historical and etymological dictionary of the modern Russian language: in 2 volumes. Moscow: *Media*. V.2. [in Russian].
18. Shalygin M. Official website. [online] Available at: <http://maximshalygin.com> [Accessed 22 February 2019] [in English].
19. Tukova I. (2018). The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017). *Lietuvos muzikologija*, [online] 19. P. 52–61. Available at: http://xn-urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2019/02/Muzikologija_19.pdf#page=52 [Accessed 22 September 2019] [in English].

БАЛЕТ МАКСИМА ШАЛЫГИНА «TRACES» – ВОПЛОЩЕНИЕ СЕМАНТИКИ ЮРОДСТВА

Зинченко Вероника Михайловна – аспірантка, Національна музичальна академія України ім. П.І. Чайковського, г. Київ

Впервые исследован балет современного украинно-нидерландского композитора М. Шалыгина «Traces» сквозь призму семантики юродства. Определены приемы авторской работы с символикой юродства, которая проявляется как на жанрово-интонационном уровне (ламентозность с участием глоссолалии, аллюзия к культовым напевам, обращение к системе фольклорных детских жанров), так и на уровне интертекстуальных связей: в заголовках, посвящениях, текстовых аллюзиях.

Ключевые слова: балетное творчество М. Шалыгина, юродство, интертекстуальность, жанрово-интонационная специфика

MAXIM SHALYGIN'S BALLET «TRACES» – THE EMBODIMENT OF THE SEMANTICS OF IURODSTVO

Zinchenko Veronika – graduate student of the first year of study of the world music department Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

M. Shalygin's ballet «Traces» is studied for the first time in the article through the prism of the semantics of iurodstvo. The methods of the author's work with the symbolism of iurodstvo are determined, which is manifested both

at the genre-intonation level (lamentation, allusion to cult melodies, appeal to the system of folk children's genres) and at the level of intertextual connections: in titles, dedications, text allusions.

Key words: ballet creativity of Maxim Shalygin, iurodstvo, intertextuality, genre-intonation specifics.

UDC 792.8

MAXIM SHALYGIN'S BALLETT «TRACES» – THE EMBODIMENT OF THE SEMANTICS OF IURODSTVO

Zinchenko Veronika – graduate student of the first year of study of the world music department Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The relevance of the study is due to the first scientific appeal to the ballet «Traces» by Maxim Shalygin. The main attention of researchers of the works of this Ukrainian-Dutch composer is focused on his off-stage works [2, 3, 7, 12, 16, 19], while his ballet opuses have not yet received sufficient scientific resonance in domestic and world musicology. There are only a few articles that cover individual ballets of the composer [3, 8].

Analytical research of Maxim Shalygin's ballet «Traces» was carried out to reveal the genre-intonation semantics of Iurodstvo (Foolishness for Christ). Despite the fact that the phenomenon of Iurodstvo is considered in detail by such scholars as O. Panchenko [10], S. Ivanov [6] and O. Solomonova [14-15], the proposed article is the first study aimed at identifying specific features of iurodstvo in the ballet of Maxim Shalygin «Traces». This fact provides the innovative status and relevance of the presented work.

Main objective is to outline the genre-intonation specifics of Maxim Shalygin's ballet «Traces» in the aspect of the semantics of Iurodstvo. The realization of this goal necessitated the solution of the following tasks:

- to find out the characteristic genre-intonation features of the phenomenon of iurodstvo;
- to identify the peculiarities of the composer's work with the symbolism of iurodstvo both in terms of immanent intonation and at the level of names, dedications, textual allusions;
- to outline the general techniques of the composer's work with genre models;
- to follow the intertextual context of ballet.

The following research methods were used to achieve the defined goal and solve the set tasks: the method of genre-intonation analysis, the comparative method, the historical method, the method of theoretical generalization.

We have seen the semantics of iurodstvo in the dramaturgic organization of the ballet. Among the leading genre-intonation indicators are using of the lamentation with glossolalia, children`s folklore genres, including lullabies and counting-out games. An important mark of the intonational field of the «Traces» is the intonational symbolism of the iurodstvo with religious semantics of death. The fenomen of iurodstvo we can descry on the level of intertextual links also.

Key words: ballet creativity of Maxim Shalygin, iurodstvo, intertextuality, genre-intonation specifics.

Надійшла до редакції 30.11.2020 р.

75.046.3:27-526.6

ПРИНЦИПИ ІКОНІЧНОСТІ В ІКОНОГРАФІЧНОМУ ОБРАЗІ

Осадча Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва,

Київська державна академія декоративно-прикладного

мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0003-4990-6412>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.424>

helen.osadcha@gmail.com

Порушується проблематика методологічних засад іконології, пов'язаних зі створенням іконографічного образу. Підхід до ретрансляції іконічних принципів формується за допомогою розрізнення двох категорій образів – *образу-двійника* і *образу-знака*. Визначено, що світ умоглядних *ейдосів* не сприймається чуттєво і в цьому сенсі *образ-двійник*, зображальність якого полягає у мімезисі, не може транслювати ноетичний досвід. Натомість відзначено, що через *образ-знак* умоглядні категорії і абстрактні явища оприявлюються у зримих формах сприйняття, адже у своїй структурі він містить дистанцію між образом і прототипом, умоглядним і чуттєвим світами, яка долається за допомогою іконічних принципів, певні методи застосування яких наведено у запропонованій науковій праці.

Ключові слова: іконологія, іконічність, Першообраз, макрорівень канону, мікрорівень канону, кристалічна структура, енергії одкровення Божого.

Постановка проблеми. Проблематика відображення принципів іконічності в іконографічному образі належить до методологічних засад іконології, одним із завдань якої є «переклад» умоглядних ідей на мову художніх зображень [13; 22]. Іконічність – це принцип взаємозв'язку між світом умоглядним і чуттєвим. Саме через іконічність уможливується реалізація об'єкта або явища стати двоєдністю ідеального і матеріального у розумінні християнства [13, с. 23]. За В. Лепакіним, іконічність – це виявлення у натурі образу, закладеного в нього Богом.

Відомо, що ікона – це завжди образ Першообразу. На противагу образу-двійника іконічний образ-знак не є тотожним прототипу. Поєднання в єдине ціле образу з Першообразом відбувається через містичне споглядання, подібне до апофатичного пізнання Бога. У цьому сенсі іконічний образ трактується як «метафора» трансценденції, в якій проглядаються краса і смисл абсолютної реальності [14]. Отже, іконописцю треба подолати протяжність простору між двома світами – умоглядним і чуттєвим, поєднавши образ із Першообразом.

Складність цього подолання полягає у тому, що, по-перше, створення іконічності пов'язане з реалізацією анагогічної функції, адже іконописець під час творення образу має перебувати у певному духовному налаштуванні, по-друге, отриманий містичний досвід непросто втілити в образі засобами художньо-образної мови. За визначенням російського історика, теоретика мистецтва і візантолога О. Лідова, ікона тим і відрізняється від картини, що вона є образом-посередником, образом-парадигмою. Проте і картина може мати ознаки іконічності, якщо комунікація між образом і споглядальником відбувається не всередині картинної площини, а ззовні, адже один із принципів іконічності полягає саме у просторовій складовій образу-парадигми [17]. Мета іконописця – зробити глядача свідком споглядання Того, хто перевищує будь-яку земну красу, адже сам є подавцем краси і блага [3; 81].

Отже, подолання межі між образом і Першообразом, опредмечення інтелігібельної матерії, яка представляє собою змістилище умоглядних категорій, розкриття в образі ейдосів духовного світу [3; 98], є найскладнішим завданням у творчості іконописця.

Останні дослідження та публікації. Вперше поняття «іконічність» застосував Платон у діалозі «Софіст», проте теорія іконічного образу так і не була ним розвинута. Це пояснюється тим, що в античні часи головним у мистецтві був принцип наслідування і намагання створити образ, якомога більше наближений до природи. Міметичне мистецтво входило до кола мусичних мистецтв, мета яких полягала у збуджуванні чуттєвих переживань. Навіть коли відбулися процеси секуляризації міфу і формування уявлень щодо абстрактних явищ, таких як Єдине, Логос тощо міметичне мистецтво продовжувало превалювати [3; 70]. Воно обмежувалося лише художньою передачею душевних станів і було нездатним передати духовний досвід, пов'язаний із анагогією, в якій людина перевищує себе [3; 72]. Лише згодом поняття «іконічність» отримало розвиток у філософії Плотіна.

Щодо іконопису ґрунтовне дослідження здійснив О. Лідов у науковій праці «Икона и иконическое. Икона и иконическое сознание. Образ пространства и образы в пространстве», яка увійшла до його книги «Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси» [7]. Поняття «іконічність» також розглядається у дослідженні мистецтвознавця, представника модерністського богослов'я ікони В. Лепахіна «Икона та іконічність» [6], в якій учений розглядає принципи іконічності не лише у контексті ікони, а й у східно-християнській церковній словесності, зокрема у молитвах, акафістах, житіях святих, літописах тощо. Тема іконічності висвітлюється у дисертаційній праці А. Белікова [3].

До філософських і богословських основ запропонованого дослідження долучено праці таких мислителів, як Платон [11] і Плотін [12], а також ґрунтовна розвідка сучасного грецького богослова Дж. Пантелеймона Манусакіса «Бог после метафизики» [9].

Враховуючи комплексний характер і культурологічну спрямованість цього дослідження важливим матеріалом для його опрацювання стала наукова праця О. Симонова, в якій автор розглядає проблематику іконічного зображення на перетині трьох візуальних практик, зокрема концепту духовно-містичного споглядання у контексті християнської традиції; підходів до конструювання погляду в філософії візуального і специфічного, властивого іконі; концепту тотожності прототипу і образу [14].

Мета статті полягає у розкритті принципів іконічності в іконописі.

Вклад матеріалу дослідження. Межа між умоглядним і чуттєвим світами символізує живу огорожу Райського саду [9; 243]. Парадоксальним чином вона відокремлює і водночас з'єднує умоглядний і чуттєвий світи. Для Г. Ніського, прірва / діастема – це «простір», замкнений між двома границями – початком і кінцем [9; 245], це знання, що відкривається несумірністю між створінням в її тварності і нетварним Богом. Адже середостіння, яким несотворене Єство відділено від сотвореного єства, є великим і непрохідним: одне обмежене, інше немає кордонів [9; 246].

Іконописець ви-являє Першообраз, який має здатність проступати зі своєї неприступності і бути видимим, адже Бог, який є неприступним і найчистішим Світлом, відкривається у світлових умоглядних образах своїх дій [1; 49–50]. Діастема у цьому контексті є вратами, через які неприступний, невидимий образ буття абсолютної свободи через символічні образи – *ейдоси*, що уособлюють христологічні і тринітарні ідеї божественного Одкровення, – набуває зримих обрисів і, за допомогою енергії одкровення Божого, стає видимим духовними очима [1; 130]. Отже, іконописець долає дистанцію між образом і Першообразом, встановлює між ними зв'язок за допомогою символічних структур, певних фігур

переносу, таких як символ, метафора, знак. Таким чином, за допомогою певних морфем іконописець намагається втілити в образі дещо абстрактне, що являє себе в ноетичному осяянні, водночас враховуючи і те, щоб смисл образу було правильно трактовано [3; 100].

На думку Платона, протяжність простору між образом і Першообразом сполучається через утілення геометричних об'єктів, які є подобою ідеальних прообразів (див. схему 1). У цьому сенсі геометричні фігури мають статус проміжних між фізичними об'єктами і їхніми *ейдосами* [3; 90]. Можна припустити, що геометричні фігури перебувають на кордоні розділення / сполучення двох світів – діастемі. В іконографічній композиції чітка геометрична структура є каркасом / основою зображальної поверхні. Саме геометрична схема є першим шаром у сукупності семантичного навантаження композиційної системи в іконі. Внутрішнім каркасом ікони, який становить *макрорівень* канону, задається певний іконографічний сюжет, що є впізнаваним на підсвідомому рівні. Геометрична схема вже містить симетрію і ритм, що створює умови для молитовного споглядання. За допомогою чіткого структурного принципу створюється гомогенний простір, в якому всі елементи іконографічної композиції становлять із простором єдине ціле, ніби зрощуються з ним, стилізуються до високого ступеня узагальнення. У такій знаковій зображальності простежується зв'язок із платонівським ученням, адже кожен іконічний образ набуває властивостей відтиску, емблематичності, сингульованого знака умоглядного світу *ейдосів*.

Принагідно зазначимо, що сучасне світове мистецтво ґрунтується саме на теорії *образу-знака*, а не на теорії *образу-двійника*, що й визначає його радикальну відмінність від естетики. Відштовхуючись від теорії Платона про ідеї, засновник концептуалізму Дж. Кошут досліджує взаємозв'язки, що існують між ідеєю, предметом та зображенням і щоразу переконується, що між цими складовими тотожність є неможливою. Ці три складові лише на перший погляд здаються однаковими, проте у кожній новій інсталяції щось працює по-іншому. В принципі, Дж. Кошут на практиці мистецтва інсталяції досліджує характерні принципи *образу-знака*.

Як зазначалося вище, на відміну від *образу-двійника* *образ-знак* не є тотожним ідеї або прототипу. *Образ-знак* завжди характеризується просторовою складовою, і дистанція між образом і його ідеєю долається за допомогою символічних структур. Невипадково для розкриття в образі його прообразу Дж. Кошут використовує мову як знакову систему або, за допомогою мови, розкриває його смислове навантаження. Водночас у концептуалізмі установка робиться на ті форми сприйняття, які не піддаються мовним висловам і не можуть бути названими. Концептуалістів цікавить питання: «Чи може мистецтво звільнитися від мовного способу існування, якщо саме набуватиме мовної форми?».

Онтологічна дистанція між образом і Першообразом в іконописному каноні долається на *макро-* і *мікрорівнях*. *Макрорівень* ікони визначається чіткою симетричною побудовою, структурні елементи якої представляють геометричні об'єкти, дотичні до кола або ромба. Ці фігури, закладені у внутрішній каркас ікони, впливають на характер ліній, за допомогою яких створюється архітектонічна цілісність іконічного простору, формуються загальний ритм і рима усіх структурних елементів. Загалом композиція в іконі розробляється за принципом *синтагми* – структури, яка представляє собою дещо більше, ніж сумарне поєднання окремих її частин [3; 108]. Її організація зводиться до сукупності декількох шарів за принципом семантичного, синтаксичного і геометричного сполучення, що надає іконографічній композиції найвищого ступеня впорядкованості, наближеного до схематизму.

Не менш важливим у реалізації цілісності в іконі є принцип *діатаксису* [10; 171], характерними ознаками якого є паралельність і концентричність ліній, а також організація їх співвідношень. Такий підхід не дає змоги допустити випадкового розташування ліній, що є властивим для роботи з натурою. Ідеально чіткі, симетричні паралельні й концентричні лінії в іконі передають порядок світу надчуттєвого. Водночас їм притаманна динаміка, виражена у постійному їх обертанні навколо смислового центру композиції. Вібуючі дугоподібні лінії творять простір із незліченної кількості сфер [8].

Поширеними є іконографічні композиції, у внутрішньому каркасі яких містяться три дотичні сфери, що всередині себе утворюють сферичний трикутник, який символізує Пресвяту Трійцю і водночас уособлює модель світобудови. Якщо з'єднати всі точки сферичного трикутника, утворюється чітка структура кристала (див. схему 2).

На *мікрорівні* канонічність в іконі пов'язана із застосуванням мінеральних пігментів, які містять кристалічну структуру і мають виняткові оптичні властивості. Завдяки склоподібній структурі кристалічних частинок мінеральних пігментів у молекулярній основі ікони утворюються світлові ритми, що сприяє постійному світінню її живописної поверхні [15; 428].

Атоми у кристалах розташовано згідно з чіткою геометричною закономірністю, і цим обумовлені їхні правильні геометричні форми, що робить їх подібними до платонівських тіл – правильних багатогранників з максимально можливою симетрією, в яких усі сторони і кути між сусідніми сторонами є рівними [16].

За таким же кристалічним принципом влаштовано молекулу ДНК. Можна помітити, що молекула ДНК є обертовим кубом. На мікроскопічному рівні її відносними параметрами є додекаедр і ікосаедр. При повороті куба за певною моделлю послідовно на 72 градуса отримуємо ікосаедр, який, у свою чергу, становить пару додекаедру. Таким чином, подвійну спіраль ДНК побудовано за принципом двосторонньої відповідності: за ікосаедром йде додекаедр, потім знову ікосаедр і так далі [18]. Прикметно, що канонічну модель храмубудівництва також можна розглядати як модуль, подібний до молекули живої клітини або модульного фрактала мінералу [4; 233].

Небесний Єрусалим, за описом Іонна Богослова, побудовано з використанням дорогоцінного каміння. Напевно за допомогою цієї метафори євангеліст намагався передати відчуття від кристалічно-прозорого простору Небесного Граду. Подібний опис знаходимо в «Енеадах» Плотіна: *«Там усі речі прозорі і немає нічого темного або того, що опирається погляду; всі явні для всіх і у своєму потаємному і у всьому іншому, адже Світло прозоре для Світла. Кожен Там має все у собі і бачить все в іншому, отже, все є скрізь, і всі речі є всім, і неподільна Слава; кожен із тих тамтешніх мешканців великий, навіть і малий великий... Інше – поза кожного з них, але в кожному явлені всі. Рух теж чистий, оскільки те, що рухається не вносить у нього сум'яття, стаючи чимось від нього відмінним [як це має місце у процесі будь-якого руху]. Спокій там непорушний, адже не змішаний ні з чим неспокійним. І Краса [там] є [істинна] Краса, тому що є не в тому, що красиве. Там кожен крокує не по чужому собі і зовнішньому, наприклад, по землі, але те, що він крокує є те, що є він сам. І якщо хтось, так би мовити, спрямовується до горнього, тоді те, звідки він туди спрямовується, рухається разом із ним, він сам не є – одне, а простір – інше»* (переклад – О.А. Осадча) [12; 217].

Тобто специфічний простір Небесного Єрусалима є прозорим і світосяйним. За таким же топографічним принципом створюється і простір в іконі, основними критеріями побудови якого є відмова від конкретної точки зору, натомість кожен об'єкт створюється з урахуванням прозорості у сенсі розкриття його сутності, щоб передати всі, притаманні йому властивості, які не поділяються на опозицію «зовнішнього» і «внутрішнього». Щодо виявлення іпостасних характеристик об'єкта і створення іконічності слухними є думки художника і реставратора А. Кокоріна: *«...з нашого видимого реального світу начебто знімається оболонка, пелена цієї зовнішньої видимості, всього випадкового, дріб'язкового, зайвого... Світ, предмети і явища постають начебто оголеними, у своїй первозданній красі і чистоті. Це не якісь скелети або конструкції, це – дорогоцінні кристали, що виблискують всіма своїми гранями і містять у собі всю повноту преображеного життя»* (переклад – О. Осадча) [5; 75].

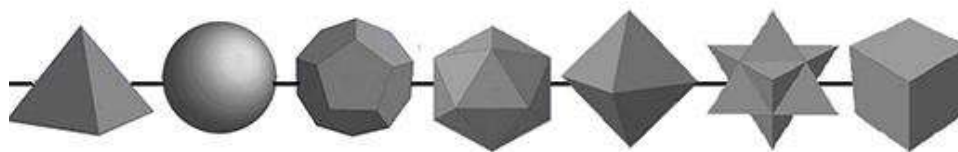
Окрім поєднання внутрішньої геометричної структури і використання натуральних пігментів з оптичними властивостями, на етапі створення іконографічного рисунка має відбуватися й процес кристалізації всіх форм композиційної системи. Віднайдення чітких форм свідчить про теологічність / доцільність усіх елементів, органічно впаяних в іконічний простір ікони.

Макро- і мікрорівні канону в іконі пов'язані з кристалічною чіткістю, ідеальною завершеністю, ясністю і логічністю, яка передається за допомогою образів, знаків, парадигм тощо і відноситься до логосів, що вічно існують у Божественному розумі. Проте для того, щоб стати реальністю, втілитися й ожити, вони мають з'єднатися з духоносними енергіями [2], пов'язаними з аналогічною функцією. Їхня природа – вічний рух, вогонь, плазма, – яка в іконі реалізуються у формі енергем і оживок у пробілах. Порівняно з логосами енергії в іконі діють за ірраціональним, або алогічним принципом. Відмінність між логосами й енергіями виражається в розрізненні Другої і Третьої іпостасей Пресвятої Трійці [2]. Тобто в іконічному образі за принципом антиномічності мають поєднуватися дві сили – логоси й енергії.

Висновок. Відображення в іконописі принципів іконічності пов'язане з методами апофатичного богослов'я у контексті відсікання зайвих деталей в організації кристалічної структури композиції з використанням чітких геометричних констант. Візуальна методика свідомого спрощення форм в іконописі, зведення їх до простих, легко прочитуваних фігур і ритмів пов'язана з опредмеченням смислів трансцендентного буття. Для того, щоб надати іконографічному образу іконічного виміру, потрібно знаходити відповідні символічні образи – *ейдоси*, що уособлюють христологічні і тринітарні *Ідеї божественного одкровення*. За допомогою фігур переносу, зокрема символічних і знакових структур, а також завдяки застосуванню чітких геометричних констант створюється *телеологічний образ*, в якому через діастему «проступають» енергії одкровення Божого і енергії Його дій.

Перспективи подальших досліджень. У запропонованій науковій праці розглянуто застосування принципів іконічності з огляду макро- і мікрорівнів у системі іконографічного канону, визначено лише ключові аспекти специфічної візуальної мови іконообразу. Проте цілісне висвітлення цієї проблематики потребує подальшого дослідження.

УМОГЛЯДНИЙ СВІТ



ЧУТТЄВИЙ СВІТ

Схема 1. Геометричні об'єкти, що мають статус проміжних між фізичними об'єктами і їхніми *ейдосами*

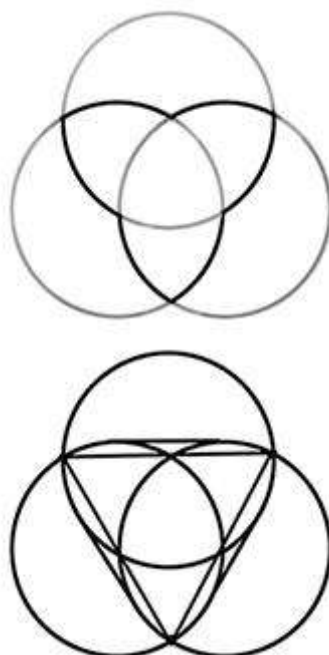


Схема 2. Сферичний трикутник, при з'єднанні точок якого утворюється чітка структура кристала

Список використаної літератури

1. Андреев В. Ангел Лица Божия (Теология и иконология Богоявлений). *О Едином Божестве в изображении Господа Саваофа*. Москва : Изд. И.В. Балабанов, 2011. 256 с.: ил.
2. Архимандрит Иоанн (Экономцев). Исихазм и проблема творчества [Електрон. ресурс]. Режим доступу: <https://rodnayaladoga.ru/index.php/voprosy-tvorchestva/28-isikhazm-i-problema-tvorchestva>
3. Беликов А. В. Эстетический смысл канона в византийском искусстве: дисс. канд. филос. наук: спец. 09.00.04. Москва, 2014. 230 с.
4. Городова М. Наука Китовраса. Парадигмы древнерусского храма. Москва : Вече, 2015. 288 с.
5. Кокорин А. А. Древнерусская икона и культура Запада: заметки художника. Москва: Из-во Моск. Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. 136 с.: илл.
6. Лепяхін В. В. Икона та іконічність. Львів: Свічадо, 2001. 288 с.
7. Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Москва : Феория, 2014. 406 с.: ил.
8. Лозовая Л. Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу [Електрон. ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-vladimira-sterligova-ot-suprematizma-k-chashe-kupolu>
9. Мануссакис Д. П. Бог после метафизики. Богословская эстетика. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 416 с.
10. Олсуфьев Ю. А. Икона в музейном фонде: исследования и реставрация / Сост. А. Стрижев. Москва : Паломник, 2005. 400 с.
11. Платон. Софист [Електрон. ресурс]. Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/plato01/23sofis.htm>
12. Плотин. Эннеады. Т. V СПб. : Изд. О. Абышка, 2005. 320 с.
13. Симонов А. И. Мировоззренческие, аксиологические и эстетические подходы к оценке феномена иконы с позиций философии культуры: дисс.... канд. филос. наук: спец. 09.00.13. Нижний Новгород, 2017. 180 с.
14. Симонов А. И. О некоторых аспектах видения иконолического изображения [Електрон. ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-aspektah-videniya-ikonicheskogo-izobrazheniya>

15. Швыдкая Е. В. Гармония ритмов православной иконы: обретение Божественной красоты. *Вестник Санкт-Петербург. ун-та*, 2009. Вып. 2. С. 428–432.
16. АСАДЕМІА. Фомичева Д. Оптика и классическая живопись. 2 лекция. *Канал Культура* [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=17VKHRdpWuI>. Назва з екрана. Дата публікації: 29.07.2015. Дата перегляду: 20.10.2020.
17. Пуга Gotlinsky. Встреча с А. М. Лидовым. «Иконическое. Византийская икона как пространственный образ» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=X0_z7hwDXxU. Назва з екрана. Дата публікації: 27.10.2020. Дата перегляду: 27.10.2020.
18. Web-квест по медицине. Платоны тела [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://sites.google.com/site/webkvestpomedicine/platonovy-tela>

References

1. Andreev V. Angel Litsa Bozhiya (Teologiya i ikonologiya Bogoyavleniy). O Yedinom Bozhestve v izobrazhenii Gospoda Savaofa. Moskva: Izdatel I.V. Balabanov, 2011. 256 s.: il.
2. Arkhimandrit Ioann (Ekonomtsev). Isikhazm i problema tvorchestva [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: <https://rodnyaladoga.ru/index.php/voprosy-tvorchestva/28-isikhazm-i-problema-tvorchestva>
3. Belikov A. V. Esteticheskiy smysl kanona v vizantiyskom iskusstve: diss. kandidata filosofskikh nauk: spets. 09.00.04. Moskva, 2014. 230 s.
4. Gorodova M. Nauka Kitovrasa. Paradigmy drevnerusskogo khrama. Moskva : Veche, 2015. 288 s.
5. Kokorin A. A. Drevnerusskaya ikona i kultura Zapada: zametki khudozhnika. Moskva: Iz-vo Moskovskoy Patriarkhii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi, 2012. 136 s.: ill.
6. Ljepakhin V. V. Ikona ta ikonichnistj. Lviv : Svichado, 2001. 288 s.
7. Lidov A. M. Ikony. Mir svyatykh obrazov v Vizantii i na Rusi. Moskva: Feoriya, 2014. 406 s.: il.
8. Lozovaya L. Prostranstvo Vladimira Sterligova: ot suprematizma k chashe-kupolu [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-vladimira-sterligova-ot-suprematizma-k-chashe-kupolu>
9. Manussakis D. P. Bog posle metafiziki. Bogoslovskaya estetika. Kyiv: DUKH I LITYERA. 2014. 416 s.
10. Olsufev Yu. A. Ykona v muzeinom fonde: yssledovaniya y restavratsiya / Sost. A. Stryzhev. Moskva: Palomnyk, 2005. 400 s.
11. Platon. Sofist [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: <http://psylib.org.ua/books/plato01/23sofis.htm>
12. Plotin. Enneady. T. V SPb.: Izd. Olega Abyshko, 2005. 320 s.
13. Simonov A. I. Mirovozzrencheskie, aksiologicheskie i esteticheskie podkhody k otsenke fenomena ikony s pozitsiy filosofii kultury: diss. kandidata filosofskikh nauk: spets. 09.00.13. Nizhniy Novgorod, 2017. 180 s.
14. Simonov A. I. O nekotorykh aspektakh videniya ikonicheskogo izobrazheniya [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotorykh-aspektakh-videniya-ikonicheskogo-izobrazheniya>
15. Shvydkaya Ye. V. Garmoniya ritmov pravoslavnoy ikony: obretnenie Bozhestvennoy krasoty. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo un-ta*. SPb., 2009. Vyp. 2. S. 428–432.
16. АСАДЕМІА. Fomicheva D. Optika i klassicheskaya zhivopis. 2 lektsiya. Kanal Kultura [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: <https://www.youtube.com/watch?v=17VKHRdpWuI>. Nazva z ekrana. Data publikatsii: 29.07.2015. Data pereglyadu: 20.10.2020.
17. Puga Gotlinsky. Vstrecha s A. M. Lidovym. «Ikonicheskoe. Vizantiyskaya ikona kak prostranstvennyy obraz» [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: https://www.youtube.com/watch?v=X0_z7hwDXxU. Nazva z ekrana. Data publikatsii: 27.10.2020. Data pereglyadu: 27.10.2020.
18. Web-kvest po meditsine. Platoniy tela [Yelektron. resurs]. Rezhim dostupu: [https:// sites.google.com/site/webkvestpomedicine/platonovy-tela](https://sites.google.com/site/webkvestpomedicine/platonovy-tela)

ПРИНЦИПЫ ИКОНИЧНОСТИ В ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ

Осадчая Елена Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой монументально-декоративного и сакрального искусства, Киевская государственная академия декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука, г. Киев

Поднимается проблематика методологических основ иконологии, связанных с созданием иконографического образа. Подход к ретрансляции иконических принципов формируется с помощью определения различий между двумя категориями образов – образа-двойника и образа-знака. Выявлено, что мир умозрительных эйдосов не воспринимается чувственно, и в этом смысле образ-двойник, изобразительность которого заключается в мимезисе, не может транслировать ноэтический опыт. Отмечено, что через образ-знак умозрительные категории и абстрактные явления облакаются в зримые формы восприятия, так как в своей структуре он содержит дистанцию между образом и прототипом, умозрительным и чувственным мирами, которая преодолевается с помощью иконических принципов, определенные методы применения которых приведены в предлагаемой научной работе.

Ключевые слова: иконология, иконичность, Первообраз, макроуровень канона, микроуровень канона, кристаллическая структура, энергии откровения Божия.

REFLECTION OF THE PRINCIPLES OF ICONICITY IN THE ICONOGRAPHIC IMAGE

Osadcha Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Head of the Department of Monumental-Decorative and Sacred Art,
Kyiv State Academy of Arts and Crafts and Design of Mykhaylo Boychuk, Kyiv

The article raises the issue of methodological principles of iconology, associated with the creation of an iconographic image. The approach to the retransmission of iconic principles is formed by distinguishing between two categories of images – the image-double and the image-sign. It is determined that the world of speculative eidos is not perceived by the senses, and in this sense the image-double, the imagery of which consists in mimesis, cannot transmit noetic experience. Instead, it is noted that through the image-sign speculative categories and abstract phenomena are manifested in visible forms of perception, because in its structure it contains the distance between image and prototype, speculative and sensory worlds, which is overcome by iconic principles, certain methods, application of which is presented in this scientific work.

Key words: iconology, iconicity, Prototype, macrolevel of the canon, microlevel of the canon, crystal structure, energies of God's revelation.

UDC 75.046.3:27-526.6

REFLECTION OF THE PRINCIPLES OF ICONICITY IN THE ICONOGRAPHIC IMAGE

Osadcha Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Head of the Department of Monumental-Decorative and Sacred Art,
Kyiv State Academy of Arts and Crafts and Design of Mykhaylo Boychuk, Kyiv

Abstract. The purpose of the proposed article is to reveal the principles of iconicity in iconography.

Research methodology. The raised issues concern the methodological principles of iconology related to the creation of an iconographic image.

Results. The results of the study show that the icon is a complex phenomenon in view of its artistic and symbolic realization, because it broadcasts the images seen in the noetic illumination during prayerful contemplation. In this sense, we can speak rather of its invisibility, because to convey the spiritual experience and depict the world of speculative categories, to broadcast in the icon the eidos of the spiritual world is an extremely difficult task, which depends on the spiritual state of the icon painter. Combining speculative and sensual worlds, the iconic image reduces the mind of the beholder to the Prototype. Balancing on the border between expressiveness and imagery, another, Divine reality appears in the icon. The relationship that is established between the imaginary and sensory worlds in a particular iconic image and is iconic. Communication between the worlds is provided by means of transfer figures, such as metaphor, symbol, sign, emblem, grapheme, which in the iconographic image are used to express the eidos of the spiritual world in noetic enlightenment.

The problem of expressing iconicity is solved with the help of macro- and microlevels in the icon, in particular both at the macrolevel – through clear geometric constants laid down in the context of both compositional structure and micro-level of the icon in terms of natural mineral pigments, crystal structure and optical properties.

The practical significance. The scientific article has theoretical and practical value, the results and conclusions outlined in it can be used for further scientific research in the field of icon painting.

Key words: iconology, iconicity, Prototype, macrolevel of the canon, microlevel of the canon, crystal structure, energies of God's revelation.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 7.036 (477)

**РЕТРАНСЛЯТОРИ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ МИНУЛОГО. СПАДКОЄМНІСТЬ ПОКОЛІНЬ
У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ. МИСТЕЦТВО КОЛАЖУ**

Міронова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства,
директор Київської міської галереї мистецтв «Лавра», м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-8847-1100>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.425>
artstasy@gmail.com

Проаналізовано оновлення філософії сучасного українського мистецтва під впливом змін, що відбувались в культурно-соціальному житті країни на усіх соціальних рівнях, що зробили contemporary art самодостатнім і виразним явищем, яке оновило мистецьке бачення за допомогою комунікації з аудиторією. Зокрема вказано, що сучасне українське візуальне мистецтво перейшло до пошуків оновленої образності, перевершуючи суто естетичні функції та виходячи за рамки традиційних культурних стандартів. Це вимагає нової серії асоціацій та оновлення аналітичного інструментарію для фахівців. Так, з кінця ХХ ст. традиції, що раніше працювали в рамках «класичного» мистецького канону, розширились за рахунок оновлення тематичних, образних й часо-просторових координат, задаючи художникам вектор розвитку. Саме митці в цей час стають певними лідерами, що виявились

здатними поєднати історичні образи та новітні технології в єдиному художньому синтезі, засвідчуючи співіснування культури та часу. Вони вивели сучасне мистецтво в поле культурно-історичної пам'яті, оскільки, використовуючи «вічні образи» історії мистецтва, послуговуючись методами запозичення, цитування, діалогу та наслідування, відобразили їх у художньому процесі.

Ключові слова: художні традиції, сучасне мистецтво, образна система, мистецтво колажу, ідентифікація.

Постановка проблеми. Зміни, що відбувались у культурному житті України протягом останніх 30 років під впливом політичних та економічних катаклізмів, підштовхнули до оновлення філософії мистецтва на усіх суспільних рівнях, зробивши contemporary art самодостатнім і виразним явищем, що оновило мистецьке бачення за допомогою комунікації з аудиторією. Отже, сьогодні в українському мистецтві мирно співіснують різні, часом абсолютно протилежні художні площини – від офіційно-національної, що транслює українську національну ідею, – до трансавангарду, представленого «новою образністю» групи художників кола О. Соловійова [7]. Культурні трансформації на межі століть не лише докорінно змінили мистецтво, а й вплинули на арт-процес та засоби сприйняття людиною художнього світу.

Послідовні еволюційні процеси в мистецькому середовищі стосуються як формотворення, так і змістовності, роблячи мистецтво джерелом дослідницьких експериментів. Так, сучасне українське візуальне мистецтво перейшло до пошуків оновленої образності, перевершуючи суто естетичні функції та виходячи за межі традиційних культурних стандартів. Стаючи мультидисциплінарним у технічному та концептуальному вимірах, воно створює нові способи відображення дійсності, в процесі яких формуються нові дискурсивні та подієві системи, що проникають в інші культурні практики. Говорячи про зміни художньо-естетичної традиції в сучасному мистецтві, теоретик культури В. Бичков визначає за основні два процеси: швидкі темпи розвитку науково-технічного прогресу та пошук мистецтвом власних онтологічних підстав (період «посткультури») [5; 75]. При цьому до сучасного мистецтва дослідник зараховує усі «новаторські напрями і рухи у світовому мистецтві останніх двох-трьох десятиліть» (тобто з 1980-х рр. – прим. наша), і вважає їх наслідком і відображенням процесів, що відбуваються в культурно-цивілізаційній сфері і в самому мистецтві протягом останнього століття [5; 29]. Усі ці трансформації зумовлені, насамперед, взаємодією та взаємопроникненням різних сфер людської діяльності. У той же час основні художні принципи та візуальна мова залишаються традиційними, а художники використовують існуючі образи, відтворюють реальні/вигадані образні середовища та застосовують загальні закони формотворення. Очевидно, що властивості цього нового художнього мислення у новітніх мистецьких практиках спонукають до оновлення їхнього аналізу.

Ще однією проблемою мистецтва межі століть є ідентифікація, визначення сутності, граней та критеріїв краси у творах нової моделі. Якщо говорити про сучасні художні твори в контексті ідей Гайдеггера: мистецтво породжує істину, виховує її і дозволяє істині вийти з того, що приховано. Осмислюючи глибинну природу художньої творчості, М. Гайдеггер зазначає, що художня творчість – це «співіснування; вона не просто розкриває істину, виводячи щось на широкий огляд. Художні твори зберігають позачасовість, оригінальність та глибину. Це збереження досягається подвійністю творення: з одного боку, воно відкриває істину, з іншого – приховує правду». Художня творчість, на думку філософа, є «суперечкою» між світом (розкриття істини – процесом творіння) та землею (приховування істини – художніми матеріалами). Поки щось залишається матеріальним, воно насправді ще не існує, художній твір з'являється у процесі його створення [11; 289]. Тож сама сутність сучасного мистецтва полягає не лише в його виготовленні у матеріальному вимірі, а саме в процесі цього створення, винайдення його художньої мови та в подальшому його існуванні у концептуальному та метафізичному вимірах. І саме цей параметр – наявності художньої мови / образу як виражального засобу – задає визначальні, відмінні риси сучасного мистецтва.

Стосовно українського мистецтва 1990–2020-х рр. необхідно зазначити ще одну його особливість – фактичне усунення його практичної функції. Твори українського мистецтва використовуються художниками як платформи реалізації нових значень та контекстів. Аналізуючи їх як самостійні елементи художніх виставок та арт-проектів, можна констатувати їхнє виокремлення з повсякденного контексту. Це вимагає нової серії асоціацій та оновлення аналітичного інструментарію для фахівців. Такий транскордонний стан мистецтва, на нашу думку, свідчить про оновлення стратегій взаємодії між мистецтвом та повсякденністю і є одним із найважливіших перехідних етапів становлення сучасного українського мистецтва.

Стан дослідженості теми. Нині проведено чимало різноспрямованих досліджень культурно-мистецького життя межі ХХ–ХХІ ст. Тема спадкоємності поколінь у художній творчості в українському мистецтві входить до кола наукових інтересів В. Сидоренка, Л. Турчак, О. Федорука, О. Роготченка; питання оновлення художньої мови у своїх працях досліджують Г. Склярєнко, Н. Авер'янова, М. Протас, О. Авраменко; розвитком актуальних мистецьких напрямів цікавляться О. Голубець, О. Чепелик,

Н. Мархайчукта багато ін. Однак склалася ситуація, коли вчені нерідко керуються у дослідженнях власними смаками, виявляючи «доброзичливе ставлення» до конкретного кола митців, вибору певних регіональних шкіл, що призводить до деякої однобічності досліджень. Історичні та культурні процеси, що відбувалися в Україні у перші десятиліття після розпаду Радянського Союзу, безсумнівно вимагають всебічного наукового аналізу та основних мистецтвознавчих узагальнень для встановлення тенденцій, напрямів та подальших перспектив розвитку українського образотворення. Т. Ковач, аналізуючи розмаїття тематичного арсеналу, вказує, що митці звертаються у своїй творчості майже до всіх тем, зокрема релігійної, екологічної, історичної та політичної, народних та побутових сюжетів, враховують науково-технічний прогрес. Усі ці теми виникали і розвивалися протягом кількох десятиліть, але починаючи з 1990-х набули дещо іншого забарвлення, стаючи більш філософсько-інтелектуальними або ж зовсім відсторонено-романтичними. Художники звернули увагу на глибинні, інтимні переживання своїх героїв, намагалися відродити у глядача давно забуті ним або ж приховані десь у підсвідомості дитячі відчуття. Художники маніпулювали уявою глядача, його пристрастями, ставили йому запитання, не даючи однозначних відповідей. Таким чином, митці 1990-х стали справжніми дослідниками метафізики звичних повсякденних речей, сміливими експериментаторами, тонкими та ліричними фантазерами й провокаторами [6; 123–131]. Уже на початку 1990-х арт-практики українських художників показали принциповий відхід від методу соціалістичного реалізму та повне неприйняття радянських стереотипів у художній культурі, утім, майстерність та розуміння традиційного мистецтва, здобуті у художніх закладах ще за радянських часів, все ще зберігається [2; 34]. Відтак, форми організації соціального простору сучасного мистецтва часто сприймаються як джерело «чистих» інновацій та нововведень, де художники відкидають усі традиції. Однак при детальнішому дослідженні з'ясовується, що процес розвитку сучасного мистецтва базується передусім на функціонуванні соціальної пам'яті та культурних традицій.

Як пише Л. Мокляк, «суспільство наполегливо шукає нову національну концепцію, ідею, яка б послужила стрижнем, фундаментом, об'єднавчою силою, на основі якої країна, її народ та культура мали б змогу продовжити свою історичну долю» [8; 125–129.]. Утім, не зважаючи на загальну готовність художньої спільноти пострадянського простору звільнитися від ідеологічних нашарувань та запровадити культурні інновації, спричинені змінами у різних сферах суспільного життя, «загальною його кризою стала відсутність провідного напрямку» [10; 171]. Варто зауважити, що від 1990-х років поступове відродження української культури відбулося у кількох основних напрямках: посилився процес самоусвідомлення та переосмислення історичної пам'яті країни, визначилися процеси колективної свідомості та з'явилися нові ідеологічні та духовні орієнтири. Вихід вітчизняного мистецтва на світову арт-сцену означив актуальність швидких трансформацій усіх сфер образотворчого мистецтва.

Основні результати дослідження. В останнє десятиліття ХХ ст. основою трансформацій в українському образотворенні було передусім відкриття кордонів та послаблення державного контролю над мистецьким процесом. Художники використовували все те, що було заборонене в попередні десятиліття, зокрема національні та етнічні мотиви, все незвичне, життєствердне, зокрема раніше табуйовані еротика та релігію. Руйнування «залізної завіси» призвело до швидкого розмивання культурно-мистецьких кордонів між Україною, Західною Європою, країнами східної Азії та США. Це, безумовно, вплинуло на традиційні види мистецтва, такі, як живопис, графіка і скульптура, укорінюючи в мистецькій практиці українських художників спочатку популярні у ХХ ст. асамбляжі та інсталяції, а пізніше, з початком 2000-х, і перформанси, відеоарт та поєднання різних видів медіа та мистецької діяльності, що утворювали нові арт-мови і арт-простори [1 56–58].

Тематичне навантаження сучасного мистецтва не обмежується лише національними та етнічними аспектами. Мистецтво початку ХХІ ст. засноване на глибоких академічних традиціях художньої майстерності при оновленні образної складової. Природа традиційного мистецтва не втратила зв'язок із життям та залишається сучасною усім епохам. Поняття «традиція», як і вужчий термін «спадкоємність», включає визначені ідеї, напрями, стилі, школи тощо, заповнені певним автентичним змістом. Чимало сучасних художників, особливо молодшого покоління, сьогодні активно звертаються до академічних традицій та використовують їх у своїй творчій діяльності. Часто використання класичних образотворчих прийомів фахівці вважають певним «ремісництвом», утім, у деяких проектах традиційна естетика стає визначальним художнім прийомом.

Наприклад, груповий арт-проект «Appealto beauty. Звернення до краси» під кураторством Р. Шумахера у просторі Migonova Foundation поєднав скульптурні твори, інсталяції та декоративну кераміку, створені професійними художниками в класичних техніках. Однак замість використання мови національного, якою часто зловживають сучасні митці, куратор використав саме візуальну мову як таку, якою глядач приймає навколишню дійсність, позаяк фізичний досвід естетичної категорії краси, на думку

Шумахера, відображає індивідуальні та суспільні аспекти, адже поняття краси кожна людина визначає особисто, залежно від гендеру, сексуальної орієнтації, освіти, цінностей та релігійних уподобань. Учасники проекту – А. Белов, К. Гнилицька, А. Кахідзе, Г. Зіньковський, Т. Малиновська, А. Волокітін – наче діалогуючи з глядачами, досліджували питання: чи має мистецтво знайти новий підхід і відмовитись від звичної естетики, щоб стати рушійною силою історико-культурного розвитку? Як може мистецтво сприяти розвитку відкритого демократичного суспільства?

Автор проекту, німецький куратор Р. Шумахер дає таку відповідь: «Україна має власний шлях катаклізмів й очищення. У перше десятиліття після падіння залізної завіси та завершення холодної війни у Східній Європі відбулось багато виставок, фестивалів та біенале. Більшість із них була об'єднана спільною тематичною лінією: підіймалися питання про функції сучасного мистецтва у посткомуністичному суспільстві та була випробувана нова форма художнього висловлювання. У 2004 під час Помаранчевої революції, а потім, наприкінці 2014 р. – на Майдані, ніхто не міг уявити, що всього за кілька місяців військова мобілізація стане загальною проблемою. Ніхто не міг собі уявити, що звернення до націоналізму, героїзму, великої кількості зброї, може стати обличчям українського майбутнього. Ніхто не міг повірити, що світ увійде у нову форму холодної війни, а у випадку з Україною, не стільки холодної – скільки реальної» [4].

На протипагу заклику до зброї, куратор запропонував звернутись до краси як вічної категорії образотворчості. Адже коли люди отримують поранення на війні чи помирають – лише краса може стати синонімом збалансованого суспільства й закликати до миру в усьому світі. У проекті «Звернення до краси» немає апеляції до поверхового глянца або блиску, він є не даниною моді, а набагато глибшим, розкриває чистоту задумів, сяяння розуму, справжні емоції, запрошує до чесного та відкритого діалогу. Краса в експонованих роботах є втіленням гармонійного, абсолютно продуманого, поважливого і сталого співіснування в цьому світі.

Резонувала з темою руйнувань війни та краси виставка художниці О. Селіщевої «Сад. Трансформація» в галереї «Лавра». Основною проблемою проекту є трансформація середовища і втрата раю як ідеальної взаємодії людського та духовного. У зв'язку з трагічними подіями відбувається зміна кута зору, адже «життя після» стає довгим шляхом внутрішньої роботи, безкінечного пошуку втраченої досконалості. На полотнах О. Селіщевої зафіксовано останні хвилини мирного існування, в повітрі вже бринить напруження, акумульоване згустками пульсуючої, мерехтливої енергії. В роботах переважає чорне та темно-синє тло як символ невідомості та всепоглинної безкінечності. Реалістично виписані птахи піднялись у повітря, завмерши у танці, наче досягнувши піку своєї краси: здається, ще хвилина, і почнеться новий відлік часу, зміниться весь світоустрій.

Акцентом експозиції стала золота рамка довкола цитати Г. Сковороди з «Саду божественних пісень». Барокове розмаїття кольорів розплавляється під впливом часу, перетворюючись на ніщо, стаючи, зрештою, аморфною, хаотичною масою. Так художниця провела діалог із глядачами, пропонуючи їм визначитись для себе: а що ж буде після цієї ідеальної краси?

Сучасні автори часто передають красу через конфлікт, прагнучи показати першопричину краси – емоції, які завдяки сучасному мистецтву сьогодні є доступними кожному. Дефініція «краса» нині є окремою частиною прекрасного і транслює менш виразну естетичну оцінку визначеного об'єкта, який можна «побачити» чи «відчути». Для художників межі ХХ–ХХІ ст. вона стає міждисциплінарною категорією, що часто відображає зовнішній прояв оцінюваного об'єкта.

Так, у сучасному мистецтві один із найтрадиційніших – жанр натюрморту, що відбиває світ художника саме в предметному, матеріальному аспекті, розкриваючи світорозуміння через середовище речей. Нині натюрморт трансформується крізь призму нової візуальності, розширюючи звичні межі. Експресіоністичні тенденції жанру, що спирається на глибокий символічний підтекст, наприклад, можна простежити у проекті Н. Корф-Іванюк «LIFE. STILL. LIFE.» для арт-простору Mironova Foundation. Тематичним підґрунтям для своєї серії художниця обрала невеликі квіткові натюрморти останніх років життя Е. Мане, написані художником уже під час важкої хвороби. Саме ці скромні букети 1880-х – що вирізняються чистотою, відвертістю, вільною пластикою, глибиною простору, в яких тема «momento mori» (пам'ятай про смерть) завжди звучала тонкою лінією і кожна квітка ніби нагадує про неминучий перехід у вічність – надихнули художницю на створення арт-проекту. Утім, на протипагу фатальним образами Мане, вивчаючи та переосмислюючи майстра, Н. Корф-Іванюк створила принципово новий монументальний натюрморт, доповнивши полотна відвертістю кольору, багатим і складним ритмом ліній, розширивши площину завдяки експресивній манері письма, але не втративши первинної філософії та невимушеної відвертості у відчутті природи. Роботи з серії «LIFE. STILL. LIFE.», хоч і виконані у традиційній манері, проте наповнені жагою до життя та життєствердною вітальністю. Таким чином художниця прагне дати «другий шанс» традиційним ідеям та змінити горезвісну парадигму образу «мертвої натури», прагнучи нового гасла: «Life.Still.Life! Життя. Як і раніше. Життя».

Сучасні українські художники, які працюють у традиційному жанрі натюрморту, реабілітують світ краси банального, чітко передаючи дух часу. Ідея концептуального підходу до натюрморту спочатку певним чином маргіналізувала жанр, тим не менш завдяки певним художникам ця тема отримала нове звучання. Специфіка жанру визначає підвищену увагу художника та глядача до структур і деталей, об'ємів, фактур поверхонь тощо, утім, це не просто компонування та зображення предметів, а певні архетипи їхнього сприйняття. Метою проекту «Український натюрморт» в Інституті проблем сучасного мистецтва, створеного в партнерстві з «Karas Gallery», стало віднайдення певної загальної формули українського натюрморту через історичну перспективу та творчість митців різних поколінь і пошук у ній феномену української самоідентифікації. Цей дослідницько-аналітичний міжмузейний проект розроблений з метою зібрання та показу щонайбільшої колекції зразків сучасного живопису в жанрі натюрморту та аналізу основних напрямів його розвитку як явища специфічного українського мистецтва, якому, на відміну від інших жанрів, бракує емоційності та динамічності. Основною ідеєю проекту для сучасних художників, за словами співорганізатора виставки О. Заклецького, стала предметна «відповідь на ту гостру реальність, у центрі якої опинилась наша країна» [9].

Таким чином, як організатори, так і художники наголошували на важливості натюрморту як самостійного й актуального жанру сучасної соціальної реальності, оскільки культурні артефакти теперішнього часу вже неможливо виключити з тематичного та композиційного спектру натюрморту. Це пояснюється значною «соціалізацією» натюрморту, який перебуває поза межами академічних тем і композицій.

Твори художників, чії роботи представлені в експозиції арт-проекту – О. Ройтбурда, А. Криволапа, В. Сидоренка, О. Придувалової, Д. Кавсана, О. Тістола, Б. Фірцака, В. Шерешевського, О. Аполлонова, А. Блудова, П. Сметани, М. Павлишин, І. Коновалова, А. Логова та ін. – є різними аспектами рефлексії на реалії сьогодення. Було представлено ледь не всі мистецькі техніки: живопис, графіку, фотографію, колаж, роботи в змішаній техніці, скульптурні об'єкти та інсталяції. І згідно із заявленими цілями проекту, очевидно, що українські художники мають особливу «українську реальність», що породжує визначене коло сучасних тем і сюжетів, а також певний набір предметів, які художники використовують для створення своїх натюрмортів. При цьому підґрунтям для кожного художника залишилася академічна майстерність та вірність канонам жанру. З одного боку, сучасний український натюрморт зберігає оригінальність традиції, з іншого – поєднує її зі світовими мистецькими практиками, втілює новий естетичний образ та експериментальну форму, артикулюючи проблемне повсякдення [3].

Під впливом авангардного мистецтва початку ХХ ст. в українському образотворчому полі початку століття ХХІ надзвичайно поширився колаж. Цей актуальний жанр використовує різноманітні технічні засоби, формує нові засоби виразності та дозволяє виробити індивідуальний стиль у різних формах мистецтва. Основою мистецтва колажу є «монтажне» бачення, яке на початку ХХ ст. було пов'язане з розколом цілісної картини світу й повним розпадом попередніх структур. У той час розпочався пошук нових виразальних засобів, мови й образності. Деяко схожі процеси відбувались і в українському мистецтві початку ХХІ ст., адже «контрольований хаос», породжений процесом деконструкції, став для художників виразним об'єднавчим засобом між мистецькими технологіями та приземленою повсякденністю. Діяльність художниць А. Півненко та О. Чічкан цікава в контексті історичного розвитку сучасного мистецтва, а саме – спадкоємністю поколінь у художній творчості, у цьому випадку пов'язаною з одним із найбільш революційних винаходів початку ХХ ст. – мистецтвом колажу. Стрімкий розвиток мистецтв у ХХ ст. відтіснив колаж у сферу традиційних мистецтв, замінивши його спочатку на мистецтво *readymade*, а потім – на інсталяцію. Порівняно з мистецтвом об'єкта, колаж зберігає форму мистецького твору – він розміщується на поверхні, що імітує полотно картини, працюючи з двовимірним, а не тривимірним простором і є, по суті, «композицією», а не «конструкцією». Але, на відміну від класичного принципу колажу – різноманітності, в роботах О. Чічкан та А. Півненко панує суцільна гармонія.

О. Чічкан – художниця, що працює в різних медіа, але головною її візитівкою є мистецтво колажу. Серія колажів «Trash Treasure», в яких художниця використовує образ «фірмової» мавпи батька (І. Чічкана), іронізує над жагою накопичення та обертає цю іронію мистецьких творів проти самих себе – адже вони є цінними об'єктами, що привертають увагу колекціонерів. За словами художниці: «Сміття вже давно не викидають, його купують. Часто за великі гроші. Це розділяє соціум на два ворожих табори – тих, хто витрачає величезні суми на чергове сміття і тих, хто не може собі цього дозволити» [9]. Серія «Trash Treasure» розвиває проект «Психодарвінізм», заснований І. Чічканом, що порушує теми глобалізації та еволюції, ставить під питання раціональність релігії, політики та сучасних технологій, глузує з суспільства споживання. Художниця розмірковує над кризою суспільства споживання, що створює нові й нові симулякри цінностей, заганняючи самих себе у жахливу цивілізаційну кризу, яку дослідники називають «шостим виміранням». Проблема сміття у

проектах О. Чічкан стосується не так засміченості материків та Світового океану, як захаращеності людського свідомого і підсвідомого [9]. Унікальна мікротехніка створення колажів вимагає від глядача кропіткого розглядання робіт, на перший погляд схожих на твори живопису.

Роботи представниці сучасної української арт-сцени А. Півненко (псевдонім – Scissorhands), присвячені іконам стилю, акторам та зіркам ХХ ст. – Кейт Мосс, Фреді Кало, Олександрю Мак Квіну, Мерилін Монро та Одрі Гепберн. На початку творчого шляху дві молоді художниці працювали в парі, а потім перейшли до самостійних арт-проектів. Півненко створює свої колажі з фрагментів десятків, а інколи й сотень глянцевого журналістики, зашифровуючи в зображеннях слова та знаки, що асоціюються із зображеною особистістю. Світлотіньове моделювання, кольорова гама – все у її роботах продумане до дрібниць, завдяки цьому складається враження реалістичності. А. Півненко запозичила ідею мозаїки в техніці імпресіоністів, адже їхні роботи теж складені з «частинок» – фрагментів кольору і світла. Використання глянцевого журналістики надало художниці альтернативну техніку та матеріал. Таким чином, мисткиня не лише візуалізує задумані образи найбільш талановитих людей сучасності, а й розповідає історію їхнього життя та професійного становлення, створюючи візуальну «енциклопедію» характерів та біографій. Попри наближеність до глянцевої та близькості до стилю «лакшері», роботи позбавлені кічу та «попсовості», що робить їх унікальними ілюстраціями соціального середовища та внутрішнього стану і створює нові візуальні образи відомих особистостей. Тож О. Чічкан та А. Півненко не лише відроджують техніку колажу в сучасному мистецтві, а й порушують питання екології, адже глянцева журналістика зазвичай не переробляють, їх просто викидають на смітник, додатково забруднюючи довкілля. Художниці ж дають журналам «друге життя», роблять їх матеріалом для нових робіт.

За відсутності діалогу з класичною культурою, сучасне мистецтво часто стає позбавленим системи координат. В сучасних умовах традиційні мистецькі практики отримують нове, часто неочікуване звучання. Монументальне мистецтво мозаїки сьогодні також не втратило своєї актуальності, адже її декоративний та художній потенціал – дійсно безмежний. Так, у першому графічному проекті одеського художника А. Ганкевича «Pastnoses», відомого своїм «мозаїчним» стилем живопису, в тому ж мозаїчному стилі представлено посмертні маски римських патриціїв із відбитими невпинним часом носами. У просторі Mironova Foundation художник представив роботи, створені на основі справжніх античних посмертних масок в ексклюзивному авторському стилі «біо-графіки», який він винайшов для художньої візуалізації біографій історичних особистостей та свого філософського меседжу – показ «громадського обличчя» як людської здатності до зміни життєвих «масок».

За словами художника, упродовж життя кожна людина змінює безліч «масок» – на роботі, сім'ї, в колі друзів та супротивників, і лише перед смертю, звільнившись від земної марноти, відкривається справжній образ людини. Саме цей образ фіксували посмертні маски, популярні в давнину в різних культурах, особливо в античні часи. Графічні портрети з проекту «Past Noses» ніби повторюють техніку римських посмертних масок, де гіпсову форму «оживляли» теракотовою глиною, малювали «розплющені» очі та «стулений рот». Показуючи витончені уламки зниклого світу, художник підкреслює ефемерність навколишнього життя, вислизання реальності, передаючи її досить автентично, не відступаючи від сучасної авторської манери. Відбиті носи, які зазвичай можна побачити на античних барельєфах та скульптурах, у проекті Ганкевича мають особливе філософське значення – це певний тунель, портал між минулим і майбутнім, сповнений світлом та подихом нового життя.

При перегляді творів українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. спершу здається, що сучасне мистецтво, з його розмаїттю нових форм, не має звертатись до класичних його видів і жанрів, аби візуалізувати актуальні теми. Виявляється, це не зовсім так, і сьогодні художники реалізують арт-проекти, що дозволяють їм діалогувати зі світовими шедеврами, класичними жанрами та стилями, а іноді цілими культурними епохами.

Учасники проекту «CORPORE» (тіло & душа) – Н. Корф-Іванюк та О. Мірошніченко в традиційних техніках кераміки та графічного живопису, використовуючи антропоморфні образи та людські тіла, досліджують філософію взаємозв'язку фізичного та духовного в особистості людини, в її житті. «CORPORE» – це тіло, сповнене душею. Це та гармонія земного та небесного, яка робить людину особистістю, а її образ – частиною мистецтва. Всі наші думки, тривоги, настрої та роздуми є частиною душі. Вона наповнює тіло ніжністю, міцністю, експресією чи меланхолією, як чисте полотно змінюють фарби, як глина перетворюється на кераміку. Адже кожен художник шукає свій образ, свою метафору для зображення CORPORE – гармонії духовного та фізичного як основного джерела натхнення, як основного джерела життя.

Графічний живопис Н. Корф-Іванюк візуалізує метафоричні роздуми про оголені душі і тіло як тло, що відображає усі настрої, непорозуміння й болі. Чи потрібно оголювати душу, закриваючи тіло? Чи краще бути подібним до квітів – розкривати своє серце перед людьми, не поспішаючи і

обережно?.. Роботи художниці, створені в авторській техніці на межі між графікою та живописом, стають матеріальним утіленням дуальності художнього задуму.

На противагу експресії оголених жіночих та чоловічих фігур художниці, керамічні скульптури-голови О. Мірошниченка – більш статичні, але цю статику наповнюють філософськими змістами особлива фактурність та авторська техніка. Ці художні прийоми передають внутрішню наповненість, яка і є певним дзеркалом емоцій, відчуттів, вагань та думок. На думку автора, саме те, що людина ховає в собі, створює її образ, проступає чудернацьким малюнком душі на структурі шкіри або глини. Дві емоційно різні метафори наповнюють одна одну додатковими змістами та пропонують глядачеві долучитись до роздумів над одвічними філософськими питаннями: що первинне – тіло чи душа, фізичне чи духовне, піднесене чи земне?..

Зазначені арт-проекти породжують нові прочитання класичного мистецтва, сповнюючи його оновленими смислами, а також дозволяють переосмислити простір сучасного мистецтва, якому часто притаманне прагнення до нового через осмислення старого. Тому воно розвивається, нерідко відкидаючи традиційні теми і сюжети, стаючи новим якісним поворотом розвитку, новою традицією образного ряду

Висновки. Із кінця ХХ ст. традиції, що раніше працювали в рамках «класичного» мистецького канону, розширились за рахунок оновлення тематичних, образних й часо-просторових координат, задаючи художникам вектор розвитку. Саме митці в цей час стають певними лідерами, що виявилися здатними поєднати історичні образи та новітні технології в єдиному художньому синтезі, засвідчуючи співіснування культури та часу. Вони вивели сучасне мистецтво в поле культурно-історичної пам'яті, оскільки, використовуючи «вічні образи» історії мистецтва, послуговуючись методами запозичення, цитування, діалогу та наслідування, відобразили їх у художньому процесі.

Турбулентність історичних та культурних змін останнього десятиліття ХХ ст. була спричинена, перш за все, кризою тоталітарної системи, процесами реформ Радянського Союзу та набуттям Україною незалежності. З уже майже тридцятирічної віддалі видно, що величезне розмаїття культурно-мистецького життя пов'язане із широким розумінням абсурдності методу соцреалізму як єдиного способу розвитку культури та початком оновлення ледь не всіх аспектів суспільного життя: економічного, соціального, політичного, культурного тощо. В умовах тоталітарного політичного контролю, безкомпромісного зрівнювання та непохитної цензури упродовж пів століття «різноманітні офіційні установи застосовували найжорсткіші засоби стримування тиску надзвичайної енергії» [2; 32], зводячи широке поняття «образотворче мистецтво» до регламентованої та канонічної форми впливу на суспільство; і як авангардні рухи початку ХХ ст., ця енергія з шаленими темпами пробуджувала у свідомості людей відчуття незалежності, прагнення до свободи та творчості. І хоча до цього вільна творчість у мистецтві була неможливою, то на початку ХХІ ст. художники поступово здобували право на творчі експерименти, не обмежуючись певними сюжетами чи художніми методами.

Список використаної літератури

1. Авер'янова Н. Сучасне українське образотворче мистецтво: входження в європейський художній простір. *Українознавчий альманах*. 2015. Вип. 18. С. 56–58.
2. Авраменко О. Після соцреалізму. *Нова Генерація*, 1992. С. 32–34.
3. Богуш М. Чим є український натюрморт сьогодні? Дата оновлення: 02.08.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/a/chim-ye-ukrainskiy-natyurmort-sogodni/#.X5wUHogzZPY> (дата звернення: 07.06.2020).
4. Браиловская Г. Обращение к красоте – выставка «Appealto beauty» в галерее искусств Лавра. URL: <http://be-inart.com/post/view/967> (дата обращения: 06.07.2020).
5. Бычков В., Маньковская В., Иванов В. Триалог: Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва: ИФ РАН, 2007. 240 с.
6. Ковач Т. Українська графіка 1980–1990-х. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 20. С. 123–131.
7. Мархайчук Н. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису ХХ століття: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.05 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. 23 с.
8. Мокляк Л. Естетичний потенціал сакрального мистецтва в умовах трансформації сучасного українського суспільства. *Вісник Нац. авіаційного ун-ту. Серія: Філософія. Культурологія*. 2013. № 2. С. 125–129.
9. Пилипец А. Как это было: Открытие выставки Саши и Ильи Чичканов в галерее Карась. Дата обновления: 06.07.2019. URL: <https://www.buro247.ua/culture/arts/kak-eto-bylo-otkrytie-vystavki-chichkana-v-galeree.html> (дата обращения: 07.07.2020).
10. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм як соціокультурний феномен ХХ століття: дис. ... д-ра миств.: 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018.
11. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва : Изд-во МГУ, 1987.

References

1. Aver'yanova N. Suchasne ukraïns'ke obrazotvorche mystetstvo: vkhodzhennya v yevropeys'kyu khudozhniy prostir. *Ukrayinoznachyy al'manakh*. 2015. Vyp. 18. S. 56–58.
2. Avramenko O. Pislya sotsrealizmu. *Nova Heneratsiya*, 1992. S. 32–34.
3. Bohush M. Chym ye ukraïns'kyunatyurmorts'ohodni? Data onovlennya: 02.08.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/a/chim-ye-ukraïnskiy-natyurmort-sogodni/#.X5wUHogzZPY> (data zvernennya: 07.06.2020).
4. Brailovskaya G. Obrashchenie k krasote – vystavka «Appeal to beauty» v galeree iskusstv Lavra. URL: <http://be-inart.com/post/view/967> (data obrashcheniya: 06.07.2020).
5. Bychkov V., Mankovskaya V., Ivanov V. Trialog: Razgovor pervyy ob estetike, sovremennom iskusstve I krizisekultury. Moskva: IF RAN, 2007. 240 s.
6. Kovach T. Ukraïns'ka hrafiika 1980–1990 Ukraïns'ka akademiya mystetstva. 2013. Vyp. 20. S. 123–131.
7. Markhaychuk N. Kontseptsiyane naratyvnosti v konteksti rozvytku vitchyznanyoho nefihuratyvnoho zhyvopysu XX hstolittya: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: 17.00.05 / Kharkiv'ska derzhavna akademiya adyazaynuimystetstv. Kharkiv, 2006. 23 s.
8. Moklyak L. Estetychnyy potentsial sakral'noho mystetstva v umovakh transformatsiyi suchasnoho ukraïns'koho suspil'stva. *Visnyk Natsional'noho aviatsiynoho universytetu. Seriya: Filosofiya. Kul'turolohiya*. 2013. # 2. S. 125–129.
9. Pilipets A. Kaketybylo: OtkrytiyevystavkiSashii Ili Chichkanov v galereeKaras. Data obnoveniya: 06.07.2019. URL: <https://www.buro247.ua/culture/arts/kak-eto-bylo-otkrytie-vystavki-chichkana-v-galeree.html> (data obrashcheniya: 07.07.2020).
10. Smyrna L. Ukraïns'kyu mystets'kyynon konformizm yak sotsiokul'turnyy fenomen XX hstolittya: dys. ... d-ra mystetstvozn.: 26.00.01 / Natsional'na muzychna akademiya Ukrayinyimeni P. I. Chaykovs'koho. Kyiv, 2018.
11. Khaydegger M. Istok khudozhestvennogo tvoreniya. *Zarubezhnaya estetika I teoriya literatury XIX–XX vv*. Moskva: Izd-vo MGU, 1987.

РЕТРАНСЛЯТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ПРОШЛОГО. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПОКОЛЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ. ИСКУССТВО КОЛЛАЖА

Миронова Татьяна Владимировна – кандидат искусствоведения, директор Киевской городской галереи искусств «Лавра», г. Киев

Проанализированы обновления философии современного украинского искусства под влиянием изменений, которые происходили в культурно-социальной жизни страны на всех социальных уровнях, которые сделали contemporary art самодостаточным и выразительным явлением, что обновило художественное видение с помощью коммуникации с аудиторией. В частности, указано, что современное украинское визуальное искусство перешло к поискам обновленной образности, превосходя чисто эстетические функции и выходя за рамки традиционных культурных стандартов. Это требует новой серии ассоциаций и обновления аналитического инструментария. Так, с конца XX в. традиции, ранее работавшие в рамках «классического» художественного канона, расширились за счет обновления тематических, образных и временно-пространственных координат, задавая художникам вектор развития. Именно художники в это время становятся определенными лидерами, которые оказались способными объединить исторические образы и новые технологии в едином художественном синтезе. Они вывели современное искусство в поле культурно-исторической памяти, поскольку, используя «вечные образы» истории искусства, пользуясь методами заимствования, цитирования, диалога и подражания, отразили их в художественном процессе.

Ключевые слова: художественные традиции, современное искусство, образная система, искусство коллажа, идентификация.

REPEATERS OF ARTISTIC TRADITIONS OF THE PAST. THE SUCCESSION OF GENERATIONS IN THE ART, COLLAGE ART

Mironova Tatiana – Ph.D. in art, Director City Gallery «Lavra», Kyiv

The publication analyzes there newalof the philosophy of contemporary Ukrainian art underthe in fluence of changesin the cultural and social life of the country at all social levels, which madecontemporary art a self-sufficient and expressive phenomenonthatrenewedartisticvisionthroughcommunicationwiththeaudience.In particular, it is stated that contemporary Ukrainian visual art has moved in search of renewed imagery, surpassing purely aesthetic functions and going beyond traditional cultural standards. This requires a new series of associations and an update of analytical tools for professionals. Thus, from the end of the twentieth century. traditions that previously worked within the framework of the «classical» artistic canon have expanded by updating thematic, figurative and spatio-spatial coordinates, giving artists a vector of development.It is the artists at this time who become certain leaders who have been able to combine historical images and the latest technologies in a single artistic synthesis, attesting to the coexistence of culture and time. They brought contemporary art into the field of cultural-historical memory, because, using «eternal images» of art history, using the methods of borrowing, quoting, dialogue and imitation, they reflected them in the artistic process.

Key words: artistic traditions, contemporary art, figurative system, collage art, identification.

UDC 7.036 (477)

REPEATERS OF ARTISTIC TRADITIONS OF THE PAST. THE SUCCESSION OF GENERATIONS IN THE ART, COLLAGE ART**MironovaTatiana** – Ph.D. in art, DirectorCityGallery «Lavra», Kyiv

The changes that took place in the cultural and social life of Ukraine for the past thirty years under the influence of political and economic upheavals, pushed updates to the philosophy of art at all levels of society, making contemporary art self-contained and distinct phenomenon, renewed artistic vision using communication with the audience. Thus, contemporary Ukrainian visual art has moved in search of renewed imagery, surpassing purely aesthetic functions and going beyond traditional cultural standards. Becoming multidisciplinary in technical and conceptual dimensions, it creates new ways of reflecting reality, in the process of which new discursive and event systems are formed, which penetrate into other cultural practices. Works of Ukrainian art of the 1990s – 2020s are used by artists as platforms for the realization of new meanings and contexts. Analyzing them as independent elements of art exhibitions and art projects, we can state their separation from the everyday context. This requires a new series of associations and an update of analytical tools for professionals. This cross-border state of art, in our opinion, testifies to the renewal of strategies of interaction between art and everyday life and is one of the most important transitional stages in the formation of contemporary Ukrainian art. Since the end of the twentieth century, traditions that previously worked within the framework of the «classical» artistic canon have expanded by updating thematic, figurative and spatio-spatial coordinates, giving artists a vector of development. It is the artists at this time who become certain leaders who have been able to combine historical images and the latest technologies in a single artistic synthesis, attesting to the coexistence of culture and time. They brought contemporary art into the field of cultural-historical memory, because, using «eternal images» of art history, using the methods of borrowing, quoting, dialogue and imitation, they reflected them in the artistic process. Turbulence of historical and cultural changes of the last decade of the twentieth century, was caused, first of all, by the crisis of the totalitarian system, the processes of reform of the Soviet Union and Ukraine's independence. It has been clear for almost thirty years that the great diversity of cultural and artistic life is connected with a broad understanding of the absurdity of the method of socialist realism as the only way to develop culture and the beginning of renewal of almost all aspects of social life: economic, social, political, cultural, etc. And although before that free creativity in art was impossible, at the beginning of the XXI century, artists gradually gained the right to creative experiments, not limited to certain plots or artistic methods.

Key words: artistic traditions, contemporary art, figurative system, collage art, identification.

Надійшла до редакції 10.10.2020 р.

УДК 739.2+671.1](477) Лобортас

ТВОРЧІСТЬ МИТЦІВ КЛАСИЧНОГО ЮВЕЛІРНОГО ДОМУ «ЛОБОРТАС» У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЮВЕЛІРСТВА УКРАЇНИ : ІСТОРІОГРАФІЯ

Луць Сергій Васильович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва,

Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка,
м. Кам'янець-Подільський

<http://orcid.org/0000-0001-7248-230x>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.426>

luts_s@ukr.net

Аналізуються основні аспекти історіографії, що окреслюють еволюцію творчої діяльності Класичного ювелірного Дому «Лобортас» у контексті ювелірного мистецтва України на межі ХХ – ХХІ ст. Історіографічна карта означеної тематики дає змогу простежити формування загальних критеріїв вектору творчості «лобортасівців», послідовність накопичення джерельної бази та стан досліджень розвитку означеної ювелірної компанії. Системний аналіз джерел, дотичних до даного дослідження, окреслює розширене коло суттєвих питань щодо вивчення становлення та розвитку творчого процесу провідної української ювелірної фірми «Лобортас» у просторі вітчизняного і світового ювелірного мистецтва як важливої неопрацьованої частини сучасного українського декоративно-прикладного мистецтва.

Ключові слова: КюД «Лобортас», українське ювелірне мистецтво, історіографія, видання, дослідження, джерела.

Постановка проблеми. Нині, попри неабияку актуальність культурно-мистецьких процесів у сучасному ювелірному мистецтві України, що висвітлюють і творчий поступ провідної української ювелірної компанії Класичний ювелірний Дім «Лобортас» (далі КюД «Лобортас») як яскраве явище в контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. (із 1991 р. донині), історіографічна карта досліджень творчості означеного колективу не є надто насиченою та не вирізняється великою кількістю праць, які б мали саме мистецтвознавчий характер. Основою та джерелом для даного

дослідження слугують фактографічні матеріали: ювелірні предмети; фотографії творів; інтерв'ю з І. Лобортасом (засновником та власником цієї структури та іншими членами колективу: провідними художниками, скульпторами, майстрами різних ювелірних класифікацій, а також із колом представників сучасного авторського українського ювелірного мистецтва; широко висвітлений інформативний матеріал на власному сайті КюД «Лобортас» та інших інтернет-джерелах; статті з теми дослідження; окремі опубліковані матеріали в монографіях, альбомах та часописах [16].

Огляд досліджень та публікацій. З метою з'ясування питань становлення та розвитку українського ювелірного мистецтва на зламі ХХ – ХХІ ст. та місця КюД «Лобортас» у цьому процесі використовуються праці українських мистецтвознавців: Р. Шмагала, З. Чегусової, О. Роготченка, Р. Шафран, М. Кравченко, Л. Пасічник та ін. [2, 5-8, 10-13, 17].

Метою статті є аналіз основних питань історіографічного матеріалу щодо еволюції творчої діяльності Класичного ювелірного Дому «Лобортас» у контексті новітнього українського ювелірного мистецтва на межі ХХ–ХХІ ст.

Виклад матеріалу дослідження. Аналіз історіографічного матеріалу щодо безпосереднього дослідження зазначених питань доцільно виконувати за хронологією становлення та розвитку КюД «Лобортас», що дає можливість простежити формування загальних критеріїв вектору творчості «лобортасівців», послідовність накопичення джерельної бази та стан досліджень його розвитку в контексті сучасного ювелірного мистецтва України.

Опрацюючи тему, опубліковані матеріали та інші джерела для аналізу історіографії КюД «Лобортас» варто розділити на групи. Основна група – це публікації та джерела, що стосуються становлення і розвитку загальної концепції мистецького процесу «лобортасівців» та публікації в монографіях, періодиці, альбомах, каталогах, матеріалах міжнародних і всеукраїнських спеціалізованих ювелірних виставок. Інша група – джерела, що характеризують організацію культуротворчого процесу та маркетингу мистецтва КюД «Лобортас» у просторі українського і світового арт-ринку й соціокультурного середовища, висвітлені в інформаційних та публіцистичних періодичних виданнях.

Дослідження історіографії творчості КюД «Лобортас» у контексті сучасного українського ювелірного мистецтва слід аналізувати за хронологією, що виявляє високі результати художників-ювелірів зазначеної ювелірної фірми в українському культурно-мистецькому полі. Яскравими показниками цього є участь у спеціалізованих ювелірних виставках, що розгорнули свою систематичну експозиційну діяльність в Україні з середини 1990-х років ХХ ст. Тут на головних позиціях виступають щорічні спеціалізовані міжнародні виставки «Ювелір – Експо – Україна», де творчість (на той час Ювелірного ательє «Лобортас») активно представлялася в багатьох можливих номінаціях ювелірного мистецтва [18].

Результати виставок «Ювелір – Експо – Україна» за 1999 – 2000 рр. висвітлені в книзі-альбомі «Ювелірне мистецтво України», презентованого 27.10 2001 р. на честь 10-літнього ювілею України в м. Києві. Фотоальбом є першим в історії країни унікальним виданням, що знайомить із тенденціями творчості сучасного українського ювелірного мистецтва, провідними ювелірними підприємствами (фірмами), кращими творами сучасних художників-ювелірів [14]. У розділі «Фотогалерея переможців і дипломантів Всеукраїнського конкурсу «Краща ювелірна прикраса» (1999-2000 рр.) подано чотири прикраси переможців у різних номінаціях та один дипломований твір Ювелірного ательє. В 1999 р. відзначилися: у номінації «Краща золота прикраса» – комплект «Чарівне джерело» (художники: І. Карпова, О. Зубківська, виконавець – В. Сладкевич); диплом конкурсу «За цікаве технічне вирішення прикраси» – комплект «Тріумф краси» (художники: І. Карпова, О. Зубківська, виконавець – М. Гурін). У 2000 р. відзначилися: у номінації «Міленіум» – колекція каблучок «Відлуння Великого Світу» (гол. художник І. Карпова, гол. майстер В. Сладкевич); у номінації «Ексклюзивна прикраса із золота» – комплект «Небеса обітовані» (художники: І. Карпова, Г. Полькова, головний майстер В. Сладкевич); у номінації «Вироби із срібла» – комплект «Маленькі радощі» (художники: І. Карпова, Г. Полькова, М. Кіндяк, майстри: О. Гакало, М. Кіндяк, А. Рак [14; 28, 34, 41, 45]. Крім цього в альбомі представлено 56 фотографій ювелірних виробів [14; 92-149].

Видання даного альбому є спробою відтворити художньо-стильові особливості, розвиток технологічно-технічних інновацій, свіжих креативних фахових вирішень у сучасному українському ювелірному мистецтві загалом, що пройшло певний етап відродження за умов становлення молоді держави Україна (1991-2001 рр.). Представлені твори українських ювелірів та, зокрема, фірмою «Лобортас» є результатом новітнього художньо-конструктивного мислення, яке відображає свободу творчості, різноманіття експериментальних поєднань традиційних стилів та пошуку нового бачення ювелірної творчості. Даний матеріал дає змогу простежити загальні тенденції ювелірного мистецтва «лобортасівців» у 1997-2001 рр. та зробити порівняльний аналіз творів у контексті поступу сучасного українського ювелірного мистецтва. У виданні презентується чимало ілюстрацій творів провідних українських

ювелірних компаній, і як зазначав на той час президент Асоціації ювелірів України Г. Плющ: «які виробляють різноманітні за формою та змістом ювелірні вироби, що користуються великим попитом у країні та за її межами» [14; 5]. Серед широкого спектру творів високого художнього рівня, представлених у книзі-альбомі, яскраво вирізняються ювелірні прикраси: вже вище згаданий комплект «Чарівне джерело», Ювелірне ательє «Лобортас» (художники: І. Карпова, О. Зубківська, виконавець – В. Сладкевич), номінація: «Краща жіноча золота прикраса», нагорода: «Скіфський олень» (1999 р.); чоловічий комплект «Дракон», фірма «Фіал» (художники: А. Ласкавий, О. Куропаткіна, виконавець – А. Ласкавий), номінація: «Краща чоловіча золота прикраса», нагорода: «Скіфський олень» (1999 р.); кольє «Лілія», ВАТ «Українські ювеліри» (художник – Н. Макаренко), номінація: «Краща срібна прикраса», нагорода: «Скіфський олень» (1999 р.); каблучки: «Морська феєрія» (2000 р.) та «Таємниця Всесвіту» (2000 р.), приватне підприємство «С.Д.» (художник-майстер С. Дрокін), учасник конкурсу «Краща ювелірна прикраса» (2000 р.); кольє «Букет польових квітів», Дизайн-студія «Золото 77» (художник – А. Лепеш, виконавець К. Матченко), номінація: «Краща прикраса 2000 року», нагорода: «Скіфський олень» (2000 р.); сережки «Сіріус», ТОВ «Діадема» (художник – Г. Дерун, виконавець – А. Швець), нагорода: диплом «За оригінальність ідей» (2000); каблучка «Дюймовочка», ТОВ «Арум-Інвест» (художник – А. Чебан), нагорода: диплом «За цікаве технічне вирішення прикраси» (2000) та ін. [14; 26-50].

Представлене в альбомі розмаїття ювелірних композицій Ювелірного ательє (Кюд) «Лобортас» виводить їх творчість на головні позиції, які вказують на формування основних критеріїв та національних ознак сучасного українського ювелірного мистецтва. В анотації до розділу «Лобортас». «Ювелірне ательє» зазначається, що: «колектив ... є першим і сьогодні єдиним в Україні, що працює у сфері класичного ювелірного мистецтва» [14; 92]. Також акцентується: «Одне з головних завдань керівників ательє – створити самобутню за художнім стилем ювелірну школу такого рівня, щоб посісти належне місце серед відомих світових шкіл [14; 92]. Таким чином, практично відразу, на початку творчого шляху лідери колективу: І. Лобортас, І. Карпова (головний художник), В. Сладкевич (головний майстер) визначилися з головними пріоритетами – вписати українську сторінку в історію світового ювелірного мистецтва.

Зауважимо, що в період 1991-2001 рр. українське ювелірне мистецтво та галузь загалом «набула динамічного поступального розвитку», що добре висвітлюється в даному виданні [14; 5]. Альбом набув широкого резонансу серед фахівців, художників, мистецтвознавців та шанувальників ювелірного мистецтва, та став першим внеском в історіографію сучасного українського ювелірного мистецтва. Відмітимо, що і видавці «Ювелірне мистецтво України» висловили подяку ювелірному ательє «Лобортас» за підтримку у створенні альбому [14; 187].

У 2001 р. вийшов друком альбом-каталог відомого мистецтвознавця З. Чегусової «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен», де серед розмаїття творів відомих вітчизняних художників у розділі «Художній метал» демонструється творчість ювелірної фірми «Лобортас». Серед них такі відомі твори як гарнітур «Вінець Аріадни» (1999 р.) кольє, браслет, сережки (золото, діаманти, смарагд, рубіни, бурштин, ручне монтування); гарнітур «Тріумф краси» (1999 р.) кольє, сережки (золото, діаманти, різьблений кахалонг, гільйошировані емалі, ручне монтування); настільна прикраса «Десять далеко на сході...» (1996 р.), (золото, моховий агат, сердолик, ляпіс-лазур, нефрит, перлина, ручне монтування). Представляючи творчість колективу «Лобортас» художник І. Карпова зазначає: «Мета ювелірного ательє «Лобортас» – відновити втрачені у нашій країні поняття «родові дорожності», «музейні колекційні ювелірні прикраси»... «Ми пишаємося тим, що наш колектив став переможцем значних вітчизняних виставок і одержав на них найвищі нагороди – фактично він є лідером в Україні у галузі ювелірного мистецтва на кінець ХХ століття» [10; 384-385]. Згаданий Альбом-каталог – перше в історії України видання, де висвітлюється творчість провідних художників професійного декоративного мистецтва, відтворено широкий ілюстративний ряд, який доповнюється текстовим матеріалом з анотаціями творчого кредо митців. Твори «лобортасівців» показані в контексті кращих досягнень представників декоративного мистецтва різних за видами, стилями та широтою художнього сприйняття мистецтва 80-90 років ХХ ст. Це свідчить про високий рівень мистецтва зазначеного творчого колективу, фахове становлення якого відбулося в період першого десятиріччя відродження українського ювелірного мистецтва та декоративно-прикладного мистецтва загалом. Рецензентом книги-альбому є відомий вітчизняний науковець, доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України Т.В. Кара-Васильєва, що вказує, власне, на мистецтвознавче спрямування в укладанні й висвітленні інформативно-аналітичного та ілюстративного матеріалу, де вперше представлено сучасне українське ювелірне мистецтво, зокрема творчість ювелірного ательє «Лобортас» [10; 4].

Резонансною подією в українському ювелірстві на зламі ХХ–ХХІ ст. стало видання 2003 р. Ювелірним ательє «Лобортас» власного ілюстрованого альбому «Романтичний авангард», що привернуло до себе увагу не тільки вітчизняне, але й європейське широке коло шанувальників

ювелірного мистецтва. Книга присвячена новому стилю в сучасному українському ювелірстві, який самими «лобортасівцями» сформульовано як «Романтичний авангард», що відображає синтез духовного та естетичного за допомогою креативних підходів конструктивного формотворення. Зазначається, що новий стиль утворився, власне, у процесі системних експериментів художнього формотворення та технологічних інновацій на основі класичних ювелірних технік, де закладена ідея глибокого філософського мислення та формування власної унікальної ювелірної школи. Головним художником (1997-2010 рр.) І. Карповою у вступному слові подається інформативно-публіцистична анотація до ілюстративного альбому, де окреслюється головний вектор та художньо-естетичні критерії творчості компанії «Лобортас», визначається сутність стилю «Романтичний авангард». Особливе місце у формуванні нових тенденцій, закладених в основі творчого процесу в альбомі відводиться провідним персоналіям, які є одними з перших у комплексних принципах утворення колективної творчої праці, що в наслідку дали ефективні результати синтезу художньо-образних та технологічно-технічних процесів і методів роботи. Серед них: Ірина Карпова, Віктор Сладкевич, Ганна Полькова, Олександр Тарновський, Оксана Ткачук, Ольга Зубковська, Алла Сокол, Максим Юнгер, Анатолій Рак, Юрій Манько та інші талановиті фахівці-віртуози ювелірного мистецтва. У вступній статті до цього видання І. Лобортаса, подається аналіз особливостей розвитку світового, а також специфіка та сучасний стан українського ювелірства. Зазначається, що сучасне ювелірне мистецтво поєднує в собі найкращі досягнення минулого з новітніми винаходами в галузі ювелірної техніки. Таким чином, розвиток ювелірного мистецтва є безперервним процесом, де пошук нових форм і технологій синтезується з перевіреними методами минулого. Ілюстративний матеріал згруповано за класифікаційними особливостями, що окреслює типологічну структуру та асортимент творів КюД «Лобортас» протягом п'яти років системної творчої праці (1998-2003 рр.) [15; 23].

Зацікавлення дослідників ювелірного мистецтва на пострадянському просторі помітно зросло після падіння радянської системи та її ідеології, де тема ювелірства була «закритою» і вважалася ознаками «буржуазного минулого». Серед російських дослідників на даному етапі варто виокремити В. Скурлова – відомого мистецтвознавця, історика ювелірного мистецтва, кавалера ордена К. Фаберже, відзначеного низкою престижних нагород у галузі дослідження російського ювелірного мистецтва, де тематика значною мірою зосереджується на роботі та розвитку відомої ювелірної фірми «Фаберже». У 2009 р. з'являється книга видавництва «Лики России» «Фаберже и продолжатели», де авторами виступають В. Скурлов, Т. Фаберже, В. Люхін, що є результатом багаторічної праці, в якій системно зібраний і впорядкований інформаційний та ілюстративний матеріал висвітлюється великим колективом учасників. Авторами текстів безпосередньо є сучасні послідовники та продовжувачі справи Фаберже, серед яких належне місце займають представники КюД «Лобортас» – ідейний лідер І. Лобортас та головний художник (1997–2010 рр.) І. Карпова. Зазначене видання – збірник статей, об'єднаних загальною темою та ідеєю, де роботи Фаберже слугують джерелом наснаги та творчості для художників і наступних поколінь. У книзі представлені автобіографічні статті, проілюстровані власними творами майстрів [9]. Можливість самоаналізу власного становлення, визначення вектору розвитку, критичного бачення минулого та майбутнього творчого і технічних процесів у ювелірному мистецтві І. Лобортас та І. Карпова подають як синтезування всіх історичних напрацювань людства в контексті загального поняття мистецтва, зокрема ювелірного. Будучи учнями та послідовниками К. Фаберже, якими себе вважають «лобортасівці» відзначимо, що цілісне сприйняття філософії ідейного становлення КЮД «Лобортас» відбувалося саме за принципами роботи фірми «Фаберже». Головною метою «лобортасівців» є наближення до успіхів учителя та поповнення власними творами світової скарбниці ювелірного мистецтва. І. Лобортас зазначає, що за для досягнення цієї мети лідери колективу і організували свою творчу компанію, головним завданням, якої стало створення унікальних витворів, які відповідають кращим світовим еталонам, а за інноваційною політикою вона повинна чітко наслідувати зразки еволюційного розвитку Фаберже і Картьє [9; 601]. Стверджується, що український архетип специфічний, тому що вміщує в собі змішування багатьох традиційних проявів, обумовлених географічним місцезнаходженням країни – звідси й пояснення сприйняття українського ювелірного мистецтва і Сходом, і Заходом. Головним інноваційним методом у творчому підході є створення нових робіт шляхом поєднання технік та прийомів класичної ювелірної школи в такій комбінаториці, в якій вони досі не виконувалися [9; 603]. І. Карпова наголошує, що об'ємно-просторове конструктивне мислення заклало базу для формування конструктивно-архітектурного стилю прикрас, унаслідок чого відбулося народження таких фундаментальних робіт як «Душа світу» (2006 р.) та «Лавра небесна» (2006 р.) [9; 607]. Також висвітлюються, загальні тенденції творчих процесів ювелірства «лобортасівців», де є художній образ, форма, композиція. Все це – мистецтво нюансів та продуманих деталей, які не порушують цілісність предмета, а навпаки підсилюють його. В книзі представлена низка фотографій творів фірми «Лобортас» з інформацією про автора, художників та майстрів проекту:

«Всесвіт», «Сумо», «Ангел-Хранитель», Шахи «Боспорські походи», «Веселий Мула», «Дар небес», «Філософ», «Куми» та «Солоха» з проекту «Сорочинський ярмарок». До ілюстрації «Душа світу» подається перелік художніх прийомів та технік, а також матеріалів, використаних при виконанні ювелірного твору [9; 610]. Загалом інформація, подана у виданні, є автобіографічною, вказує на філософію критеріїв і принципів ведення творчого процесу та методів роботи фірми «Лобортас», де еталоном є твори визнаних майстрів світового ювелірного мистецтва.

Як результат комплексного дослідження українського декоративного мистецтва у 2005 р. вийшла друком книга Т. Кари-Васильєвої і З. Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». В розділі «Ювелірне мистецтво. Емаль» З. Чегусовою відображається сучасний стан та перспективи розвитку українського ювелірного мистецтва кінця ХХ ст. та подано мистецтвознавчий аналіз й окреслено творчі пріоритети Ювелірного дому «Лобортас». У контексті розвитку сучасного декоративного мистецтва ХХ ст. українське ювелірство, представлено згаданим Домом «Лобортас», розкривається широким експериментально-творчим розмаїттям, де народження нових ідей призводять до змішування напрямів і стилів. У результаті таких процесів сформувався новий стиль «Романтичний авангард», що трактується З. Чегусовою як два суперечливих теоретичних поняття, які в даному випадку органічно поєднуються та доповнюють один одного. Тут чітко простежується єднання авангарду, нових технологічно-технічних прийомів формотворення, де в основі закладені романтичні ідеї та яскраві художні образи. Аналізуючи творчість «лобортасівців» З. Чегусова акцентує увагу на тому, що: «Однією з переваг Дому «Лобортас» є вміння подати у надзвичайно привабливих і досконало красивих виробках своєрідний синтез мистецтв, використовуючи елементи архітектури, скульптурної пластики, графіки і всіх багатючих засобів виразності світового ювелірного мистецтва» [2; 263]. У зазначеному виданні поряд із текстовою частиною розміщуються фото гарнітурів: «Вінець Аріадни» (кольє, сережки, браслет), 1999 р., та «Триумф краси» (кольє, сережки), 1999 р. Книга є першим українським науково-публіцистичним виданням, де в контексті українського професійного мистецтва представлено творчість КюД «Лобортас» із застосуванням комплексного мистецтвознавчого аналізу.

2007 р. під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства Т. Кари-Васильєвої вийшов друком 5 т. «Історії українського мистецтва. Мистецтво ХХ століття», в якому З. Чегусовою подано аналогічний, але ширший матеріал, ніж той, що є у виданні «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках великого стилю», де також висвітлюються творчі позиції КюД «Лобортас» у полі сучасного українського ювелірного мистецтва. Автор зазначає: «У виробках майстрів Лобортас відчувається висока культурна основа й композиційна майстерність. Кожен твір, як правило, сприймається «малою архітектурою». Зрештою, малою – не тільки за фізичними розмірами, а за внутрішньою енергією, напруженості форми ці прикраси є явищем серйозної, великої пластики» [1; 924]. Також вона стверджує: «Особливий естетизм форм, віртуозне сполучення фактур і кольору створюють передумови для суперництва Дому Лобортас із найкращими творами світового ювелірного мистецтва» [1; 925]. У виданні представлено дві репродукції колекції каблучок 90-х років, де на загальному фото без назв подано вироби, що стали першими візитівками колекції каблучок «Третя всесвітня». Серед представлених творів: «Палац східного сонця», «Небесний ковчег», «Маскарад», «Римські канікули» та інші твори [1; 924-925].

Серед новітніх досліджень у галузі сучасного українського ювелірного мистецтва слід згадати видання двох томів ексклюзивної трилогії «Енциклопедія художнього металу» (2015 р.), автором проекту якого є доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв Р. Шмагалю. Видання формує потужну джерельно-теоретичну та предметно-ілюстративну мистецтвознавчу базу в царині художнього металу, де в окремі розділи виокремлено ювелірство, емальєрство, зброярство та інші види означеної царини. Також тут належне місце посідає текстовий та ілюстративний матеріал, який, зокрема, висвітлює творчість митців Класичного ювелірного Дому «Лобортас» [12, 13; 151, 194-199; 17].

У контексті даного дослідження згадаємо публікації у відомих українських та світових періодичних виданнях – газетах і журналах, які висвітлювали діяльність та творчий поступ КюД «Лобортас», пріоритети та головні позиції лідерів, художників і майстрів зазначеного колективу. Так, у часописі «Aquatoria of Luxury Life» (липень 2007 р.), у статті «Третья мировая коллекция» («The third world») розглядається значення каблучки або персня в концепції колекції, де, окрім художньо-естетичної сторони, існує і прагматичне капіталовкладення, здатне принести своєму власнику ще й всесвітню славу. Започаткована колекція відзначається як третя у світі за значимістю після Фаберже і Картье. В презентованій статті разом із текстом подані фотографії каблучок із зазначеної колекції [16]. У часопису «International Herald Tribune» (12. 12. 2008 р.), у статті «Відродження духу розкоші Фаберже» відзначається, що в унікальних ювелірних творах ручної роботи присутній широкий ряд гарячих емалей, виконаних за технологією, перенесеною в середньовічну Київську Русь із Візантії, з чого можна зробити висновок, що використання саме цієї техніки ідентифікує ювелірні твори «лобортасівців» як українські.

Разом із текстом розміщені репродукції творів: хрестик «Дерево життя», брошка «Лев», каблучка «Ботічеллі» та ін. [16]. У газеті «New York Daily News» (05. 07. 2008 р.), у статті «Українські скарби» наголошено, що українські майстри відкривають нову епоху сучасної, і в той самий час класичної естетики, сутність якої відображається в її назві – «Романтичний авангард». Поряд із текстовою частиною розміщено фотографію каблучки «Танець ангела» (2006 р.) рекорд світу 837 шт. діамантів [16].

У 2011 р. часопис «Ковальська майстерня. Рукотворний світ» № 4 представляє низку ювелірних зразків КЮД «Лобортас», що відтворюють досягнення колективу на даному етапі розвитку. Ілюстративний ряд утворюють як відомі твори: каблучки «Після дощу», «Танець ангела», «Віфлємська зірка», ювелірна симфонія «Душа світу», «Ходжа Насреддін», шахи «Боспорські походи», лампада для Благодатного вогню Донецького кафедрального собору, жіночий шаховий кубок ФІДЕ, панагія «Святий Володимир» та панагія-пантанаса «Всецариця», так і новостворена каблучка – рекорд світу 2011 р. «Царівна Лебідь», де закріплено 2525 діамантів. На форзаці журналу подається вступне слово І. Лобортаса, в якому зазначається, що даним виданням «відкриваються» ті майстри, котрі дійсно мають право називатися послідовниками «великих», таких як Картьє, Челліні, Фаберже, Фаліза, Лаліка, Шанель. Видання цінне тим, що тут разом представлена чимала кількість провідних сучасних художників-ювелірів, майстрів каменерізного мистецтва, зброярства, твори яких формують уяву про стан українського художнього металу та ювелірного мистецтва, зокрема, початку ХХІ ст., де належне місце посідає Класичний ювелірний Дім «Лобортас» [4].

Усебічний резонанс як в Україні, так і світі викликало виготовлення каблучки «Царівна Лебідь» (2011 р.), про що згадується у вітчизняних та закордонних періодичних виданнях.

У 2011-2012 рр. у зв'язку з яскравою презентацією каблучки «Царівна Лебідь» на світовому арт-ринку, де «лобортасівцями» представлений ультра-креативний підхід у конструктивно-формотворчих та технологічно-технічних процесах, з'являється чимало відгуків про творчість «Лобортас» у закордонній періодиці. Так, інформація про діяльність Дому «Лобортас» розміщується в «ELLE Italia» (21. 10. 2011 р.), де висвітлюється мистецтво «лобортасівців», що експонувалося на виставці в Мілані. Відзначається, що каблучка «Царівна Лебідь» – справжнє диво, що випромінює світло, в якій закріплено 2525 діамантів та зафіксовано як рекорд світу в Книзі рекордів Гінеса. Підкреслюється, що виставка Дому «Лобортас» вражає «розкішністю, багатством та яскравістю» [16].

Йдеться про це й у статті «Ring Sets World Record With More Than 2, 5000 Diamonds» (Forbes, 1.02.2012), наголошуючи, що рекорд зафіксовано КЮД «Лобортас» у м. Києві. Ззначається, що каблучка оцінена в 1300000 \$ та детально висвітлено матеріал, з якого виконано виріб: 18-каратне біле золото, діаманти 0, 001 – 0, 005 карат загальною масою 10, 48 карат, надані індійською компанією «Shrepuj», що є однією з провідних у світі на ринку виготовлення діамантів. Відмічається, що робота над дизайном та конструюванням каблучки зайняла 530 годин, а безпосереднє виготовлення твору тривало 3, 625 годин; каблучка зберігається в м. Києві [16].

Отже, створення цієї каблучки стало яскравою подією в світовому ювелірному мистецтві, засвідчуючи високі фахові результати, креативність синтезу художньо-образної та конструктивно-формотворчих ідей «лобортасівців». КЮД «Лобортас» впевнено заявляє про свою творчість на світовій арт-арені та ставить українське ювелірне мистецтво в один ряд із великими майстрами світового ювелірного мистецтва: Челліні, Бучелаті, Картьє, Тіффані, Фаберже, Маршак.

Чимало журналістських інтерпретацій щодо культурно-мистецьких процесів творчої діяльності КЮД «Лобортас» можна відстежити в різноманітних матеріалах інтернет-ресурсів. Як правило, це є інформативні статті та інтерв'ю, де вкрай обмаль, або ж зовсім відсутній мистецтвознавчий аналіз. Проте зазначені джерела слугують суттєвим PR-інструментом у маркетинговій стороні КЮД «Лобортас», що висвітлюють становлення, розвиток, творчу ідеологію та політику, а також виставкову діяльність зазначеного колективу. Важливим у висвітленні культурно-мистецьких подій, арт-новин щодо творчості «лобортасівців» є їх офіційний сайт, що систематично подає інформацію про всі можливі арт-акції, організаційну структуру праці, учасників різних процесів та, власне, й процеси, що відбуваються з творчим зростанням колективу. На сайті компанії завжди можна ознайомитися з асортиментом виконаних творів усіх представлених типологічних груп; проаналізувати хронологію та еволюцію творчості «лобортасівців», де знакові твори, які стали візитівками колективу, відтворюють якісний поступ, збагачення та зростання художньо-стилістичної бази КЮД «Лобортас» [16].

Висновки. Отже, спираючись на основні наукові методи та аналізуючи джерельну базу даного дослідження, доходимо висновку, що вагомим джерелом інформації про цю структуру є фактографічні матеріали, які репрезентуються, зокрема лідерами та художниками-ювелірами КЮД «Лобортас». Підсумовуючи аналіз історіографії з досліджуваної теми, стає очевидно, що з огляду на актуальність культурно-мистецьких процесів, які відбуваються в новітньому українському ювелірстві та активній участі у них митців КЮД «Лобортас», є підстави вважати за необхідність у подальшому системному

мистецтвознавчому аналізі, де б усебічно висвітлювалися художньо-стильові особливості та тенденції творчого поступу означеного колективу не лише у контексті сучасного українського ювелірного мистецтва, але й у загальносвітовому культурно-мистецькому вимірі ХХІ ст.

Список використаної літератури

1. Історія українського мистецтва : У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського [голов. ред. Г. Скрипник., наук.ред. Т. Кара-Васильєва]. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.: іл.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. Київ: Либідь, 2005. 280 с.: іл.
3. Класичний ювелірний Дім «Лобортас». *Дніпро*. 2011, № 8. С.132 – 133.
4. Ковальська майстерня. *Рукотворний світ*. Вип. № 4. Київ, 2011. 147 с.
5. Кравченко М. Авторські художні прикраси в Україні (кінець ХХ початок ХХІ ст.). *Образотворче мистецтво*. 2012, № 3–4. С. 36 –37.
6. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво в контексті художнього процесу останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття (за матеріалами виставок Києва). *Українське мистецтвознавство*. 2012. Вип. 12. С. 27–36.
7. Пасічник Л. В. Особливості формування та розвитку ювелірної промисловості України ХХ-ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2014. Вип. 6. С. 1529–1539.
8. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя: Особливості розвитку. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 117 – 126.
9. Скурлов В., Фаберже Т., Илюхин В. К. Фаберже и его продолжатели. Санкт-Петербург: Лики России, 2009. 640 с.: ил.
10. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Альбом-каталог. Київ: ЗАТ «Атлант Юем СІ, 2002. 511 с
11. Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. *Вісник ЛНАМ*. Львів : ЛНАМ, 2008. Спецвип. 5. С.80-102
12. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Т. I. Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. Львів: Априорі, 2015. 420 с., 1780 іл.
13. Шмагало Р. Т. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів: Априорі, 2015. 276 с., 668 іл.
14. Ювелірне мистецтво України. Альбом до 10-ліття України. Київ, 2001. 190 с.; іл.
15. Romantic Avant-gart. Альбом-каталог. Ювелірне ательє «Лобортас». Київ, 2003. 239 с.: іл.
16. Класичний ювелірний Дім «Лобортас». [Електронний ресурс]. Режим доступу : [http : www.lobortas.com/](http://www.lobortas.com/)
17. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Ексклюзивна трилогія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.artmetal.org.ua
18. Ювелір – Експо – Україна. [Електронний ресурс]. Режим доступу : [http : www.jewellerexpo.kiev.ua/](http://www.jewellerexpo.kiev.ua/)

References

1. Istoryia ukrayins`kogo mystecztva : U 5-y`t./NAN Ukrayiny. IMFE im. M. Ryl`s`kogo [golov. red. G. Skry`pny`k., nauk.red. T. Kara-Vasyl`yeva]. Kyiv, 2007. T. 5: Mystecztvo XX stolittya. 1048 s.: il.
2. Kara-Vasyl`yeva T., Chegusova Z. Dekoratyvne mystecztvo Ukrayiny XX stolittya. Kyiv: Lybid`, 2005. 280 s.: il.
3. Kласychnyj yuvelirnyj Dim «Lobortas». *Dnipro*. 2011, № 8. S. 132 – 133.
4. Koval`s`ka majsternya. *Rukotvornyj svit*. Vyp. # 4. Kyiv, 2011. 147 s.
5. Kravchenko M. Avtors`ki xudozhni prykrasy v Ukrayini (kinecz` XX pochatok XXI st.). *Obrazotvorche mystecztvo*. 2012. № 3–4. S. 36–37.
6. Pasichnyk L. V. Yuvelirne mystecztvo v konteksti xudozhn`ogo procesu ostann`oyi chverti XX – pochatku XXI stolittya (za materialamy vystavok Ky`yeva). *Ukrayins`ke mystecztvoznnavstvo*. 2012. Vyp. 12. S. 27–36.
7. Pasichnyk L. V. Osoblyvosti formuvannya ta rozvytku yuvelirnoyi promyslovosti Ukrayiny XX–XXI stolittya. *Narodoznnavchi zoshyty*. 2014. Vyp. 6. S. 1529–1539.
8. Rogotchenko O. Yuvelirne mystecztvo Ukrayiny XX storichchya: Osoblyvosti rozvytku. *Suchasne mystecztvo*. 2013. Vyp. 9. S. 117–126.
9. Skurlov V., Faberzhe T., Ilyuxin V. K.Faberzhe i ego prodolzhateli. Sankt-Peterburg: Liki Rossii, 2009. 640 s.: il.
10. Chegusova Z. Dekoratyvne mystecztvo Ukrayiny kincyа XX stolittya. 200 imen. Al`bom-katalog. Kyiv: ZAT «Atlant Yuem SI, 2002. 511s.
11. Shafran R. Osoblyvosti profesijnogo yuvelirnogo mystecztva L`vova kincyа XX st. Visnyk LNAM. L`viv : LNAM, 2008. Speczvypusk 5. S.80 –102.
12. Shmagalo R. T. Encyklopediya xudozhn`ogo metalu. T. I. Svitovyj ta ukrayins`kyj xudozhnij metal. Kласyfikaciya, terminologiya, stylistyka, ekspertyza. L`viv: Apriori, 2015. 420 s., 1780 il.
13. Shmagalo R. T. Xudozhnij metal Ukrayiny XX – poch. XXI st. Encyklopediya xudozhn`ogo metalu. T. II. L`viv: Apriori, 2015. 276 s., 668 il.
14. Yuvelirne mystecztvo Ukrayiny. Al`bom do 10-littya Ukrayiny. Kyiv, 2001. 190 s.; il.
15. Romantic Avant-gart. Al`bom-katalog. Yuvelirne atel`ye «Lobortas». Kyiv, 2003. 239 s.: il.
16. Kласychnyj yuvelirnyj Dim «Lobortas». [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu : [http : www.lobortas.com/](http://www.lobortas.com/)

17. Shmagalo R. T. Encyklopediya xudozhn`ogo metalu. Eksklyuzyvna trylogiya. [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupa: www.artmetal.org.ua

18. *Yuvelir – Ekspo – Ukrayina*. [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu : [http : www.jewellerexpo.kiev.ua/](http://www.jewellerexpo.kiev.ua/)

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ КЮД «ЛОБОРТАС» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ: ИСТОРИОГРАФИЯ

Луць Сергей Васильевич – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства и реставрации произведений искусства, Каменец-Подольский национальный университет им. И. Огиенка, г. Каменец-Подольский

Анализируются основные аспекты историографии, которые определяют эволюцию творческой деятельности Классического ювелирного Дома «Лобортас» в контексте ювелирного искусства Украины на рубеже XX–XXI века. Историографическая карта обозначенной тематики позволяет проследить формирование общих критериев вектора творчества «лобортасовцев», последовательность накопления источниковедческой базы и состояние исследований развития обозначенной ювелирной компании. Системный анализ источников касающихся данного исследования определяет расширенный круг существенных вопросов по изучению становления и развития творческого процесса ведущей украинской ювелирной фирмы «Лобортас» в пространстве отечественного и мирового ювелирного искусства как важной необработанной части современного украинского декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: Кюд «Лобортас», украинское ювелирное искусство, историография, издание, исследования, источники.

CREATIVITY ARTISTS OF THE C.j.H. «LOBORTAS» IN THE CONTEXT OF MODERN JEWELRY OF UKRAINE: HISTORIOGRAPHY

Luts Sergii – Ph.D. in Arts, senior lecturer at the Department of Fine and Decorative Arts and Restoration of Works of Art, Ivan Ogienko Kamyanets-Podilsky National University Kamyanets-Podilsky

The article analyzes the main aspects of historiography that outline the evolution of the creative activity of the Classical Jewelry House «Lobortas» in the context of jewelry art of Ukraine at the turn of the XX – XXI century. The historiographical map of this topic makes it possible to trace the formation of general criteria for the vector of creativity of «Lobortas», the sequence of accumulation of the source base and the state of research at the current stage of development of this jewelry company. A systematic analysis of the sources related to this study outlines a wide range of important issues for studying the formation and development of the creative process of the leading Ukrainian jewelry company «Lobortas» in the space of domestic and world jewelry as an important raw part of modern Ukrainian arts and crafts.

Key words: C.j.H. «Lobortas», Ukrainian jewelry art, historiography, publications, research, sources.

UDK 739.2+671.1](477)Lobortas

CREATIVITY ARTISTS OF THE C.j.H. «LOBORTAS» IN THE CONTEXT OF MODERN JEWELRY OF UKRAINE: HISTORIOGRAPHY

Luts Sergii – Ph.D. in Arts, senior lecturer at the Department of Fine and Decorative Arts and Restoration of Works of Art, Ivan Ogienko Kamyanets-Podilsky National University Kamyanets-Podilsky

The aim of the article is to analyze the main issues of historiographical material on the evolution of creative activity of the Classical Jewelry House «Lobortas» in the context of modern Ukrainian jewelry at the turn of the XX–XXI centuries.

The research methodology consists of an integrated approach, where the main methods are analysis and synthesis, comparative method and others. A number of major publications on this issue in the form of monographs, articles in periodicals, as well as other information sources.

The novelty lies in a comprehensive analysis of the historiographical material of the formation and effective progress of the leading Ukrainian jewelry company C.j.H. «Lobortas» in the context of the general development of modern Ukrainian jewelry, which also provides an opportunity to analyze the overall picture of Ukrainian jewelry at the turn of XX–XXI centuries.

Results. The historiographical material is analyzed, which outlines the formation and development of the leading Ukrainian company C.j.H. «Lobortas» in the context of the latest jewelry of Ukraine, which proves – scientific art research, which allows to trace the formation of general criteria and vector of development of this jewelry company in the context at the turn of the XX–XXI centuries and point to the creative achievements of «Lobortas» in chronological order there is very little. However, among researchers of Ukrainian art metal and modern jewelry, it is worth noting a number of well-known domestic scientists who analyze the work of artists C.j.H. «Lobortas», in particular: R. Shmagalo, Z. Chegusova, L. Pasichnyk and others. It should be noted that some publications in monographs, periodicals, albums, catalogs, materials of international and national

specialized exhibitions, as well as Internet sources serve as informative components, which generally outline the individual stages of development of artists С.І.Н. «Lobortas» in the context of Ukrainian jewelry of the late XX – early XXI century.

The practical significance. The information contained in this article may be useful for developing educational programs on the latest history of arts and crafts for students of artistic specialties.

Key words: С.І.Н. «Lobortas», Ukrainian jewelry art, historiography, publications, research, sources.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 792.82 (477)

ТВОРИ І. СТРАВІНСЬКОГО В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ УКРАЇНИ

Луговенко Тетяна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0001-7691-3162>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.427>
lugovenko.tatiana@gmail.com

Грек Володимир Анатолійович – заслужений діяч мистецтв України завідувач кафедри хореографії, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-8622-3082>
v.hrek@kubg.edu.ua

Виявлено твори на музику І. Стравінського, поставлені в балетному театрі України. Зазначено, що попри незначну кількість утілень музики композитора в українському балеті, можна виявити тенденцію інтерпретування ранніх, найбільш відомих балетів композитора («Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна»), що спираються на початкові варіанти М. Фокіна та В. Ніжинського, а також постмодерністські версії. Серед балетів, створених І. Стравінським після 1913 р., на українській сцені втілено одноактні «Поцілунок феї» та «Пульчинела». Стверджується, що основна з причин переважного звернення до ранніх балетів композитора – їх драматургічна стрункість.

Ключові слова: балети Ігоря Стравінського, український балет, балетний театр України, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Музичні партитури балетних вистав І. Стравінського випередили час, вони до сьогодні вважаються втіленням новітності та авангардності, що сучасні хореографи намагаються відтворити в балетних виставах. Чисельні інтерпретації творів І. Стравінського в світі свідчать про надзвичайну популярність цього композитора в якості балетного. Важливо виявити, чи інтегрована Україна в процеси балетного інтерпретування його творів, що сприятиме розумінню місця українського балету не лише в світовій балетній стравінскіані, а й в опануванні модерної музики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Свідченням пошвавлення в Україні інтересу до наукового та творчого осмислення доробку І. Стравінського, зокрема, «українського» періоду його життя в Устилузі Волинської обл., стала міжнародна науково-теоретична конференція «Стравінський та Україна» 2007 р. у Луцьку, де М. Загайкевич оприлюднила доповідь «Ігор Стравінський і українська балетна творчість» [4]. Авторка звертала увагу на благотворний вплив новаторської музики І. Стравінського на творчість українських композиторів-симфоністів, що співпрацювали з балетним театром (В. Губаренко, Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович). Також серед українських дослідників, що торкалися проблем інтерпретації творів І. Стравінського в Україні – Ю. Станішевський [10], Є. Яніна-Ледовська [14] та ін.

Щодо творчої інтерпретації творів І. Стравінського українськими митцями, вважаємо, що саме пострадянський період привніс зміни в репертуар оперно-балетних театрів, де твори І. Стравінського посіли помітне місце. Важливими для мистецтвознавчого аналізу творів виявились рецензії А. Єфименко [3], І. Румянцевої [9], Ю. Хомайка [12], О. Чепалова [13]. Моніторинг сучасного репертуару оперно-балетних театрів України з метою виявлення хореографічних творів на музику І. Стравінського здійснено завдяки офіційним сайтам театрів. Дослідження, спеціально присвяченого творам І. Стравінського в балетному театрі України, виявлено не було.

Мета статті – виявити та проаналізувати хореографічні інтерпретації творів І. Стравінського в балетному театрі України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Послугуючись багатою історіографією творчості І. Стравінського можна стверджувати, що ранні балети композитора «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна» – цілісний та завершений період його творчості; характеризується внутрішньою стилістичною єдністю.

Процес постановки балету «Жар-птиця» (балетмейстер М. Фокін, художник О. Головін), продемонстрований у II Російському сезоні 1910 р. у Парижі, може слугувати прикладом органічної співпраці балетмейстера та композитора у процесі створення балету. Балет «Петрушка» показаний у

Російських сезонах 1911 р. у постановці М. Фокіна, художник – О. Бенуа. Прем'єра «Весни священної» І. Стравінського (хореографія В. Ніжинського, сценографія М. Реріха) відбулася 1913 р. «Весна священна», на думку сучасних дослідників, стала найпершим досвідом сучасної (неакадемічної) хореографії в балеті ХХ ст.

Ранні балети І. Стравінського протягом понад століття зазнають постановок на сценах всесвітньо відомих балетних театрів та в невеличких трупях сучасного танцю, зокрема таких балетмейстерів: Дж. Баланчин («Жар-птиця», 1949 р.), М. Бежар («Весна священна», 1959 р.; «Петрушка», 1970 р.), Дж. Ноймайєр («Весна священна», 1972 р.; «Петрушка», 1982 р.), Б. Ейфман («Жар-птиця», 1975 р.), Анжелін Прельжокаж («Жар-птиця», 1995 р.; «Весна священна», 2001 р.) і ін.

Період творчості І. Стравінського після 1913 р. характеризується написанням як балетної музики («Історія солдата» («Казка про солдата»), «Пісня солов'я», «Пульчинела», «Байка про Лису, Півня, Кота та Барана, весела вистава зі співом та музикою», «Весіллячко» та ін.), так і музики, що створювалась виключно для інструментального виконання, але з часом увійшла до ужитку балетмейстерів. Серед балетмейстерів, що зверталися до творів І. Стравінського цього періоду – Л. Мясін, Б. Ніжинська, С. Лифар, Дж. Баланчин, К. Йос, М. Бежар, Дж. Роббінс, Д. Кранко, І. Кіліан, А. Прельжокаж та ін.

Відомостей щодо балетних постановок на музику І. Стравінського на професійній театральній сцені в Україні до 1994 р. не було. 1994 р, після здобуття II премії серед хореографів на Першому Міжнародному конкурсі балету ім. Сержа Лифаря, що проходив на сцені Національної опери України з 16 по 23 червня, О. Ратманський отримав право здійснити постановку на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. Для дебюту він обрав «Поцілунок феї» І. Стравінського – одноактний алегоричний балет на чотири сцени на лібрето автора за мотивами казки Г. Х. Андерсена «Льодяниця».

О. Ратманський запропонував оригінальне хореографічне рішення, цікаво поєднавши класичну і сучасну танцювальну лексику, й зумів виразно окреслити образи твору. Цю своєрідну поетичну виставу балетмейстер здійснив разом із диригентами В. Кожухарем і А. Власенком, канадським сценографом П. Дегла і репетиторами А. Лагодою й А. Козловим. Балетмейстер створив прозорий, наче крижинки, складний і віртуозний малюнок акторські насиченої граціозної партії Феї, величної та самозакоханої; майстерно розробив партії Юнака, якому поцілунок таємничої феї врятував життя і визначив долю, його нареченої. Серед героїв – подруги нареченої, таємничі духи, селяни. Свіжа хореографічна мова, вишукані візерунки ансамблевих композицій приваблювали всіх, хто брав участь у цій гармонійній казковій виставі [10, 339].

21 січня 2000 р. на сцені Національної опери України ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра одноактного балету «Жар-птиця», яку здійснили диригент В. Кожухар, балетмейстер В. Литвинов і художниця М. Левитська на замовлення гастрольно-концертної дирекції «Ландграф». В. Литвинов повністю відмовився від знахідок попередників. Він дещо переробив лібрето М. Фокіна і запропонував власне трактування, зберігаючи контури сюжету й пригоди Івана-царевича у зачарованому саду Коція Безсмертного та його зустрічі із Жар-птицею і красунею-полонянкою Царівною. «Балетмейстер поставився до подій вистави з іронією, і це відповідало музиці композитора, щоправда, далеко не всі танцювальні епізоди були однаково переконливі. Проте під час гастрольного турне театру по Німеччині та Швейцарії в лютому 2000 р. постановка «Жар-птиці», що задовольняла інтерес сьогоднішньої європейської публіки до музики І. Стравінського, мала значний успіх і позитивні відгуки критики», – зазначав Ю. Станішевський [10, 368–369].

У березні 2000 р. на сцені Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка відбулась прем'єра «Петрушки» у постановці А. Рубіної. Те, що відбувалось на сцені, за свідченням Ю. Хомайка, «викликало живий емоційний відклик в залі. Причому історія кохання і смерті зацькованого, осміяного наївного мрійника-простака Петрушки сприймається не як мелодрама, а тяжіє до притчі про те, як смертельно небезпечна спроба для індивіда вийти за рамки ролі, нав'язаної зовні, жити за велінням почуттів, без озирання на оточуючих, які вважають, ніби краще за тебе знають, як тобі слід поводитись в тій чи іншій ситуації» [12]. Критик І. Румянцева стверджує, що «це не просто історія персонажів балаганного театру, яке колись ставив Фокін у співдружності з Бенуа. А. Рубіна намагалась створити філософсько-гротескову виставу, де всі люди трохи «безумні». І в цьому бездушному світі масок борсається, любить, страждає людина з трепетною душею, смішний та безглуздий через свою невідповідність загальним жорстким законам... Петрушка, Арап, Балерина – це архетипи: перший зображує духовну та страждаючу частину людства, другий – все бездумно привабливе, владно мужнє і незаслужено торжествуюче, а Балерина – красоту бездушну, а тому силу не творення, а руйнації» [9].

Високу оцінку критики одержала і оригінальна інтерпретація балету І. Стравінського «Весна священна» на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, в якій

якнайповніше розкрилися професіоналізм і неординарне балетмейстерське мислення А. Рубіної, виразна палітра якої синтезує класику, модерн-джаз танець, високі традиції академізму і досягнення постмодерну.

У сезоні 2001–2002 рр. на сцені Національної опери України ім. Т. Шевченка постановку «Петрушки» І. Стравінського здійснив В. Яременко. Його трактування спиралося на хореографічне рішення М. Фокіна, створене для «Російських сезонів» С. Дягілева в Парижі. Балетмейстер дбайливо зберіг сольні епізоди першоджерела і водночас по-новому, підкреслено танцювально відтворив масові пантомімічні картини. В. Яременко прибрав численні побутові пантомімічні епізоди фокінської версії, «розкривши в багатобарвному танці різноманітні постаті учасників ярмарку та їх несхоже ставлення до лялькового балаганного дійства. Він вдало й органічно поєднав поліфонічні масові композиції з сольними партіями головних персонажів, створених М. Фокіним, ніде не порушивши стильові особливості класичної постановки й демонструючи розуміння музичної драматургії» [10, 395].

На початку театрального сезону 2002–2003 рр. на сцені Національної опери України ім. Т. Шевченка Р. Поклітару втілив одноактний балет «Весна священна» І. Стравінського. У самостійній оригінальній хореографічній версії балетмейстер відмовився від досвіду попередників і традицій, поставивши виставу в естетиці постмодернізму, що розповідає про прагнення пересічної людини до особистого щастя, на заваді якому постає агресивний соціум, жорстоке оточення. Р. Поклітару вирішив виставу через образи фантастичних учнів у зеленій уніформі, страждання Дівчини та Юнака, що потерпають від знущань Учителя. Ідеї людиноненависництва підсилює звук коліщаток, на які встановлені парти, динамічне пресування яких наводить жах, руйнує всі позитивні людські почуття [10, 407].

Столична труппа, вихована на класиці, відкрила нові грані свого професійного виконавського мистецтва в досі не відомому постмодерні. Київська критика, висловила досить полярні оцінки щодо вистави Р. Поклітару. Зокрема, балетознавець Л. Венедиктова вбачає в ній «один з перших серйозних прецедентів сучасної хореографії в українському балетному мистецтві», і, «не зважаючи на відсутність дійсно складної для сприйняття пластичної та концептуальної мови для столичної сцени, вона майже революційна» [11]. На жаль, сценічне життя балету було нетривалим.

2013 р. до сторіччя «Весни священної» вистава була поставлена Г. Ковтуном в одеському оперно-балетному театрі. Балетмейстер відомий своїми екстравагантними хореографічними експериментами, про що свідчить і авторка рецензії на цю виставу Т. Арсенєва, характеризуючи винахідливість балетмейстера «як таку, що «не знає меж та іноді навіть зашкалює, переважаючи добре почуття міри». Вона ілюструє цю думку описанням хореографічного вступу до балету, який ішов у тандемі з «Весною священною», тобто «Жар-птиці» того ж Стравінського. У ньому Ковтун поставив ексцентричний дует двох зловісних, але доволі симпатичних скелетів. «Можна було без особливого напруження простежити, – пише критик, – що хореографія Ковтуна міцно стоїть на академічному фундаменті, але академізм зредукований майже до невловимості, а на перший план вийшло ексцентричне еквілібрування, трюковий гострохарактерний танець. Ковтун, це нам відомо, майстер яскравого шоу, він сповідує театр-видовище [14, 218–219].

Серед новітніх постановок балетів І. Стравінського в Україні – інтерпретація «Пульчинелли» та «Весни священної» балетмейстера М. Алджері 2018 р. на сцені Львівського театру опери та балету ім. С. Крушельницької. Балети відрізняє сміливість трактування, відхід від традиційних виразних засобів, інтегрування академічного та модерного танців, застосування естетики постмодернізму.

Вистави об'єднані під назвою «Правда під маскою». В основу концепції вистави покладено сприйняття двох життєвих аспектів: «Пульчинелла» уособлює все, що приховане під маскою, допускаючи хитрість, а «Весна священна» – істинність, що живе в кожній людині. Постановка здобула перемогу у номінації «краща хореографічна / балетна / пластична вистава» II Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА» у 2019 р [6].

О. Чепалов відмічає велику художню значущість постановки М. Алджер, зазначаючи, що «це здобуток хореографа, який суміщає інтелектуально-філософський підхід до балету з цікавими пластичними пошуками в царині мови тіла» [13].

Філософський підтекст вистави розтлумачує критик А. Єфіменко: «Динаміка хореографії Алджері від «Пульчинелли» до «Весни священної» творить містерію танцю як болісний перехід від світу сміхового, ілюзорного, неправдивого у світ реальний, жорстокий, агресивний. Несамовиті, просякнуті полярними енергіями (супротиву і єднання) рухи унаочнюють споконвічну боротьбу статей... Все в комплексі унаочнює режисерську ідею подвійного балету як дослідження людської психіки: витончені позування перед дзеркалом, стилізовані, лялькові або маріонеточні почуття змінюються викрученими суглобами, придавленими до землі інтонаційно-ритмічним велетом оркестру «Весни священної» фігурами» [3]. Критик наполягає, що балетмейстер піднявся до втілення не конкретних балетів, а світових універсалій, що цілком відповідає сучасним тенденціям прочитання

модерністських творів на новому рівні змістовності та естетичного сприйняття. Вистава стала значним кроком для балету Львівського театру у напрямі осучаснення виразально-зображальних засобів, розширення діапазону можливостей трупі по втіленню сучасних балетних вистав.

Вистави «Пульчинела» та «Весна священна» М. Алджері користуються заслуженою популярністю у глядачів. На жаль, виставу Г. Ковтуна не виявлено в діючому репертуарі Одеського національного академічного театру опери та балету [8]. В останні сезони до репертуару Дніпропетровського академічного театру опери та балету [2], Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва [5] також не входить жодний балет на музику І. Стравінського. У репертуарі Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка [7] зберігаються балети «Петрушка» та «Жар-птиця»; у Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка у постійному репертуарі дві вистави на музику І. Стравінського – «Жар-птиця» та «Весна священна» [11].

Висновки. Попри незначну кількість балетмейстерських експериментувань на музику І. Стравінського в українському балетному театрі, можна виявити тенденцію втілення ранніх, найбільш відомих балетів композитора. На початку ХХІ ст. в Україні поставлені «Жар-птиця» (В. Литвинов, 2000 р.; А. Рубіна, 2000 р.), «Петрушка» (В. Яременко, 2002 р.), «Весна священна» (А. Рубіна), що спиралися на початкові варіанти М. Фокіна та В. Ніжинського. До постмодерністських інтерпретацій належать версії Р. Поклітару («Весна священна», Київ, 2002 р.), Г. Ковтуна («Весна священна», Одеса, 2013 р.), М. Алджері («Весна священна», Львів, 2018 р.). На українській сцені втілено два одноактні балети, створені І. Стравінським після 1913 р. – «Поцілунок феї» (Київ, О. Ратманський, 1994 р.) та «Пульчинела» (М. Алджері, Львів, 2018 рю). Серед причин переважного звернення до ранніх балетів композитора – їх драматургічна стрункність.

Список використаної літератури

1. Венедиктова Л. Спроба наздогнати час. *Діловий тиждень*. 2003. 12 лют.
2. Дніпропетровський академічний театр опери та балету. URL : <https://www.opera-ballet.com.ua/>
3. Єфіменко А. Memento quod est homo. *Збруч*. 2018. 18 жовт.. URL : <https://opera.lviv.ua/memento-quod-est-homo/>.
4. *Загайкевич М. П.* Ігор Стравінський і українська балетна творчість. *Стравінський та Україна* : матеріали між нар. наук. конф., Луцьк, 15–17 черв., 2007 р. Луцьк : Вежа, 2007. С. 132–139.
5. Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва. URL : <https://kyivoperatheatre.com.ua/repertoire/>
6. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/prem-yera-pravda-pid-maskoyu-pulchynella-vesna-krasna/>
7. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. URL : <https://opera.com.ua/performance?type=98&page=1>
8. Одесский национальный академический театр оперы и балета. URL : <https://operahouse.od.ua/repertoire/ballet/>
9. Румянцева И. И мечется, любит, страдает человек с трепетной душой. *Время*. 2000. 14 март. С. 4.
10. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
11. Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка. URL : <http://www.hatob.com.ua/ukr/balet-spektakli>
12. Хомайко Ю. Любов и смерть диссидента Петрушки. *Вечерний Харьков*. 2000. 21 март. С. 3.
13. Чепалов О. Маско, ми тебе знаємо... *День*. 2018. 1 лист. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/masko-my-tebe-znayemo>
14. Яніна-Ледовська Є. В. Балет «Весна священна» в трактуванні українських хореографів (1998–2013). *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 211–219.

References

1. Venedyktova L. Sproba nazdohnaty chas. Dilovyi tyzhden. 2003. 12 liutoho.
2. Dnipropetrovskiy akademichnyi teatr opery ta baletu. URL : <https://www.opera-ballet.com.ua/>
3. Iefimenko A. Memento quod est homo. Zbruch. 2018. 18 zhovtnia. URL : <https://opera.lviv.ua/memento-quod-est-homo/>.
4. Zahaikevych M. P. Ihor Stravinskyi i ukrainska baletna tvorchist. Stravinskyi ta Ukraina : materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, Lutsk, 15–17 chervnia 2007 r. Lutsk : Vezha, 2007. S. 132–139.
5. Kyivskiy munitsypalny akademichnyi teatr opery ta baletu dlia ditei ta yunatstva. URL : <https://kyivoperatheatre.com.ua/repertoire/>
6. Lvivskiy natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu im. Solomii Krushelnytskoi. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/prem-yera-pravda-pid-maskoyu-pulchynella-vesna-krasna/>
7. Natsionalna opera Ukrainy im. T. H. Shevchenka. URL : <https://opera.com.ua/performance?type=98&page=1>
8. Odesskiy natsionalnui akademicheskii teatr oper y baleta. URL : <https://operahouse.od.ua/repertoire/ballet/>
9. Rumiantseva Y. Y mechetsia, liubyt, stradaet chelovek s trepetnoi dushoi. Vremia. 2000. 14 marta. S. 4.
10. Stanishevskiy Yu. O. Baletnyi teatr Ukrainy : 225 rokiv istorii. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2003. 438 s.

11. Kharkivskiy natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu im. M. V. Lysenka. URL : <http://www.hatob.com.ua/ukr/balet-spektakli>
12. Khomaiko Yu. Liubov y smert dyssyidenta Petrushky. Vecherniy Kharkov. 2000. 21 marta. S. 3.
13. Chepalov O. Masko, my tebe znaiemo... Den. 2018. 1 lystopada. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/masko-my-tebe-znayemo>
14. Ianina-Ledovska Ye. V. Balet «Vesna sviashchenna» v traktuvanni ukrainskykh khoreohrafov (1998–2013). Kultura Ukrainy. 2014. Vyp. 46. S. 211–219.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И. СТРАВИНСКОГО В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ УКРАИНЫ

Луговенко Татьяна Георгиевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Киевский университет имени Бориса Гринченка, г. Киев

Грек Владимир Анатольевич – заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедрой хореографии, Киевский университет имени Бориса Гринченка, г. Киев

Выявлены произведения на музыку И. Стравинского, поставленные в балетном театре Украины. Отмечено, что несмотря на небольшое количество воплощений музыки композитора в украинском балете, можно обнаружить тенденцию интерпретации ранних, наиболее известных балетов композитора («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), опирающихся на начальные варианты М. Фокина и В. Нижинского, а также постмодернистские версии. Среди балетов, созданных И. Стравинским после 1913, на украинской сцене воплощены одноактные «Поцелуй феи» и «Пульчинелла». Утверждается, что основная из причин преимущественного обращения к ранним балетам композитора – их драматургическая стройность.

Ключевые слова: балеты Игоря Стравинского, украинский балет, балетный театр Украины, хореография, танец.

CREATION OF I. STRAVINSKY IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE

Lugovenko Tetyana – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Choreography, Boris Grinchenko Kyiv University, Kyiv

Grek Volodymyr – Honored Art Worker of Ukraine, Head of the Department of Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article reveals works to the music of I. Stravinsky, staged in the ballet theater of Ukraine. It is noted that despite the small number of incarnations of the composer's music in the Ukrainian ballet, one can find a tendency to interpret the composer's early, most famous ballets («Firebird», «Petrushka», «Rite of Spring»), based on the initial versions of M. Fokin and V. Nijinsky, as well as postmodern versions. Among the ballets created by I. Stravinsky after 1913, the one-act «Kiss of the Fairy» and «Pulcinella» are embodied on the Ukrainian stage. It is argued that the main reason for the predominant appeal to the early ballets of the composer is their dramatic harmony.

Key words: ballets by Igor Stravinsky, Ukrainian ballet, Ukrainian ballet theater, choreography, dance.

UDC 792.82(477)

CREATION OF I. STRAVINSKY IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE

Lugovenko Tetyana – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Choreography, Boris Grinchenko Kyiv University, Kyiv

Grek Volodymyr – Honored Art Worker of Ukraine, Head of the Department of Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The aim of the article is to identify and analyze choreographic interpretations of I. Stravinsky's works in the Ballet Theater of Ukraine.

Research methodology. The study uses historically chronological and diachronic approaches, analysis and comparison of sources, events, facts.

Results. Despite a small number of choreographic experiments on the music of I. Stravinsky in the Ukrainian Ballet Theater, we can find a tendency to embody the early, most famous ballets of the composer. At the beginning of the XXI century in Ukraine were staged «Firebird» (V. Litvinov, 2000; A. Rubina, 2000), «Petrushka» (V. Yaremenko, 2002), «Rite of Spring» (A. Rubina), based on the initial versions of M. Fokin and V. Nizhynsky. Postmodernist interpretations include the versions of Radu Poclitaru (Rite of Spring, Kyiv, 2002), Georgy Kovtun (Rite of Spring, Odessa, 2013), and Marcello Algeri (Rite of Spring, Lviv, 2018). Two one-act ballets created by I. Stravinsky after 1913 are embodied on the Ukrainian stage – «Fairy's Kiss» (Kyiv, O. Ratmansky, 1994) and «Pulchinella» (M. Algeri, Lviv, 2018). Among the reasons for the predominant appeal to the composer's early ballets is their dramatic harmony.

Novelty. For the first time ballet performances to the music of I. Stravinsky were discovered on the Ukrainian stage and differentiated into two groups (before and after 1913).

The practical significance. The materials and results of the study can be applied to further research on the problems of ballet art, as well as to deepen the knowledge of students, graduate students, anyone interested in choreography.

Key words: ballets by Igor Stravinsky, Ukrainian ballet, Ukrainian ballet theater, choreography, dance.

Надійшла до редакції 12.11.2020 р.

УДК 792.82

ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОГО СТИЛЮ ІРЖИ КІЛІАНА У 1970-Х РОКАХ

Перова Ганна Олексіївна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.428>
mukoseeva@ukr.net

Хоцяновська Людмила Францівна – заслужена
артистка України, доцент кафедри хореографічного
мистецтва, Київський національний університет
культури і мистецтв, м. Київ, ,
<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>
khotsya@ukr.net

Проаналізовано початок балетмейстерської творчості І. Кіліана у 1970-х рр. та виявлено основні риси авторського стилю, серед яких – поєднання класичного та сучасного танцю. Вказано на риси балетмейстерського стилю: іронічність у ставленні до консервативності класичного балету; відсутність складного змістовного та ідейно-емоційного навантаження творів; перевага безсюжетності, малих форм, балетів на одну дію; акцентування на почуттях та емоціях. Балетмейстер вважає, що танець повинен народжуватися з музики, але створювати власні образи. Іржи Кіліан кристалізував авторський балетмейстерський стиль, який має послідовників і прихильників по всьому світу.

Ключові слова: Іржи Кіліан, балет, балетмейстер, авторський стиль, Нідерландський театр танцю, NDT, танець, хореографія.

Постановка проблеми. Значний вплив на формування авторського стилю балетмейстера справляє початковий етап входження у професію (навчання, виконавський досвід, перші балетмейстерські експерименти та ін.). Саме тоді закладаються балетмейстерські принципи, що часто стають визначальними для подальшої творчої біографії митця. Наукова увага до цього періоду діяльності балетмейстерів важлива в аспекті відтворення цілісної творчої біографії. Справедливо це і у ставленні до одного з найяскравіших балетмейстерів останньої чверті ХХ ст. – початку ХХІ ст. Іржи Кіліана.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри значущість творчості І. Кіліана не лише для розвитку балетного театру, а й мистецтва загалом, період становлення його балетмейстерської майстерності та формування авторського стилю є найменш дослідженим, що частково пояснюється не віддаленістю у часі та активною діяльністю балетмейстера і сьогодні. До мистецтвознавчого аналізу окремих аспектів творчості І. Кіліана зверталися Ю. Абдоков [1], І. Конотоп [2], С. Легка [3], В. Майнієце [4], М. Татаренко [5], О. Чепалов [6] та ін. Однак комплексного дослідження етапу формування балетмейстерського стилю Іржи Кіліана у 1970-х рр. проведено не було.

Мета статті – проаналізувати початок балетмейстерської творчості І. Кіліана у 1970-х рр. та виявити основні риси авторського стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. До ХХ ст. Нідерланди підійшли без сформованого балетного театру. Засновником Національного балету після Другої світової війни стала С. Гаскел – уродженка маленького литовського міста, яка 1923 р. приїхала до Парижу та стала ученицею великої російської балерини Л. Єгорової. Після війни Гаскел заснувала балетну академію і трупу, що стала основою Національного балету Нідерландів. Саме цю трупу у 1959 р. покинули кращі її учні – 18 танцівників, які заснували в Гаазі Нідерландський танцювальний театр (NDT). Вони вважали, що С. Гаскел занадто захоплюється консервативною класикою, а Нідерландам потрібен сучасний балет.

Завдяки постановкам американського хореографа Б. Гаркаві, а також співпраці з відомими хореографами А. Соколов, Ханс ван Манен, Глен Тетлі та ін., театр набув популярності, був визнаний перспективним. NDT став першою трупою в Європі, де тренаж у стилі американського модерну включили у щоденний клас [6, 248].

Гастролі в Нідерландах трупи М. Грем помітно вплинули на формування стилістики NDT. Ханс ван Манен активізував пошуки хореографічної мови, що найкраще виражала б сучасність, одночасно він пам'ятав про значну танцювальну школу, яку пройшов, виступаючи у балетах Баланчина. У цій системі координат Х. ван Манен вів пошуки, але стиль театру не набув цілісного визначення. Безумовно, новий колектив працював у художній стилістиці, не схожій на традиційні уявлення про балетну виставу. У постановках є багато партерної пластики, положень на підлозі, важких комбінацій для танцівника з точки зору фізичного навантаження.

Ханс ван Манен та Гаркаві залишають трупу на початку 70-х рр. XX ст. У 1975 р. до NDT запросили Іржі Кіліана, і з цього ж року він починає працювати художнім керівником у Нідерландському театрі танцю. Під його керівництвом цей театр зазнав світової слави.

Дослідники творчості І. Кіліана сходяться на думці, що формуванню балетмейстерської майстерності сприяли навчання у Празькій консерваторії, отримання професійної освіти в Королівській балетній школі Лондона та його діяльність у Штутгартському балеті під орудою Дж. Кранко.

У 9 років І. Кіліан почав танцювати у підготовчій школі Національного театру Праги, а пізніше – у Консерваторії. У 1967–1968 рр. Кіліан навчався у Лондонській Королівській балетній школі, де познайомився з творами М. Грем, К. Мак Міллана, М. Бежара, Дж. Баланчина, Дж. Робінса та ін. Вплив творчості цих балетмейстерів на формування художнього світогляду Кіліана важко переоцінити, адже саме вони пробудили бажання створювати танець.

Значною подією для Кіліана стало знайомство з Дж. Кранко та запрошення до Штутгартського балету. До 1975 р. Кіліан працює солістом балету та здійснює в Штутгарті свої перші постановки.

Штутгартський балет за керівництва Кранко став не лише головним оплотом драмбалету в Європі, а й своєрідною «школою хореографів»: Кранко виховав плеяду балетмейстерів, що склали обличчя світового балетного театру останньої чверті XX ст., серед яких Дж. Ноймайер, У. Форсайт, І. Кіліан [[7http://www.belcanto.ru/13072901.html](http://www.belcanto.ru/13072901.html)].

Фактично, театр під керівництвом Кранко, виконував функції балетмейстерської лабораторії, організовуючи спеціальні перегляди, де молоді танцівники могли показати власні балетмейстерські дослідження. Кранко аналізував праці своїх підопічних, але не намагався на них тиснути, тому серед вихідців з театру хореографи різноманітних напрямів.

Дж. Кранко був дуже сильною людиною, диктатором у професії, але при цьому він добре ставився до людей, був широко обізнаним у різних сферах, чудово орієнтувався в живописі, літературі, кулінарії. Він не боявся йти незнайомими шляхами, сміливо експериментував, не займався самоповтореннями. Надаючи можливість іншим реалізуватися в якості балетмейстерів, Кранко не ревнував до чужих успіхів, а щиро радів появі нових талантів.

Під час роботи в Штутгартському балеті І. Кіліан створив «Paradox» («Парадокс», 1970 р.), «Kommen und Gehen» («Заходьте та виходьте», 1970 р.), «Nouvelle Kompanie with Incantations» («Компанія Новеппа із заклинаннями», 1971 р.), «Einzelgänger» («Одиноки», 1972 р.), «Blaue Haut» («Синя шкіра», 1974 р.) [7].

У балеті «Blaue Haut» («Синя шкіра») на народну музику, пам'яті Дж. Кранко, який народився та навчався у Південно-Африканській республіці, Кіліан спробував реалізувати ідею рівності прав націй та рас, але балет вийшов дещо схематичним та декларативним. У пластичні використані елементи фольклору, давніх танців, священних ритуалів [4, 9].

Запрошення до Нідерландів Кіліан відмітив балетом на музику чеського композитора Л. Яначека «Return to a Strange Land» («Повернення на чужину»), присвятивши його своєму вчителю Дж. Кранко. Балет відтворює прийоми, яким віддавав перевагу Кранко, зокрема, самостійні ансамблі, побудовані з використанням точних ліній.

Класичний танець і модерн танець, напрями, що сприймалися як опозиційні, але мали рівноцінно значний вплив на формування трупи Нідерландського театру танцю, І. Кіліан взяв на озброєння та продовжив розвивати NDT у цьому напрямку.

Серед яскравих постановок початкового періоду роботи в NDT, що увиразнила по-доброму іронічне ставлення Кіліана до академічної спадщини класичного балету – «Symphony in D» («Симфонія ре мажор») Й. Гайдна (дві частини поставлені 1976 р., 1977 рр. – три частини, 1981 р. – додав четверту частину). Балет сприймається як пародія на балетні штампи, непрофесіоналізм кордебалету, надмірність у дотриманні канонів класичного танцю, наприклад, виворотності. Тут проявилися риси постмодерністського мистецтва щодо пародійного цитування загальновідомих балетних фрагментів академічної спадщини.

Цей балет крізь призму співвідношення музики та хореографії розглядає мистецтвознавець Ю. Абдоков, вважаючи, що «у “Symphony in D”, балеті прозорому та веселому, ритмоскладання хореографії частково націлене на пластичне пародіювання класичної хореолексики, але більше того – стабільної квадратності класичного ритмоскладання» [1, 115]. Музикознавець захоплюється майстерністю І. Кіліана у

втіленні своєрідного «ритмічного артистизму» Гайдна, який часто недосяжний для досвідчених диригентів, акцентуючи на точності відчуття балетмейстера, «чий хореографічний гумор витікає з рухової сутності музики та не носить відстороненого літературно-театрального відтінку» [1, 116].

У 1978 р. Кіліан, будучи єдиним керівником трупи, поставив балет «Sinfonietta» («Симфоніета») на музику Л. Яначека. Ця робота принесла хореографу міжнародний успіх на фестивалі у Чарльстоні US Spoleto festival [7]. У «Симфоніеті», поставленій згідно з партитурою чеського композитора як сільська картина, немає ознак національного: Кіліан не використовує національний одяг, характерні *pas*. Рішенням хореографа стало ілюструвати людські ідеї щодо наближення до землі.

О. Чепалов зазначає: «Оповідальність, як стрижень балетної вистави та засіб донесення змісту, ніколи не вабила Кіліана. З цієї точки зору його композиції не потребують обсяжних коментарів або літературно побудованих лібрето. Його також не ваблять старі міфологеми та їх переосмислення, мальовнича стилізація. Матеріалом для пластичних образів стають життєві або мистецькі враження, пропущені крізь призму балетмейстерської фантазії. На відміну від Ноймайєра, він не розповідає свої враження від певного музичного твору, а створює на його основі власну образну структуру» [6, 251].

Ю. Абдоков вважає, що балет Кіліана «Симфоніета» відрізняє «поетика пластичного перетворення складного оркестрового задуму» [1, 157]. Кіліану можна було б дорікнути в гіпертрофованому пластичному резонанс на найдрібніші деталі музичного розгортання, коли не залишається зазору між хореографічною пластикою та ритмо-фактурною структурою музики. Це стало б можливим, як би не одна важлива обставина: хореограф, що не випускає з уваги жодного штриха музичної пунктуації, створює метафорично перетворений рельєфно-пластичний образ оркестрової партитури, в якій експозиційний музичний матеріал розвивається виключно засобами оркестрування. При цьому грандіозний (посилений) склад великого симфонічного оркестру трансформований хореографом досить камерними пластичними засобами. Вже одна ця пластична метафора – свідчення граничної свободи в синтетичному сплетінні музичної та хореографічної партитур.

Одна з основних ознак стилю Кіліана-балетмейстера базується на ставленні до музики. Ю. Абдоков говорить про співвідношення музики та хореографії у балетмейстера: «...Кіліан реалізує звуко-барвисту та експресивно-темброву сутність оркестру не на рівні складу, а виключно засобами пластичного малюнку та поетики рухів. Вищими, кульмінаційними точками пластичної партитури стають точки свого роду найвищого оркестрового «горіння»... Камерний хореографічний склад виконавців зримо виростає чи, навпаки, скорочується в залежності від ступеня напруги тембрової палітри. Кіліан фіксує варіантність розгортання музичного матеріалу, в якому повторення не несе в собі зупинки руху. Не всім диригентам, що інтерпретували видатну партитуру Яначека, вдавалось, подібно до Кіліана, так точно діагностувати поетику звуку-отзвуку як оркестрової світлотіні, що складає сутність тембрової палітри «Симфоніети»» [1, 158]. Хореографію Кіліана можна охарактеризувати як органічно поєднану з музичною основою, але не розчиненою в ній. Танцювальна партитура одночасно і увиразнює музику, і «звучить» яскраво та оригінально.

До програмних творів відносять один з перших балетів Кіліана в NDT «Симфонія псалмів» на музику І. Стравінського (1978 р.). Композитор побудував музику за принципом конструювання симфонії, близьким до церковного канону. Духовне об'єднання стало ключовим мотивом балету. У фіналі окремі емоційні сплески особистостей тонуть у безкінечному потоці – ході людей, що розчиняються у просторі та часі.

У балетмейстера немає бажання ілюструвати релігійні обрядові дії, а лише відтворити загальну атмосферу зосередженості, споглядальності, духовного очищення. За думкою О. Чепалова, Кіліан не тяжіє до монументальних симфонічних творів, хоча існує потреба у зверненні до людства з проповіддю щодо збереження світу, подібно до Бежара. Одночасно, хореограф прагне народження танцю з музики, подібно до Баланчина [6, 255].

Отже, вже у перші роки роботи в NDT у творчості чеського хореографа намітилась дуалістичність балетмейстерського репертуару: безсюжетні вистави, де переважає «чистий» танець, та драматичні постановки. Але у драматичних балетах перевага надавалась не пантомімі, сюжету, а хореографії. Не послуговуючись літературними першоджерелами, І. Кіліан створив справжній театр танцю, де був основним постановником упродовж кількох десятиліть. Оригінальні принципи співвіднесення хореографії та музики піднімають постановки Кіліана на новий шабель осмислення ритмопластики як феномена сучасного танцю. Танцювальне мистецтво Нідерландів наприкінці ХХ ст. посіло одне з перших місць серед передових хореографічних держав завдяки І. Кіліану, чеху за походженням.

Висновки. У прагненні до оновлення танцювальної лексики Іржи Кіліан сформував власний балетмейстерський стиль, поєднавши класичний та сучасний танець. Серед його основних рис, сформованих вже на початковому етапі роботи в NDT у другій пол. 1970-х рр. – іронічність у ставленні до

консервативності класичного балету з одночасною глибокою повагою до академічних основ підготовки танцівників; відсутність складного змістовного та ідейно-емоційного навантаження творів; перевага безсюжетності, малих форм, балетів на одну дію; акцентування на почуттях та емоціях, їх поетична багатозначність. Особливість драматургічної побудови вистав – відсутність розвиненої експозиції та детально розроблених характерів. Балетмейстер вважає, що танець повинен народжуватися з музики, але бути не її пластичним аналогом, а створювати власні образи. І. Кіліан кристалізував власний авторський балетмейстерський стиль, який має послідовників і прихильників по всьому світу.

Список використаної літератури

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. Москва : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. 272 с.
2. Конотоп И. М. Киноракурс хореографии Иржи Килиана. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2019. № 5 (64). С. 94–110.
3. Майнище В. Шведский королевский балет. *Музыкальная жизнь*. 1982. № 2. С. 9.
4. Татаренко М. Традиції у постмодерній творчості І. Кіліана. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія Мистецтвознавство. 2014. Вип. 31. С. 112–116.
5. Легка С. Філософське підґрунтя творчості балетмейстера Иржи Кіліана. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2019. Вип. 10. С. 22–26.
6. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
7. Jiří Kylián. Biography. URL : <http://www.jirikylian.com/existence/>

References

1. Abdokov Ju. B. Muzykal'naja poetika horeografii: plasticheskaja interpretacija muzyki v horeograficheskom iskusstve. Vzglyad kompozitora. Moskva : MGAH, RATI-GITIS, 2009. 272 s.
2. Konotop I. M. Kinorakurs horeografii Irzhi Kiliana. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. 2019. № 5(64). S. 94–110.
3. Majniece V. Shvedskij korolevskij balet. Muzykal'naja zhizn'. 1982. № 2. S. 9.
4. Tatarenko M. Tradycii u postmodernii tvorchoosti I. Kiliana. Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Serii Mystetstvovnavstvo. 2014. Vyp. 31. S. 112–116.
5. Lehka S. Filosofske pidgruntia tvorchoosti baletmeistera Irzhy Kiliana. Aktualni pytannia mystetskoj pedahohiky. 2019. Vyp. 10. S. 22–26.
6. Chepalov O. Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy KhKh st. : monohrafiia. Kharkiv : KhDAK, 2007. 344 s.
7. Jiří Kylián. Biography. URL : <http://www.jirikylian.com/existence/>

ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОГО СТИЛЯ ИРЖИ КИЛИАНА В 1970-Х ГОДАХ

Перова Анна Алексеевна – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Хоцяновская Людмила Францевна – заслуженная артистка Украины, доцент, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Проанализировано начало балетмейстерской творчества И. Килиана в 1970-х гг. и выявлены основные черты авторского стиля, среди которых – сочетание классического и современного танца. Указано на черты балетмейстерского стиля: ироничность в отношении к консервативности классического балета; отсутствие сложной содержательной и идейно-эмоциональной нагрузки произведений; преимущественно бессюжетность, малые формы, балеты в одном действии; акцентирование на чувствах и эмоциях. Балетмейстер считает, что танец должен рождаться из музыки, но создавать собственные образы. Иржи Килиан кристаллизовал авторский балетмейстерский стиль, который имеет последователей и поклонников по всему миру.

Ключевые слова: Иржи Килиан, балет, балетмейстер, авторский стиль, Нидерландський театр танца, NDT, танец, хореографія.

FORMATION OF THE AUTHOR'S STYLE OF JJI KILIAN IN THE 1970S

Perova Hanna – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

Khotsianovska Liudmyla – Honored Artist of Ukraine, assistant professor, assistant professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article analyzed the beginning of the balletmaster creativity I. Kilian in the 1970s. And identified the main features of the author's style, among which are a combination of classical and modern dance. Indicated on the features

of the balletmaster style: ironiness in relation to the conservatism of classical ballet; lack of complex content and ideological-emotional workload; mainly inconsistency, small forms, ballets in one action; emphasis on feelings and emotions. The balletmaster believes that the dance should be born from music, but create their own images. Jiří Kilian crystallized the author's chilemaker style, which has followers and fans around the world.

Key words: Jiří Kilian, ballet, balletmaster, author's style, Nederlands Dans Theater, NDT, dance, choreography.

UDC 792.82

FORMATION OF THE AUTHOR'S STYLE OF JIJI KILIAN IN THE 1970S

Perova Hanna – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev
Khotsianovska Liudmyla – Honored Artist of Ukraine, assistant professor, assistant professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to will analyze the beginning of the Ballet Master's creativity I. Kilian in the 1970 's and identify the main features of the author's style.

Research methodology. Systematization of sources, consideration of events in chronological sequence, art historical analysis made it possible to carry out a scientifically objective study.

Results. In an effort to update the dance vocabulary of rust Kilian formed his own balletmaster style, combining a classic and modern dance. Among its main features formed already at the initial stage of work in NDT in the second half of the 1970's – Ironicality in relation to the conservatism of the classical ballet with simultaneous deep respect for the academic bases of training dancers; absence of complex meaningful and ideological and emotional load of works; the advantage of unconscious, small forms, ballets per action; accentuations on feelings and emotions, their poetic multiplicity. The peculiarity of the drama construction of performances is the lack of developed exposition and in detailed characters. Balletmaster believes that the dance should be born with music, but be not a plastic analogue, but to create their own images. Irrid Kilian crystallized his own author's balletmaster style, which has followers and supporters around the world.

Novelty. For the first time, the main features of the copyright ballotmaster style of rust Kiliana, which were formed at the stage of becoming a choreographer skill in the 1970' s..

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further research on the problems of development of the ballet theater of the present, in the process of training specialists-choreographers in institutions of higher education.

Key words: Jiří Kilian, ballet, balletmaster, author's style, Nederlands Dans Theater, NDT, dance, choreography.

Надійшла до редакції 10.11.2020 р.

УДК 477.2.11.24

РЕГІОНАЛЬНІ ПОСТАТІ В ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ СЦЕНИ : ВАЛЕРІЯ СУПОНЬКІНА

Аксьонов Олександр Борисович – концертмейстер кафедри хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-7134-9192>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.429>
shousin@i.ua

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується організаційно-художня діяльність однієї з представниць керівного складу оригінальної синтетичної хореографічної агенції «Едельвейс» (м. Рівне). Акцентується увага на здобутках цієї агенції і ролі у цьому процесі її керівника. Виявляються форми художньої співпраці цієї структури з іншими художніми колективами міста та підкреслюється їх результативність. Наголошується на тому, що сучасне життя стимулює митця спробувати себе у різних формах не лише організаційно-культурної діяльності, спрямованої на відтворення партитури чи сценарію, а й власної можливості по новому подивитися на давно відомий (класичний) сюжет і знайти новий ракурс його бачення. Саме на цьому етапі художня інтерпретація перетворюється на оригінальну творчість, що розширює межі культурного простору.

Ключові слова: хореографія, організаційно-культурна діяльність, творчість, регіональний культурний простір.

Актуальність проблеми. Вільний час людини має бути упорядкованим і внормованим. Ця майже банальна істина змушує оригінально мислячих людей знаходити власні форми його унормування і таким чином позиціонувати і себе, і свою творчість у культурному просторі сьогодення з користю для людини.

А надто, якщо вести мову про дітей чи молоде покоління загалом, яке цього потребує чи не найбільше.

Так сталося, що хореографія, один із найпопулярніших видів мистецтва, завдячуючи своїй видовищності та безлічі інших переваг і принад, має у той же час найбільш слабке серед усіх видів мистецтв теоретичне підґрунтя. Значна частина аспектів цього виду мистецтва й на сьогодні зберігає чимало недосліджених лакун і розробка теоретичних його складових, а також міжвидових чи міжрегіональних зв'язків, ролі народної хореографії у становленні професійного хореографічного мистецтва тільки розпочинається. Адже сьогодні лише хореографічний жанр серед усіх видів народної художньої практики має стійку тенденцію до зростання як за кількісними показниками колективів, так і їх учасниками, утримуючи популярність упродовж років.

Успішно функціонують такі структури у Західному Поліссі, зокрема й на Рівненщині.

Йдеться, зокрема, про хореографічне об'єднання «Едельвейс», що чимало років функціонує у м. Рівне, має достатньо потужне культурно-мистецьке реноме в особі Всеукраїнської асоціації і через художні колективи якого пройшли тисячі дітей, сформувавшись в яскравих особистостей, для яких мистецтво у широкому сенсі слова залишилося важливим сегментом особистого життя, незважаючи на факт використання чи не використання цього мистецтва у подальшій життєдіяльності [1; 211]. Тож організаційно-культурна діяльність згаданого колективу й сьогодні продовжує розширювати уяву про потенційні художні можливості професійного навчально-мистецького об'єднання, постійно підкреслюючи той факт, що будь-яка структура, а надто дитяча, здатна перевершити власні потенційні можливості, якщо вона має чітку мету і таких же організованих художніх лідерів.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Характерною рисою сучасного культурного простору є активна спроба його дослідження та популяризації. Однак ґрунтовних напрацювань, у яких би всебічно аналізувалася творчість, зокрема й гастрольна, організаційно-культурна практика, а надто – окремі постаті, що формують цей простір і надають йому відповідних організаційних ознак, фактично обмаль. Утім, чимало аналогічного матеріалу опубліковано сьогодні місцевими краєзнавцями та іншими фахівцями локальних художніх напрямів, представлених переважно викладацьким складом інституту мистецтв РДГУ чи інших ЗВО, чиї публікації мають швидше популяризаторський характер. До цього ряду можна віднести й дисертаційні дослідження, підготовка яких також активно розгортається в країні, зокрема й на Західному Поліссі [5], автори яких намагаються простежити розвиток цього виду мистецтва в культурному просторі країни на значному історичному відтинку історії, або виявити вплив народного танцювального мистецтва на становлення вітчизняних його професійних форм – балету, а також різноманітні інформаційно-насичені матеріали Б. Столярчука, Я. Бондарчук, Т. Прокопович, О. Крусь та багатьох ін., зокрема й місцевих журналістів (Л. Мошняга, В. Тивончук, В. Гордич), у публіцистичних пошуках яких певною мірою відтворюється сучасний стан та історичне підґрунтя культурного життя регіону і його окремих носіїв та видів мистецтва. Чимало публіцистичного матеріалу про форми художньої діяльності цього колективу опубліковано й одним з авторів цієї статті [2], де також розглянуто окремі творчі програми колективу, його організаційно-культурна діяльність та участь у фестивальному русі. Підкреслимо, що часто ці публікації є результатом відвідання репетицій чи окремих концертних програм улюблених колективів або окремих виконавців, тобто мають певний емоційний сегмент.

Згадаємо у контексті розгляду проблеми і ґрунтовну монографію провідного російського дослідника феномену культури Н. Хренова [8], одна з наявних розвідок якого звернена до з'ясування феномену публіки, що завжди була важливим чинником будь-якого культурного процесу, оскільки саме її художній рівень, реакція на побачене і почуте, а також врахування її смаків і є важливим критерієм творчих пошуків наявних художніх колективів і в регіоні зокрема. Публіку часто сприймають як рівноправного учасника (правда, джазового) виконавства. Тож спробуємо на підставі наявної історіографічної та джерельної бази розширити уяву про окремих представників сучасної регіональної хореографії.

Мета статті – виявити творчий потенціал однієї з керівників рівненської хореографічної агенції «Едельвейс» – Валерії Супонькіної.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хореографічна агенція «Едельвейс» – оригінальна культурно-мистецька й освітня структура, що виникла фактично з часом формування нової української держави і постійно знаходиться на вістрі часу, позиціонуючи себе не лише як українолюбна художня організація в регіоні, у якій діти здобувають основи танцювальної культури, фізично загартовуються, розширюють власний художній світогляд із допомогою танцю, але й як колектив-дослідник, творчий склад якого здатен постійно еволюціонувати, відповідаючи на виклики складного сьогодення. Утім її різнопрофільна структура, організаційно-художній рівень та ціннісний ряд художніх програм переконують у тому, що і в регіонах є чимало яскравих постатей, чиїми здобутками формується культурне реноме сучасної країни. І саме вони активно протидіють потужним глобалізаційним чинникам,

а подекуди, – й інокультурній експансії, мета яких – розчинити національне культурне надбання в мережі індустрії розваг, масовій культурі тощо.

Його керівники працюють, як правило, в групі однодумців, оскільки їх діяльність передбачає постійний приток нової інформації та форм її оперативної обробки для майбутнього використання в подальшій художній творчості, активного реагування на світовий контент у системі «виклик-відгук» [6]. Постійно знаходячись у центрі танцювального життя, шукаючи нових талантів у дитячому середовищі та організовуючи безліч танцювальних імпрез різних рівнів, цій групі вдалося сформувати достатньо оригінальне художнє об'єднання, що здобуло статус Федерації сучасної хореографії та вокалу України – «Прем'єр-ліга» і Всеукраїнської молодіжної громадської організації Школа мистецтва танцю «Едельвейс».

Розуміючи, що успіх приходить лише тоді, коли будь-яка ідея реалізується комплексно, її керівники почали розширювати форми творчої самореалізації учасників, сформувавши в своїй структурі своєрідні секції: художнього читання, хореографічного мистецтва, вокального співу, фестивального руху тощо, таким чином перетворюючись на специфічний художній конгломерат, здатний запропонувати дитині чи молоді загалом чимало форм творчої самореалізації у сучасному культурному просторі регіону, сформуватися у цікаву художню особистість.

Згодом, у міру напрацювання відповідних результатів (методик) та здобуття організаційно-культурного досвіду, ці напрями поступово розширювалися і поглиблювалися, набуваючи сталих організаційних форм у «вигляді» Театру читця, Школи мистецтва танцю, режисерсько-сценарної групи тощо, які поступово, моделюючи вже культурну ситуацію в місті, формують й інші ракурси художнього бачення численних сюжетів та життєвих ситуацій.

Спробуємо виявити специфіку організаційно-культурної діяльності найбільш яскравих представників цієї групи та дослідити форми їх творчої самореалізації, реконструювавши таким чином їх духовну сутність.

Помітною постаттю в колективі є Валерія Супонькіна-Лагнюк, що виконує функції керівника Зразкового театру читця хореографічного об'єднання «Едельвейс», що свого часу сформувалося у Рівненському ПДМ, однак у процесі здобуття професіонального досвіду, розширення власних форм позиціонування у культурному просторі закладу та міста, виникла ідея спробувати самостійно опанувати широкий вимір сьогодення. Нові завдання і, відповідно, нові підходи до організації культурної діяльності, стимулювали й здобуття та поглиблення відповідних фахових компетенцій. Тож до спеціальної освіти хореографа, здобутої свого часу в Київському національному університеті культури і мистецтв, додався освітньо-кваліфікаційний рівень «Магістр театральної режисури», здобутий нещодавно на освітньо-професійній програмі в РДГУ, який начебто збалансував наявні знання. Утім перевагою здобуття вже цієї кваліфікації була потужна мотиваційна складова, що визначає, мабуть, усе у професіональному житті людини і робить процес навчання осмисленим, а тому й більш ефективним. Такою ж стає й подальша професійна діяльність.

Серед її основних форм фахового зростання, назвемо лише декілька, які, однак, позиціонують Валерію як різнобічно обдаровану особистість, у якої на все вистачає часу: член Ради Всеукраїнської молодіжної громадської організації «Федерація сучасної хореографії та вокалу України «Прем'єр Ліга» й Всеукраїнської молодіжної громадської організації Школа мистецтва танцю «Едельвейс».

За низку творчих ініціатив, успішно реалізованих упродовж значного часу, вона стала переможцем «Форуму молодих лідерів Рівненщини», при цьому розширилися її і функціональні обов'язки, відтепер вона ще й режисер і автор дитячих телевізійних проєктів («Міксер» та навчального серіалу «З ранку до ночі. Наші історії»), автор збірки поезії «Ритми сьогодення» (Рівне, 2019 р.), ведуча мистецьких заходів міського, обласного та всеукраїнського рівнів, хореограф народного ансамблю сучасного танцю «Едельвейс», засновник і керівник зразкового Театру читця «Едельвейс» тощо. Тож, мабуть, такий конгломерат й допомагає їй різнобічно «бачити» мистецький простір і на цій підставі пропонувати варіанти його «культурного забезпечення» і насичення. І як результат – лауреат Премії Кабінету Міністрів України «За особливі досягнення молоді у розбудові України» в номінації «За творчі досягнення», володар відзнаки «За заслуги перед містом» III ступеня, а також вагомої державної відзнаки – заслужений діяч мистецтв України [4].

Кожна особистість, що має відповідні творчі здобутки і, як результат, власну точку зору на культурне середовище і своє місце в ньому, намагається певним чином структурувати власну діяльність, знайти інші можливості для подальшого позиціонування у просторі сучасної культурної практики. І в цьому плані творча група хореографічної агенції «Едельвейс» намагається працювати, здавалося б, автономно, однак розширюючи творчі здобутки кожного, вона у той же час поглиблює і загальний культурний результат. Відтак поступово розширювалася й кількість учасників їхніх творчих проєктів: до кола партнерів долучився естрадно-симфонічний оркестр «Brevis» [2] з його

багаторічним незмінним керівником Г.Фіськовим, що чимало часу забезпечує обласній філармонії та інституту мистецтв РДГУ яскраве реноме у вигляді оригінальних програм різноманітного спрямування – від симфонічного оркестру до попури на відомі естрадні мелодії світової класики, часто професійно оброблені і безпосередньо художнім керівником під потенціал власного складу оркестру.

Утім, залучення нових художніх барв у «вигляді» симфонічної, музики, вербального тексту, «світлової партитури», розширило й потенційні виразові засоби об'єднання «Едельвейс». А професійно сформована сценарна група реалізувала це у низці оригінальних художніх імпрез, зокрема у вигляді програми поетико-хореографічної вистави «Лялькар» (хореограф-постановник О. Присяжненко, сценограф – Т. Лагнюк, автор сценарію та режисер-постановник В. Супонькіна-Лагнюк), до якої долучилися й відомі особистості міста [2].

Сказати б що це традиційний перформенс – не можна, оскільки дійство чимало часу готувалося, узгоджуючи безліч деталей як стосовно самих учасників, їх вписування у відповідну культурну канву, так і форм їх поведінки на сцені. Однак за своїм емоційним впливом на аудиторію цьому заходу не було аналогій серед тотожних культурних програм, репрезентованих упродовж років на рівненській сцені. Тож ця програма також виявилася вдалою, здобула прихильність публіки і навіть надала змогу учасникам об'єднання не лише здобути відповідне Свідоцтво на реєстрацію авторського права, але й продемонструвати цей достатньо оригінальний проект у рафінованому театральному середовищі Львова – Театрі ім. М. Заньковецької [4].

Згодом тематичний ряд творчості розширився і сценарна група запропонувала колективу спробувати реалізувати постановку дитячої вистави «Аліса», трансформували відомий класичний сюжет чи, точніше б сказати, переклали його на мову танцю в обрамленні симфонічної музики і перетворили відомий контент на оригінальну шоу-виставу для дорослих (хореограф-постановник – О. Присяжненко, сценограф – Т. Лагнюк, автор сценарію та режисер В. Супонькіна-Лагнюк). Ця ідея також виявилася вдалою, мала чимало прихильників і завершилася здобуттям відповідного Свідоцтва на реєстрацію авторського права [4].

Та й танець для дітей, іманентно закладений в основі цієї організації, поступово поглибив її власні межі – перетворившись на танцювальне мистецтво для молодіжної аудиторії, розширивши таким чином і жанрово-видовий вимір хореографії. Це, у свою чергу, стимулювало й зміну освітньої складової учасників-організаторів об'єднання, орієнтацію їх на специфічний конгломерат театральної режисури і акторської гри, знання яких змінило напрям бачення танцю.

Тож сьогодні Валерія успішно здобула освітній ступінь магістра режисури, більш потрібний їй для розширення наявних знань та компетенцій, сформованих свого часу на освітній програмі з хореографії. І професійний багаж, здобутий на новій освітній програмі не лише надає їй можливість формувати необхідну художню інформацію уже значно ширшого культурного контексту, він вкотре підтверджує факт інтеграції українських митців до загальноосвітнього освітнього контенту, адже саме таким шляхом у мистецтві йдуть творчі особистості світу, коли процес навчання, тобто здобуття нових і розширення наявних компетенцій набуває певних кореляційних сегментів із новими сходинками у мистецтві, підкріплених важливою мотиваційною складовою.

Відтак і освіта також поступово відходить (принаймні, має це робити) від традиційної лекційно-семінарської форми, перетворюючись на специфічний, так званий «точковий» сегмент навчання, який можна здобути у класі конкретного фахівця, причому не лише в тому ж самому закладі вищої освіти, постійно поглиблюючи ці навички самостійною працею, корелюючи це спілкуванням з яскравими фахівцями у численних майстер-класах, які стають сьогодні характерною рисою освітнього простору, набуваючи не зовсім вдалих за назвою інституційних ознак у якості неформальної освіти, хоча її значення значно глибше і, відповідно, результат – вагомніше, ніж це відбувається у переважній більшості її традиційних форм. Адже молодий фахівець умотивовано, тобто свідомо шукає контакту з більш досвідченим майстром для розширення і поглиблення обопільних можливостей в достатньо локальному художньому сегменті мистецтва. Утім, так функціонує переважна більшість вагомих за творчими здобутками світових брендів – Літературний інститут у Москві, Кіно-академія у Римі чи Академія танцю у Парижі. До цього ряду можна додати й статусний міжнародний відбір, що здійснюється на мистецьких конкурсах ім. П.І. Чайковського (Москва) чи більш локальний – лише для «клавішників» – Клінгенталь (Німеччина). Світ швидко змінюється, вимагаючи і суттєвих змін у його культурному «супроводі».

Зважаючи на переважно дитячий вік аудиторії, з якою працюють керівники гуртків «Едельвейсу», тобто домінуючий ігровий сегмент у формах спілкування, його організатори намагаються зберігати «казковість» дитячого віку і за її допомогою продовжувати формувати у цієї аудиторії чимало потрібних їй духовних характеристик, які згодом знадобляться їм у «дорослому» житті, яких так бракує сьогодні. Тож чимало, до прикладу, дитячих новорічних дійств мистецького об'єднання «Едельвейс» (хореограф-

постановник О. Присяженко, сценограф – Т. Лагнюк) («Король ЛЕВ», «Чарівниця Смарагдового міста», «Бабусині історії», «Пирати та чарівний пил») [4], – це той благодатний світовий класичний казковий матеріал, на якому формується чимало поколінь дітей у різних країнах світу. Адже дитинство, – це, перш за все, щирість, радість, віра в перемогу добра, а воно в усіх народів тотожне. Змінюються лише прізвиська персонажів, виходячи з духовних «стандартів» культурних регіонів та творчого багажу автора композиції.

Творча група мистецького об'єднання «Едельвейс» є організатором Всеукраїнського фестивалю «ART soul Rivne» та ГРАНД-проекту «Танцювальний БУМ» («Буде в Україні мир»), які також мали певний культурний резонанс у регіоні і стимулювали перегляд ставлення до потенційних можливостей танцю в соціумі [2].

Утім підставою успіху для них є єдине – закоханість у власну художню діяльність та любов і повага до дітей, які, як відомо, надзвичайно гостро відчують фальш, нещирість у відносинах. Тож факт понад 30-річного функціонування «Едельвейсу» у культурному просторі регіону є найкращим маркером вірності обраного шляху та ефективності цієї діяльності. А результатом їх організаційно-культурної праці є сотні дітей, що стали іншими, доторкнувшись до мистецтва.

На жаль, чимала кількість цих учасників, як уже неодноразово наголошувалося [1; 211], по завершенню навчально-виховного процесу в «Школі мистецтва танцю» та концертних виступів у складі «Едельвейсу», «Едельвейсиків», як і в будь-яких інших подібних їм дитячих колективах культурно-дозвілєвої чи позашкільної мережі України, залишить сферу мистецтва назавжди, зосереджуючись на більш престижних (на їх думку) сферах уже дорослого життя. Утім, здобуті в них та їм подібних художніх колективах навички (компетенції) активної творчої праці, вимогливості до себе та партнерів, спілкування, форм поведінки, базованих на художній культурі загалом, мистецтві танцю, взаємодопомозі та взаємоповазі до партнера й величезній працездатності вони перенесуть, будемо сподіватися, і у сферу своєї майбутньої практичної і, беззаперечно, творчої самореалізації. Адже як це відбувається в мистецтві вони вже бачили. Та й людьми високої духовності переважна більшість із них залишиться назавжди.

Тож позитивним аспектом функціонування подібної системи організації дозвілля дітей в таких та їм подібних експериментальних культурно-мистецьких структурах, незалежно від їх відомчого підпорядкування, кількості учнів-учасників, місця знаходження тощо, залишається вміння їх педагогів-організаторів сформувати зацікавленість до життя, допитливість, високу працездатність, вимогливість до себе й оточуючих, створити своє середовище перебування на Землі більш комфортним і затишним [1; 211].

«Тема та сюжет є вічними. Змінюється лише зображальна форма, що диктується часом. Тому будь-яку тему та будь-який сюжет потрібно обов'язково одягати у кольори часу, інакше вони не здатні звучати» [3; 233].

Як окремих вид мистецтва хореографія також оперує власними виражальними засобами, тому її мову можна визначити як «систему художньо-виражальних засобів (знаків) у єдності з їх стійкими духовними значеннями, закріпленими в суспільній художній свідомості» [5; 24], а мовлення, відповідно, як реалізацію цієї системи в конкретному індивідуально-творчому мисленні.... Базуючись на визначенні Ф. Соссюра, необхідно порівняти вербальну та хореографічну мову за критерієм її впливу на глядача (слухача), а саме – вербальна мова здатна пояснити явище, тоді як хореографічна, співвіднесена з мовою музичною, дозволяє ще й відчути його емоційний вплив.

Висновки. Політика «глобалізації» фактично спрямована на знищення сучасних національних культур і культури загалом. Це знищення відбувається, зокрема, шляхом її підміни потужною і популярною індустрією розваг – так званою «масовою культурою», яка розмиває, девальвує, скасовує справжню культуру й стає знаряддям контролю і маніпуляції масовою свідомістю, усуваючи в ній яскравість національних барв. Утім, вихід із цієї констатації чи ситуації може бути лише єдиним, а саме – зробити власний культурний продукт якісним і національно забарвленим із максимально повним набором семантичних художніх ознак, будучи добре ознайомленим із світовим художнім досвідом. І лише такий артефакт, як і культурна діяльність загалом здатні протидіяти культурній експансії чи глобалізаційним впливам.

Однак, так живе увесь світ. Сильний нав'язує свою систему координат та свої правила гри, намагаючись розширити межі власної присутності, захоплюючи поступово ринки збуту, культурні ніші, як і суспільну свідомість загалом, які значною мірою впливають й на формування названих вище ринків. І для співіснування у просторі навіть європейського культурного регіону потрібне міцне власне ество, здатність витримати тиск чужих культурних форм та пропонувати власний контент, поступово займаючи й свою нішу у наявній культурній системі. Іншого шляху цій протидії немає. Тож у цьому контексті хореографічна агенція «Едельвейс» та усі її керівники художніх колективів загалом і Валерія Супонькіна зокрема, за допомогою власних хореографічних (виражальних) засобів, помножених на широке залучення

музики, світлозвукової партитури, якісного сценарію, а головне – постійного пошуку і надзвичайної працездатності створюють композиції, здатні привернути на себе увагу значної кількості слухачів, чи художньо освіченої публіки та стати в проводі національного культурного руху в регіоні.

Список використаної літератури

1. Виткалов С. В. Хореографічна агенція «Едельвейс» як культурний феномен доби у системі виховної практики регіону. *Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах*: монографія. Рівне: ПП ДМ, 2014. С. 205-212.
2. Виткалов С. Весняний звіт «Едельвейсу» традиційно з «Brevis». *Волинь*, 2019. № 1417. 15 берез. С. 2; Виткалов С. 30-річний ювілей на рівненській сцені, або родина «Едельвейс» у культурному просторі міста. *Волинь*, 2019. № 1419. 5 квіт. С. 7; Виткалов С. Новорічний «Лабіринт» як форма презентації художньої програми «Едельвейсу». *Волинь*, 2020. № 1. 3 січ. С. 2 та ін.
3. Голейзовский К., Касьян Г. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступ. ст. Н. Черновой. Москва : Всеросс. театральное об-во, 1984. 576 с.
4. Інтерв'ю з Валерією Супонькіною, проведене С. Виткаловим 20.12.2020 р. *Приватний архів С.Виткалова*.
5. Малышев И. В. Диалектика эстетического. Москва : Пробел, 2006. 302 с.
6. Помпа О. Д. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини): дис... канд. миств.: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2013. 199 с.; Степанюк І. В. Вокально-хореографічна культура Волині др. пол. XX – поч. XXI ст.: джерела та сучасні тенденції функціонування: дис...канд. миств. :26.00.01 «Теорія та історія культури» / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 220 с.; Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80-х роках XX століття: дис.. канд. миств.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 214 с.; Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики: дис...канд. миств.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ, 2020. 219 с.
7. Тойнби А. Вызов-и-Ответ [Электр. ресурс]. Режим доступа : http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html.
8. Хренов Н. А. Публика в истории культуры : феномен публики. Москва : Аграф, 2007. 406 с.

References

1. Vytkalov S. V. Khoreohrafichna ahentsiia «Edelveis» yak kulturnyi fenomen doby u systemi vykhovnoi praktyky rehionu. *Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh*: monohrafiia. Rivne: PP DM, 2014. S. 205-212.
2. Vytkalov S. Vesnianyi zvit «Edelveisu» tradytsiino z «Vrevis». *Volyn*, 2019. № 1417. 15 berez. S. 2; Vytkalov S. 30-richnyi yuvilei na rivnenskii steni, abo rodyna «Edelveis» u kulturnomu prostori mista. *Volyn*, 2019. № 1419. 5 kvit. S. 7; Vytkalov S. Novorichnyi «Labyrinth» yak forma prezentatsii khudozhnoi prohramy «Edelveisu». *Volyn*, 2020. № 1. 3 sich. S. 2 ta in.
3. Holeizovskiy K., Kasian H. Zhyzn y tvorchestvo. Staty, vospomynaniya, dokumenty / Vstup. st. N. Chernovoi. Moskva : Vseross. teatralnoe ob-vo, 1984. 576 s.
4. Interviu z Valeriiieu Suponkinoiu, provedene S. Vytkalovym 20.12.2020 r. Pryvatnyi arkhiv S.Vytkalova.
5. Malushev Y. V. Dyalektyka estetycheskoho. Moskva : Probel, 2006. 302 s.
6. Pompa O. D. Narodnyi tanets: henezys ta suchasni formy pobutuvannia (na materialakh Zhytomyrshchyny): dys... kand. mystv.: 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kulturny» / Kyiv. nats. un-t kulturny i mystetstv. Kyiv, 2013. 199 s.; Stepaniuk I. V. Vokalno-khoreohrafichna kultura Volyni dr. pol. KhKh – poch. KhKhI st.: dzherela ta suchasni tendentsii funktsionuvannia: dys...kand. mystv. :26.00.01 «Teoriia ta istoriia kulturny» / DVNZ «Prykarp. nats. un-t im. V.Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2017. 220 s.; Markevych L. A. Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20-80-kh rokakh KhKh stolittia: dys.. kand. mystv.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kulturny» / DVNZ «Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2019. 214 s.; Hordieiev V.A. Ukrainskiy narodnyi tanets na Polissi: rehionalni osoblyvosti lekshyky: dys...kand. mystv.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kulturny». / DVNZ «Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2020. 219 s.
7. Toinby A. Vuzov-y-Otvet [Электр. resurs]. Rezhym dostupa : http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html.
8. Khrenov N. A. Publyka v ystoryi kulturny : fenomen publyky. Moskva : Ahraf, 2007. 406 s.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЛИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЫ : ВАЛЕРИЯ СУПОНЬКИНА

Аксенов Александр Борисович – ведущий концертмейстер кафедры хореографии,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев
Выткалов Сергей Владимирович – доктор культурологии, профессор
кафедры культурологии и музееведения,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Анализируется организационно-художественная деятельность одной из представительниц руководящего состава оригинальной синтетической хореографической агентствы «Эдельвейс» (г. Ровно). Акцентируется внимание на достижениях этого агентства и роли в этом процессе ее руководителя. Выявляются формы художественной сотрудничества этой структуры с другими художественными коллективами города и подчеркивается их результативность. Подчеркивается, что современная жизнь стимулирует художника попробовать себя в разных формах

не только организационно-культурной деятельности, направленной на воспроизводство партитуры или сценария, но и собственной возможности по новому посмотреть на давно известный (классический) сюжет и найти новый ракурс его видения. Именно на этом этапе художественная интерпретация превращается в оригинальную творчество, расширяет границы культурного пространства.

Ключевые слова: хореография, организационно-культурная деятельность, творчество, региональный культурное пространство.

VALERIIA SUPONKINA REGIONAL FIGURES IN THE SPACE OF THE MODERN STAGE

Aksonov Oleksandr – Leading concertmaster of the department of choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Vitkalov Serhii – Doctor of cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies,
Rivne State Humanities University, Rivne

The organizational and artistic activity of one of the representatives of the management of the original synthetic choreographic agency "Edelweiss" (Rivne) is analyzed. Emphasis is placed on the achievements of this agency and the role of its head in this process. Forms of artistic cooperation of this structure with other artistic groups of the city are revealed and their efficiency is emphasized. It's also emphasized that modern life stimulates the artist to try himself in various forms not only of organizational and cultural activities aimed at reproducing the score or script, but also his own opportunity to look at a long-known (classic) plot and find a new aspect of his vision. It is at this stage that artistic interpretation becomes an original creativity, which expands the boundaries of cultural space.

Key words: choreography, organizational and cultural activity, creativity, regional cultural space.

UDK 477.2.11.24

VALERIIA SUPONKINA REGIONAL FIGURES IN THE SPACE OF THE MODERN STAGE

Aksonov Oleksandr – Leading concertmaster of the department of choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Vitkalov Serhii – Doctor of cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies,
Rivne State Humanities University, Rivne

The urgency of the problem lies in the emphasis on children's choreography as the most popular genre of contemporary art embodied in the regional context in the activities of Rivne choreographic agency "Edelweiss". Addressing this issue and identifying the reasons for its popularity helps to understand the principles of work with children's art associations in general. It is argued that the modern artistic director should take into account in their own artistic and pedagogical activities not only the demands of practice, but also to actively form their own areas of creative activity, using the competencies acquired at new levels of special education.

The research methodology is based on the use of historical-biographical, culturological methods of scientific research, as well as the method of comparative analysis, which allow to identify the specifics of the creative process with children's art group and the role of artistic director in this process.

The scientific novelty of the study is revealed in the attempt to prove the specificity of the artistic director of such a team, his efforts to constantly search for new forms of positioning the team in modern space, as well as the constant expansion of their own educational potential, which develops a different vision of cultural problems of today and helps to implement new approaches in their own organizational and cultural activities, using the direction of non-formal education (workshops, communication with leaders of other teams).

The practical significance of the study lies in the possible use of this material or the principles considered in the practice of other children's art structures. It will be useful for the system of professional development of creative workers in various fields, as it focuses on the specifics of work with children.

Key words: Valeriia Suponkina, globalization, children's choreographic creativity, «Edelweiss», music, transcription.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 793.31:394.3 (477.84)

ТРАДИЦІЙНИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У РЕПЕРТУАРІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Щур Людмила Богданівна – асистент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва,

Тернопільський національний педагогічний університет
ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

<https://orsid.org/0000-0002-6432-7219>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.430>

luckiness956@gmail.com

Стаття присвячена висвітленню проблеми традиційної танцювальної практики Західного Поділля як невід'ємної частини народного хореографічного мистецтва означеного регіону, так і України загалом. Розглянуто фактори впливу на трансформаційні процеси традиційної танцювальної культури досліджуваного регіону та її сучасний стан функціонування. Проаналізовано діяльність аматорських дитячих та студентських хореографічних колективів, а також єдиного професійного академічного ансамблю танцю «Надзбручанка», які у своєму репертуарі зберігають та популяризують західноподільські традиційні танцювальні зразки.

Ключові слова: традиційний танець, хореографічні колективи, Західне Поділля.

Постановка проблеми. Традиційна культура відіграла важливу роль у становленні національної самоідентифікації українського народу, особливо у роки бездержавності та політичних репресій.

Яскравим феноменом серед культурної спадщини українців є народний танець, який розвивався у доволі складних соціокультурних умовах упродовж багатьох століть та в сучасну епоху залишається у традиційній народній культурі, демонструючи значні можливості його актуалізації у нинішньому культурному просторі, стимулює звернення українців до свого національного коріння та необхідності самоутвердження. Нагальною потребою є вивчення регіональних танцювальних традицій та виявлення шляхів її збереження, зокрема, у діяльності аматорських і професійних хореографічних колективів.

У Західному Поділлі, традиційний танець характеризується локальною своєрідністю жанрово-стилістичних ознак, багатим регіональним колоритом і самобутньою оригінальністю, є невід'ємною частиною народної хореографічної культури України. Однак, у сучасній мистецтвознавчій науці західноподільський традиційний танець та його роль у діяльності хореографічних колективів цього регіону не були предметом спеціального наукового дослідження, що і зумовило вибір теми статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Актуальні питання збереження народної хореографічної культури, зокрема регіональних традиційних танцювальних зразків у XIX–XX ст. вивчало чимало дослідників, а саме: В. Авраменко [1], Р. Гарасимчук [3], К. Островська [12], І. Пісклова [13], В. Шкоріненко [18] та ін.

Проблемою розвитку хореографічних колективів народного танцю займалися С. Забрєдовський [8], А. Кривохижа [9], В. Стасюк [16] та ін.; питанням естетичного виховання дітей та молоді засобами народного хореографічного мистецтва приділяли увагу І. Гутник [7], Б. Колногузенко [11], Т. Луговенко [10] та ін.

Зразки традиційних танців Західного Поділля фрагментарно представлені у працях етнографа та фольклориста В. Гнатука [4], музикознавців Б. Водяного [2], О. Смоляка [15], М. Хая [17], краєзнавців В. Губ'яка [5], С. Стельмашука, П. Медведика [14], хореологів Р. Гарасимчука [3], А. Гуменюка [6] та ін.

У різні роки збереженню та популяризації традиційного танцю означеного регіону активно сприяли керівники професійного та аматорських хореографічних колективів, репертуар яких створювали на місцевому фольклорному матеріалі, серед яких: заслужений артист УРСР О. Данічкін, заслужені працівники культури України В. Починок, І. Николишин, З. Бирда, Наталія та Володимир Гудові, відмінники освіти України Г. Александрович, А. Поліщук та ін. Однак, попри численні наукові праці серед дослідників, у яких би висвітлювались роль та місце традиційного танцю у репертуарі танцювальних ансамблів, власне, Західного Поділля не було.

Мета статті передбачає висвітлення стану функціонування традиційного танцю Західного Поділля та виявлення його місця у репертуарі сучасних хореографічних колективів, цим самим актуалізується проблема збереження та популяризації танцювальної традиції означеного регіону.

Вклад основного матеріалу дослідження. У другій пол. XX ст. на території Західного Поділля спостерігається активне створення та діяльність аматорських хореографічних колективів різного рівня відомчого підпорядкування та різновікових груп, які зробили вагомий внесок у вивчення та популяризацію народного танцю, зокрема у сфері народно-сценічного виконавства. Причиною цього культурного доробку, в основному, стала діяльність керівників танцювальних ансамблів, які у своїй роботі інтерпретували уже відомі класичні зразки народного танцю, надаючи перевагу віртуозній технічній майстерності, різноманітності композиційної будови хореографічних малюнків та надуманій стилізації. Однак поза увагою часто залишався сюжет народного танцю, закладений у його ж назві, взятий безпосередньо з побуту та життя народу, багатий своєрідним регіональним колоритом, хореографічною лексикою, яка теж закладена у танцювальних рухах, представлений типовим музичним супроводом, цікавий природною емоційною манерою виконання та довільною імпровізацією, самобутній завдяки використанню традиційного одягу і танцювальної атрибутики.

Одними з перших факторів, які вплинули на трансформацію традиційної народної культури у другій пол. XX ст. стало таке явище як художня самодіяльність, що у своїй суті було ідеологічно-політичною формою культури радянського періоду, в яку тодішній режим намагався помістити всі прояви традиційно-

звичаєвих укладів народного життя. Всі національно-культурні надбання, які будувалися навколо спільної пам'яті, традицій і символів, що створювалися попередніми поколіннями проголошувалися «пережитками» минулого і переходили під повний контроль державних органів із відповідними для них партійними завданнями перетворити фольклор на знаряддя обробки масової свідомості та використати всі можливі жанри народної творчості для легітимізації своєї влади і возвеличення радянського способу життя. Для досягнення цього завдання виділялися значні матеріальні кошти, була впроваджена система моральних заохочень для керівників та учасників самодіяльних колективів, всі їхні досягнення широко популяризувалися у засобах масової інформації, для висвітлення і публічного обговорення теоретичних проблем художньої самодіяльності започатковано тижневик «Культура і життя», що в результаті дезорієнтувало значну частину суспільства і справжніх носіїв народних мистецьких традицій щодо суті і змісту своєї власної діяльності у цих штучно створених умовах.

Іншим фактором трансформації традиційної культури цього ж періоду стала жорстка атеїстична пропаганда на викорінення духовних основ народної обрядовості. Ця кампанія була ще більш руйнівною, оскільки втрати у сфері духовно-сакральної енергії, якою наповнені традиційні обряди, загрожують цілісності культурної ідентичності етносу.

Ще одним чинником трансформації традиційного танцю стала швидка технічна модернізація музичного супроводу, яка виявлялася, найперше, у змінності складів традиційних інструментальних капел через появу і використання чужих для традиції інструментів (середина ХХ ст. – баяни, саксофони; кінець 90-х років – електрофони – гітари, клавіші). Під впливом «модної» побутової музики, змінювався репертуар і сама регіональна танцювальна традиція наповнювалася новими, не характерними для неї лексичними, жанровими, стилістичними інноваціями.

Увагу звернемо на діяльність тих хореографічних колективів, репертуар яких побудований на основі місцевого танцювального фольклору, а їхнім завданням є збереження та популяризація західноподільських традиційних танців у їх вторинній формі побутування.

Одним із таких є народний театр танцю «Посмішка» Центру творчості дітей та юнацтва у м. Тернополі, заснований 1979 р. Т. Щуцькою. У 2006–2015 рр. керівником колективу стала І. Луців, а з 2015 р. колектив очолила Л. Шевіла (учениця Т. Щуцької). У 2004 р. колектив отримав почесне звання. Основу концертного репертуару становлять хореографічні композиції у жанрі народної хореографії, для прикладу: «Полька-Тернополька» (постановка Т. Щуцької); «Козачок», «Весняний козачок» (у постановці І. Луців); «Полька з перетупом», «Полька з гудзом», «Полька-панночка», «Козак танець», «Святковий козачок» (постановка Л. Шевіли).

Зразковий аматорський ансамбль народного танцю «Сонечко» є наймасовішим (за кількісним складом) ансамблем народного танцю м. Тернополя. Колектив працює при Тернопільському Палаці культури «Березиль» ім. Леся Курбаса (керівник – заслужений працівник культури України З. Бирда). У репертуарі колективу є народні танці, створені на основі фольклорних матеріалів Західного Поділля, до прикладу: «Полька-фраєрка» (постановка А. Поліщука); «Ойра», «Тернопільська полька» та «У неділю в Тернополі» – добірка місцевих танців, які танцювали на весіллях Тернопільщини (постановка З. Бирди).

Зразковий дитячий танцювальний колектив «Росинка» створено у 1986 р. при Козівському районному будинку дитячої та юнацької творчості (кер. – Г. Стадник-Данилів). У репертуарі «Росинки» переважають такі хореографічні композиції, як: «Подільський кривуляк», «Полька», «По дорозі жук», створені на місцевому фольклорному матеріалі.

Зразковий танцювальний ансамбль «Яблунька» створений 1995 р. у м. Чорткові (кер. – Н. Гудова та заслужений працівник культури України В. Гудов). У репертуарі колективу є народні танці, побудовані на місцевому фольклорі, а саме: «Карапет», «Краков'як», «Полька з перескоком», «Колодка».

Зразковий аматорський танцювальний колектив «Візерунок» створений у 2000 р. при будинку культури с. Вікнини Збарзького р-ну (кер. – В. Гоюк, балетмейстер – Н. Гоюк). Репертуар колективу складають народні танці, побудовані на основі місцевого фольклору: «Полька по-Вікнинськи», «Краков'як», а також обрядові танці, зокрема гаївки.

Зразковий аматорський ансамбль танцю «Калиновий цвіт» Тернопільського районного будинку культури (Острівської музичної школи) створено у 2013 р. (кер. – провідний методист хореографічного жанру ТОМЦНТ Л. Горбунова). Керівником колективу здійснено низку хореографічних постановок: фольклорна вокально-хореографічна композиція «Великодні забавлянки», реконструйовано традиційний танець «Обертанець», записаний керівником на Бережанщині. Таким чином, плідна творча діяльність дитячих аматорських хореографічних колективів та їх керівників дає можливість залишатися народному танцю одним із найпопулярніших видів мистецтва.

В аспекті проблематики нашого дослідження помітною є діяльність студентських танцювальних колективів у регіоні, хоча б з огляду на те, що переважна більшість колективів народного танцю свій

виконавський репертуар формує на основі місцевого танцювального матеріалу. Завдяки цьому, традиційні танці отримують шанс вторинного побутування у сучасному молодіжному культурно-дозвіллевому середовищі, а учасники цих колективів стають активними носіями споконвічних танцювальних традицій.

На особливу увагу заслуговує фольклорний ансамбль танцю «Джерело» Тербовлянського фахового коледжу культури і мистецтв, створений 1986 р. (кер. – відмінник освіти України Г. Александрович). Основу репертуару складають народні танці, побудовані на танцювальних зразках, зібраних та записані керівником у Тербовлянському районі, для прикладу: вальс «Перебиваний» записаний у с. Плебанівка (1968 р.), «Канада» у м. Тербовлі (1971 р.), «Швець» у с. Слобідка (1978 р.), «Киванець» у с. Дарахів (1985 р.), «Огородник» у Тербовлянській окрузі (1985 р.), «Полька в решеті» у с. Вербівці (1988 р.) та ін. [5; 277–279].

Хореографічна композиція «Зрима пісня» побудована на місцевих гаївках, які й досі побутують у Західному Поділлі, а саме: «Грушечка», «Мак», «Ой на горі льон», «Діду старенький»; танець «Фокстрот», що став популярним на початку ХХ ст. по всій Україні, який і досі танцюють на західноподільських весіллях та забавах; ліричний танець «Калина», побудований на основі весільного обряду, зокрема заручин, де за стародавнім звичаєм, парубок, який має на меті одружитися, дарував коханій дівчині кетяг червоної калини; хореографічна композиція «Обливаний понеділок» зображає третій день Великоднього обряду. У цей день у Західному Поділлі побутує звичай обливатися водою, що, зі слів інформантів, означав «змити із себе усі гріхи».

Народний аматорський ансамбль пісні і танцю «Хлібодари» Заліщицького аграрного коледжу ім. Є Храпливого створений у 1989 р. Одним із його завдань є збереження місцевих традицій, звичаїв та обрядів, що побутують у Заліщицькому районі та їх відродження. Підтвердженням цього є репертуар колективу, де чільне місце належить таким хореографічним композиціям, як «Данець», побудованому на місцевому танцювальному матеріалі с. Колодрібки Заліщицького р-ну та «Товаришка», с. Синьківа Заліщицького р-ну.

Народний театр фольклорного танцю «Неопалима купина» Тернопільського вищого професійного училища № 4 ім. М. Паращука діє з 2001 р. (кер. – заслужений працівник культури України В. Починок). Основу репертуару театру танцю складають хореографічні композиції «Тернопільська весільна полька», «Півторак», фольклорно-хореографічна композиція «Ой мамуню, швець», «Чорнокінецька полька», віночок фольклорних танців Західного Поділля («Гора-полька», «Волох», «Канада», «Швець»), весільна обрядова картинка Західного Поділля «Весільний калач», великодні забави «Великодні дзвони дзвонять».

Розвиток танцювальних традицій у Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка починається з 1969 р., саме тоді створений народний ансамбль танцю «Промінь» (кер. – заслужений працівник культури України В. Починок). До репертуару колективу входили ліричний танець «Барвінок», жартівлива хореографічна композиція «Вулиця», побудована на фрагментах західноподільських вечорниць, «Шима», «Гриндички», «Гречаники», «Краков'як», «Цумандриха».

Діяльність молодіжного фольклорного ансамблю пісні і танцю «Терноцвіт» стала новою сторінкою в історії танцювальних колективів, тоді ще Тернопільського державного педінституту. Колектив створений у 1981 р., художнім керівником був О. Смоляк, балетмейстером В. Лего, керівником оркестрової групи З. Стельмащук. У репертуарі колективу окремі танцювальні номери, що базувались на фольклорному матеріалі Тернопільщини, зокрема: місцеві танці «Гаркан», «Голубка», «Гуцулка» та «Тернопільська полька» (1983–1985 рр.).

Танцювальний ансамбль «Веснянка», створений 2013 р. (кер. – Л. Щур) став послідовником розвитку та збереження танцювальних традицій у ТНПУ ім. В. Гнатюка, на базі якого з 2015 р. діє ансамбль-лабораторія етнохореографії Західного Поділля, ключовою ідеєю якого є пошук та збір місцевих танцювальних зразків та їх збереження шляхом науково-виконавської реконструкції. На основі власних транскрипцій танцювальних зразків, записаних під час польових експедицій, вдалося здійснити реконструкцію таких західноподільських танців: «Відбивна полька», «Падеспанець», «Подільський козачок», «Канада», «За нашим столдом», «Верховина», «Каперуш» та ін.

Таким чином, діяльність аматорських танцювальних колективів вищих навчальних закладів м. Тернопільщини є вагомим внеском у художньо-естетичний розвиток студентської молоді та цінною мистецькою часткою народної хореографічної культури Західного Поділля.

Яскравим репрезентантом традиційної танцювальної культури Західного Поділля є багаторічна творча діяльність академічного ансамблю народного танцю «Надзбручанка», єдиного професійного танцювального колективу Тернопільщини, створеного 1959 р., що й дотепер працює при Тернопільській обласній філармонії. Велика заслуга у цьому належить керівнику, справжньому майстру хореографії – заслуженому артисту УРСР О. Данічкіну. Ключовим вектором творчої

діяльності колективу під його керівництвом є популяризація народного танцю на основі традицій, звичаїв та обрядів Тернопільщини. Більшість фольклорних матеріалів зібрана керівником під час польових експедицій саме у Західному Поділлі. На основі фольклорних записів О. Данічкін поставив такі хореографічні картини, як: «Вихиляс», «Каперуш», «Кивун», «Подільське весілля», «Обжинки», «Швець», «Чабани», «Трясунець», «Подоланка», «Надзбручанки», «Свати», «Гандзя», «Варварка».

Досліджуючи роботу ААТ «Надзбручанка», виявлено, що основним напрямом творчої діяльності ансамблю є популяризація народного танцю, створеного на основі танцювального фольклору Західного Поділля.

Висновки. Отже, танцювальна практика Західного Поділля, як складова духовного життя народу, у своєму природному функціонуванні пройшла декілька важливих етапів розвитку: від найдавніших часів зародження і становлення локальних форм традиції до істотних структурних та функціональних трансформацій, які особливо гостро проявили себе у ХХ ст. та мали істотний вплив на створення, розвиток та діяльність різного рівня хореографічних колективів означеного регіону.

Звідси, народна хореографія, органічно пов'язана з обрядовою традицією, зазнала явних структурних та функціональних змін, що позначилося, в особливий спосіб як у роботі керівників хореографічних колективів, так і їх репертуарі.

Вагомим внеском у відродження та розвиток традиційної танцювальної культури Західного Поділля є творча діяльність професійного та аматорських дитячих і студентських хореографічних колективів та їх керівників, завдяки яким танець залишається одним із популярних видів мистецтва та дієвим і ефективним чинником художньо-естетичного, національного виховання дітей та молоді.

Це свідчить про належний рівень свідомого розуміння народних традицій, звичаїв та обрядів, що виконують важливу функцію збереження, а їх керівники та учасники є щирими репрезентантами традиційної культури регіону.

Подальші дослідження спрямовані на виявлення традиційних танцювальних зразків Західного Поділля та їх вторинне відтворення у постановках фольклорно-обрядових та фольклорно-етнографічних колективів.

Список використаної літератури

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. [Кн. 1–2. Короткий нарис про український танок та опис 18 найкращих народних танків власного укладу]. Галівуд – Нью Йорк – Вінніпег – Київ – Львів, 1947. 80 с.
2. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля : проблема еволюції традиційних форм музикування: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 156 с.
3. Гарасимчук Р. Народное искусство Тернопольской области УССР. *Сов. этнография*. 1957. № 1. С. 72–89.
4. Гнатюк В. Матеріали до української етнології. Гаївки. Львів : Наук. т-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1909. Т. XII. 100 с.
5. Губ'як В. Д. Фольклорні обереги духовності: посіб. Івано-Франківськ : Полум'я (ІМЕ), 2001. 324 с.
6. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.
7. Гутник І. М. До проблеми стилізації народного танцю. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2009. Вип. XXII. С. 251–257.
8. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2011. 188 с.
9. Кривохижа А. М. Проблеми народно-сценічного танцю та шляхи їх вирішення. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку*: матеріали наук.-практ. конф. (Київ, 28 лют., 2002 р.). Київ, 2002. С. 62–64.
10. Луговенко Т. Г. Специфіка розвитку аматорських хореографічних колективів народного танцю у 40–80 рр. ХХ ст. *Молодий вчений*. 2018. № 7 (2), С. 385–388.
11. Методика роботи з хореографічним колективом: навчально-методичні матеріали / [укл. Б. Колногузенко]. Харків : ХДАК, 2001. 34 с.
12. Островська К. В. Розвиток та збереження національної хореографічної культури України. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення*: матер. II Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 лист., 2011. С. 70–73.
13. Пісклова І. С. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2015. Вип. 24. С. 156–166.
14. Пісні Тернопільщини / упоряд. С. Стельмашук, П. Медведик. Київ, 1993. Вип. 2. 536 с.
15. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: монографія. Тернопіль: Астон, 2001. Ч. 2. 392 с.
16. Стасюк В. Л. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку*: матер. наук.-практ. конф., 28 лют. 2002 р. Київ, 2002. С. 9–14.
17. Хай М. Й. Українська інструментальна музика усної традиції: (Нотний зб.); запис, нотна редакція і транскрипції М. Хая, окремі транскрипції студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ ім. П. Чайковського. Дрогобич: Коло. 2011. 467 с., нот.

18. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2003. 18 с.

References

1. Avramenko V. Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii. [Kn. 1–2. Korotkyi narys pro ukraïnskyi tanok ta opys 18 naïkrashchykh narodnykh tankiv vlasnoho ukladu]. Halivud – Niu York – Vynnipeg – Kyiv – Lviv, 1947. 80 s.
2. Vodiani B. O. Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia : problema evoliutsii tradytsiinykh form muzykuvannia: dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 / Kyiv: 1994. 156 s.
3. Garasimechuk R. Narodnoe iskusstvo Ternopol'skoy oblasti USSR. *Sovetskaya etnografiya*. 1957. № 1. S. 72–89.
4. Hnatiuk V. Materialy do ukraïnskoi etnolohii. Haivky. Lviv : Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka u Lvovi, 1909. T. XII. 100 s.
5. Hubiak V. D. Folklorni oberehy dukhovnosti: posibnyk. Ivano-Frankivsk : Polumia (IME), 2001. 324 s.
6. Humeniuk A. I. Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv : AN URSSR, 1963. 235 s.
7. Hutnyk I. M. Do problemy stylizatsii narodnoho tantsiu. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. prats. Kyiv: Milenium, 2009. Vyp. XXII. S. 251–257.
8. Zabredovskiy S. H. Metodyka roboty z khoreorafichnym kolektyvom : navch. posibnyk. Kyiv : NAKKKiM, 2011. 188 s.
9. Kryvokhyzha A. M. Problemy narodno-stsenichnoho tantsiu ta shliakhy yikh vyrishennia. *Stan narodnoi khoreorafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku*: materialy nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 28 liut. 2002 r.). Kyiv, 2002. S. 62–64.
10. Luhovenko T. H. Spetsyfika rozvytku amatorskykh khoreorafichnykh kolektyviv narodnoho tantsiu u 40–80 rr. XX st. *Molodyi vchenyi*. 2018. № 7 (2), S. 385–388.
11. Metodyka roboty z khoreorafichnym kolektyvom: navchalno-metodychni materialy / [ukl. B. Kolnohuzenko]. Kh.: KhDAK, 2001. 34 s.
12. Ostrovska K. V. Rozvytok ta zberezhenia natsionalnoi khoreorafichnoi kultury Ukrainy. Problemy rozvytku suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva ta shliakhy yikh vyrishennia: mater. II Vseukr. nauk.-prakt. konf., 17–18 lyst. 2011. S. 70–73.
13. Pisklova I. S. Stan ta doslidzhennia tantsiuvalnoho folkloru Slobozhanshchyny. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2015. Vyp. 24. S. 156–166.
14. Pisni Ternopilshchyny / uporiad. S. Stelmashchuk, P. Medvedyk. Kyiv, 1993. Vyp. 2. 536 s.
15. Smoliak O. S. Vesniana obriadovist Zakhidnoho Podillia v konteksti ukraïnskoi kultury: monografiia. Ternopil: Aston, 2001. Ch. 2. 392 s.
16. Stasiuk V. L. Stan narodnoi khoreorafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku. *Stan narodnoi khoreorafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku*: mater. nauk.-prak. konf, 28 liut. 2002 r. Kyiv, 2002. S. 9–14.
17. Khai M. Y. Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii: (Notnyi zbirnyk); zapys, notna redaktsiia i transkryptsii M. Khaia, okremi transkryptsii studentiv istoryko-teoretychnoho ta kompozytorskoho fakultetiv NMAU im. P. Chaikovskoho. Drohobych: Kolo. 2011. 467 s., not.
18. Shkorinenko V. O. Narodnyi tanets u tradytsiini i suchasni kulturi Ukrainy: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.01 / Kyiv, 2003. 18 s.

ТРАДИЦИОННЫЙ ТАНЕЦ В РЕПЕРТУАРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ

Шур Людмила Богдановна – ассистентка кафедры музыковедения и методики музыкального искусства,
Тернопольский национальный педагогический университет
им. В. Гнатюка, г. Тернополь

Статья посвящена освещению проблемы традиционной танцевальной культуры Западного Подолья, как неотъемлемой части народного хореографического искусства указанного региона, так и Украины. Рассмотрены факторы влияния на трансформационные процессы традиционной танцевальной культуры исследуемого региона и ее современное состояние функционирования. Проанализирована деятельность любительских детских и студенческих хореографических коллективов, а также единственного профессионального академического ансамбля танца «Надзбручанка», которые в своем репертуаре сохраняют и популяризируют западноподольские традиционные танцевальные образцы.

Ключевые слова: традиционный танец, хореографические коллективы, Западное Подолье.

TRADITIONAL DANCE IN THE REPERTUARY OF CHOREOGRAPHIC GROUPS OF WESTERN PODILLA

Shchur Liudmyla – assistant at the Department of Musicology and Methodology of musical art,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil

The article is devoted to the problem of traditional dance culture of Western Podillia, as an integral part of folk choreographic art of the specified region and the whole Ukraine as well. The research paper considers the factors influencing the transformational processes of traditional dance culture of the studied region and its current state of functioning. The article

analyzes the activity of amateur children's and student choreographic groups (as well as the only professional academic dance ensemble – «Nadzbruchanka»), which preserve and popularize the Western Podillia traditional dance samples in their repertoires.

Key words: traditional dance, choreographic groups, Western Podillia.

UDC 793.31:394.3 (477.84)

TRADITIONAL DANCE IN THE REPERTUARY OF CHOREOGRAPHIC GROUPS OF WESTERN PODILLA

Liudmyla Shchur – assistant at the Department of Musicology and
Methodology of musical art,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil

The aim of the paper provides coverage of the functioning of traditional dance of Western Podillia and identifying its place in the repertoire of modern choreographic groups, thus actualizing the problem of preserving and promoting the dance tradition of the region.

Research methodology. The research paper includes the following methods: the historical-sociological method as a necessary condition for the study of the phenomena of regional traditional cultures; expeditionary field methods of collecting and recording ethnochoreological information; ethnopedagogical methods that provide ways for transmitting different genres of traditional culture from generation to generation; methods of scientific and performance reconstruction, which reflect the levels and forms of reconstructive activity.

Results. It was found that a significant contribution to the revival and development of traditional dance culture of Western Podillia is the creative activity of professional and amateur children's and student choreographic groups and their leaders, thanks to whom dance remains one of the popular arts and is an effective and efficient factor of artistic and aesthetic, as well as national education of children and youth.

Novelty. The research paper considers the factors influencing the transformational processes of traditional dance culture of the studied region and its current state of functioning. The article analyzes the activity of amateur children's and student choreographic groups (as well as the only professional academic dance ensemble – «Nadzbruchanka»), which preserve and popularize the Western Podillia traditional dance samples in their repertoires.

Practical significance. The article covers the repertoire of choreographic groups of Western Podillia which is based on traditional dance samples of the specified region.

Key words: traditional dance, choreographic groups, Western Podillia.

Надійшла до редакції 5.12.2020 р.

УДК 791.83 (477)

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЦИРКУ: ВІД ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ ДО РЕФОРМ (1993 Р. – ДОНІНІ)

Кашуба Владислав Геннадійович – аспірант,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
<https://orcid.org/0000-0002-4022-3626>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.431>
vladgrek616@gmail.com

Розглянуто зміни в організаційно-творчій моделі циркової справи в Україні пострадянської доби. Виявлено позитивні й негативні тенденції розвитку державної циркової системи періодів централізації (1993-2003 рр.) та реформ (2004 р. – дотепер). Розглянуто сутність трансформацій та приділено увагу оцінці їх наслідків. Нинішня модель циркової справи охарактеризована в контексті творчої та господарської ефективності, її здатності до самовідтворення.

Ключові слова: український цирк, державна циркова система, Укрдержцирк, Державна циркова компанія України, Союздержцирк, організація циркової справи.

Актуальність проблеми. Аналіз змін, що їх зазнав український цирк упродовж останніх десятиліть, дає змогу виділити кілька періодів розвитку його організаційно-творчого устрою: застійний (1980-ті рр.), ініціальний (1991-1993 рр.), централізації (1993-2003 рр.) й, нарешті, досі незавершений період реформ [5]. Згадана періодизація, здійснена на основі історико-фактографічного розгляду етапів становлення циркової справи в Україні, відкриває можливість до глибшого аналізу трансформацій. Зокрема, ідеться про нагоду виявити характерні для кожної зі стадій тенденції, дати їм оцінку та розкрити сутність змін у динаміці їх розвитку. Усе це допомагає виявити результат трансформацій, тобто наслідки їх для циркової системи, що є кроком до розуміння механізмів і рушійних сил, які зумовили нинішній стан справ.

Особливості зрушень перших двох періодів уже були предметом розгляду дещо раніше [4], [6]. У запропонованому дослідженні приділяється увага трансформаціям, що їх зазнала циркова система під час

останніх двох періодів – централізації та реформ. *Актуальність* розгляду зумовлена важливістю даного етапу, оскільки його хід зрештою визначає нинішній організаційно-творчий профіль вітчизняного цирку. Усвідомлення «анатомії» змін є корисним із точки зору вдосконалення організації циркової справи, яке є однією з нагальних потреб галузі. Таким чином, *метою* роботи є виявлення основних тенденцій періодів централізації та реформ, що досягається вирішенням двох *завдань*: розглядом сутності змін та оцінкою їхніх наслідків. *Об'єктом* дослідження є стан державної циркової системи, яка розглядається на *предмет* якості змін у її організаційно-творчому устрої. У роботі задіяно архівні матеріали, опрацьовано *методами* порівняльного аналізу, узагальнення й категоризації, що дозволило виокремити основні зрушення в цирковій справі даного періоду й дати їм характеристику.

Огляд останніх досліджень та публікацій. У науковій літературі означені аспекти вітчизняного цирку мало висвітлені. Цінними є відомості радянських циркознавців Ф. Бардіана [1], М. Немчинського [10], Ю. Дмитрієва [3] та ін., які дозволяють скласти уявлення про сутність феномену класичного циркового конвеєру, його організаційно-творчі принципи. Роботи Г. Курінної [7], С. Шумакової [11], М. Малихіної [8] та ін. українських дослідників присвячені здебільшого історико-мистецтвознавчим аспектам вітчизняного цирку. Проте праць, присвячених останнім десятиріччям українського цирку саме в площині організації виробничо-творчого процесу – бракує.

Виклад основного матеріалу дослідження. Висновки щодо тенденцій у пропонованому розгляді ґрунтуються на опрацюванні архівних відомостей щодо діяльності «Укрдержцирку» (нині – Державна циркова компанія України або ДЦКУ). Загалом оброблено понад 20 справ, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України [2]. Найбільш інформативними документами з переліку [2] є протоколи засідань Ради директорів циркових підприємств і організацій, хурради, а також оперативних нарад у президента «главку»; листування з владними й партнерськими структурами та ін.. Фактографічне опрацювання цієї джерельної бази з відповідними посиланнями на першоджерела вже було висвітлено трохи раніше [5].

Пристаюючи до розгляду тенденцій періоду централізації, варто взяти до уваги вплив попереднього – ініціального – періоду [5; 173-174]. Він характеризувався, з одного боку, інерційністю та амортизацією системи, що виражалося в підпорядкуванні «Росциркові» за відсутності власного «главку». Приміром, навіть після розпаду «Союздержцирку» художньо-постановочна робота, здійснювана в українських цирках і їхнім же коштом, відбувалася за рознарядкою й на користь «Росцирку» [9]. Таке підпорядкування лежало поза будь-якою логікою, однак було вимушеним, і навіть стихійним, кроком в умовах невизначеності, викликаній надто несподіваною зміною умов. З іншого боку, характерною є хаотичність і невідворотність розпаду старої системи: її елементи мали вивільнитися, аби дати старт новому організаційно-творчому устрою. Він усе ще зберігав риси попередньої системи, утім невпинно рухався до перебудови. Йї неминуче мав передувати розклад на окремі частини, що поступово відбувалося протягом усього ініціального періоду. Нерегламентованість такого розпаду багато в чому зумовила складний перебіг подальшого становлення організаційно-творчої будови українського цирку.

У першу чергу, ці ускладнення проявилися протягом наступної стадії трансформацій, у період централізації. Тяжіння вивільнених елементів до об'єднання в нову систему було природним. Як і прагнення застосувати в незмінному вигляді успішну, у зовсім недалекому ще минулому, організаційно-творчу модель, створивши власний «главок». Проте нові умови відрізнялися від колишніх надто сильно, і це поставило суттєві перепони в приживленні павою «Союздержцирку» на гілках дикого ринку. Тож більш як десятилітній період спроб відтворити конвеєр союзного зразку в масштабах капіталістичної України мав неоднозначні результати [5; 174-176].

Низка змін, яких протягом періоду централізації зазнала циркова справа в організаційно-творчому вимірі, характеризується позитивністю. Зокрема варто зазначити такі здобутки:

- згуртованість підприємств галузі й реальна повноважність «главку», що створювало умови для ефективнішого вирішення організаційно-творчих та виробничо-господарських проблем кожного з них і галузі загалом;

- ефективніший захист інтересів циркової системи в органах влади, здійснюваний головною організацією;

- розробка «главком» низки нормативно-правових документів та інструкцій, що регламентували різні сфери діяльності цирків;

- створення довгострокової державної програми розвитку циркової справи, що забезпечило стратегічне планування її перспектив і пріоритетних напрямів;

- централізованість процедур планування й звітності, можливість аналізу тенденцій і прийняття управлінських рішень у масштабах системи в цілому;

- координація взаємодії між цирками та розподілу продукту між ними;

- створення централізованого резервного фонду для негайної допомоги циркам у кризових ситуаціях;
- набуття власного циркового продукту, у т.ч. високого художнього рівня;
- поновлення художньо-постановочної роботи, мобілізація «главком» навколо цієї мети ресурсів і зусиль цирків та державного фінансування;
- створення низки колегіальних органів, серед яких: художньо-експертна рада, Рада директорів, атестаційно-кваліфікаційна комісія тощо, задля компетентного й централізованого вирішення поточних завдань;
- робота з інвентаризації циркового продукту та атестації артистичного персоналу, вибракування неякісних номерів;
- започаткування створення відеотеки циркового продукту;
- поновлення фестивально-конкурсного руху у вигляді всеукраїнських оглядів самодіяльних цирків, що дозволило налагодити зв'язок із аматорськими студіями й народними цирками як із джерелом артистичних кадрів;
- регламентація відносин із «Росцирком»: розмежування сфер компетенції та визначення умов співпраці, вирішення майнових питань, у т.ч. передача Севастопольського цирку у сферу відання «Укрдержцирку»;
- робота «главку» щодо налагодження зовнішньоекономічних зв'язків, що допомагало суттєво урізноманітнити репертуар за рахунок іноземних програм;
- започаткування бренду українського цирку, кроки до укріплення його репутації у світі, завдяки успішній участі у фестивалях та гастрольям за кордоном.

Попри очевидність багатьох переваг, централізація управлінських функцій не мала наслідком докорінної зміни ситуації на краще. Організаційно-творча модель не була достатньо адаптована до нових умов праці. Низка несприятливих чинників зумовила її трансформації, що характеризувалися негативними наслідками. Серед деструктивних впливів та змін важливими є такі:

- відсутність стабільних умов для роботи, деструктивне втручання в діяльність «Укрдержцирку» з боку Мінкультури та впливових політиків;
- недостатність обсягів державного фінансування для виводу галузі з кризи;
- постійна й масштабна втрата найкращих артистичних кадрів, а разом із ними й найбільш конкурентного продукту, що зводило, тим самим, нанівець результати художньо-постановочної роботи;
- зниження художнього рівня програм за рахунок того, що в системі залишалися працювати переважно артисти, незатребувані на ринку, а також не приділялося належної уваги режисерській роботі над продуктом;
- недостатні обсяги постановочної діяльності, спричинені відсутністю прямої мотивації цирків та дефіцитом коштів;
- тенденція до перекидання постановочних витрат на самих артистів, що значно звузило виробничий і творчий потенціал, призвело до диспропорції жанрів, зникнення деяких із них;
- поступовий занепад баз художньо-постановочного комплексу в Харкові;
- усталення залежності конвеєру від російського циркового продукту;
- поглиблення збитковості господарсько-експлуатаційної діяльності цирків;
- недостатньо ефективна робота конвеєра, зумовлена нестачею продукту належної якості й кількості, недостатнім урахуванням запитів цирків, браком досвідчених фахівців у головній організації тощо;
- накопичення проблем матеріально-технічного забезпечення: критичний знос світло- та звукооснащення, аварійний стан багатьох цирків через відсутність поточних та капітальних ремонтів;
- неефективність зарубіжної гастрольної діяльності, зумовлена браком досвіду й контактів, невідомістю українського цирку на світовому ринку;
- вихід на ринок приватних гравців, які паразитували на готовому продукті й не сприяли його розвитку, а також, завдяки хаотичній прокатній діяльності, становили додаткову перешкоду роботі конвеєру та «Цирку на сцені»;
- зниження охоплення аудиторії через погіршення платоспроможності населення та зникнення майданчиків у провінційних районах;
- спад популярності циркового мистецтва, зокрема й унаслідок дискредитації, спричиненої прокатом неякісних програм приватного сектору.

Таким чином, організаційно-творчий устрій циркової справи періоду централізації характеризується суттєвими трансформаціями, що виявляються, передусім, у поступовому послабленні централізації виробничо-творчих процесів та «емансипації» суб'єктів системи (цирків). Художньо-постановочна діяльність на початку є досить результативною, та слабшає паралельно зі скороченням державних

асигнувань, адже механізм, що забезпечив би самодостатність циркового конвеєру, не був утворений. Дедалі більше функцій перебирають зовнішні учасники, зокрема приватні прокатники, унаслідок чого починає формуватися гібридна організаційно-творча модель, що спирається водночас на державну форму власності й дотації, з одного боку, та на ринкові принципи прокату, з іншого. Проявом її є, зокрема, такі протиріччя, як виготовлення якісного творчого продукту силами й коштом державної циркової системи та прокат його у власній мережі, але через посередників. Суттєвим наслідком є також поступова відмова цирків від конвеєру й орієнтація їх на самостійний прокатний план.

Очевидним висновком результатів періоду централізації стала потреба пошуку альтернативних форм організації циркової справи. Спроба механічного переносу в нові умови алгоритму конвеєрної роботи, що показав себе надуспішним у соціалістичній системі господарювання, не увінчалася успіхом у ринковій. Галузь потребувала термінових коректив, оскільки саме існування державної циркової системи наблизилося до критичної межі. Протягом усього періоду держава фінансувала циркову справу, не даючи їй зникнути, утім про розвиток ішлося хіба що тільки в найперші роки. Відтак Україні було не під силу спонсорувати систему на постійній основі в належних масштабах.

У таких умовах стихійно визрівала альтернативна концепція, заснована на децентралізації. Її підвалини, закладені в процесі трансформацій на попередній стадії, отримали свій подальший розвиток під час наступного етапу – періоду реформ, який циркова галузь переживає уже понад 15 років [5; 176-177]. Організаційно-творча сутність системи зазнала змін, що засвідчили її остаточний відхід від моделі «Союздержцирку». Характер трансформацій має переважно негативний зміст, про що свідчать їх наслідки. Слід назвати фактори впливу та зміни такого роду, головними серед яких є:

- утрата п'ятох державних стаціонарних цирків, розташованих на непідконтрольних урядові територіях;
- скорочення аудиторії внаслідок втрати територій та цирків, масової еміграції, зниження платоспроможності тощо;
- зниження популярності цирку, у т.ч. через стрімкий розвиток парку послуг;
- постійне зниження рівня заповнення зал, кількості вистав та кількості відвідувань;
- перешкоди використанню в цирках дресированих тварин як на рівні протестних акцій, так і законодавчих ініціатив;
- створення умов, що демотивують цирки бути прибутковими, і як результат, закріплення переконання про неминучу збитковість галузі, втрата надій на досягнення нею економічної самодостатності;
- виражений розпад державної циркової системи на розрізнені елементи, що позбавляє їх можливості досягати спільних цілей об'єднаними зусиллями;
- занепад конвеєрної системи, практична відмова від її застосування, закріплення переконання про неможливість її ефективного функціонування через недостатність мережі майданчиків;
- різке скорочення обсягів виробництва державного циркового продукту, особливо програм та атракціонів;
- перекладання на артистів функцій виготовлення циркового продукту, у т.ч. витрат на придбання обладнання, костюмів, реквізиту та постановочну й репетиційну роботу;
- зникнення складних жанрів, зокрема кінних, групових акробатичних номерів, атракціонів із хижакими тощо; жанрові диспропорції й одноманітність продукту;
- зниження художньої якості циркових вистав і рівня виконавської майстерності, зорієнтованість художньо-постановочної діяльності на кількість, а не на якість;
- прогресування втрати артистичних кадрів, зорієнтованість випускників профільних закладів на роботу за кордоном;
- здорожчання імпортного продукту, у т.ч. через розрив відносин із Росією, що пропонувала дешевший, ніж у інших партнерів, продукт; як наслідок, збіднення репертуару;
- різкий спад гастролей державних українських програм за кордоном;
- посилення залежності цирків від приватних прокатників; нераціональність розподілу доходів від спільної діяльності;
- створення умов для зловживань; потенційна можливість тіньового обороту коштів, завдяки «сірим схемам», непрозорості квиткового господарства тощо;
- тенденція до витіснення основної діяльності непрофільними її видами;
- постійне погіршення матеріально-технічного комплексу: зростання відсотку зносу основних засобів, моральна та технічна застарілість обладнання;
- неефективність державних механізмів управління та контролю галузі.

Попри різноманіття й масштабність негативних наслідків, трансформації періоду реформ відзначилися й деякими позитивними в організаційно-творчому сенсі результатами, серед яких варто відзначити такі:

- збереження майнового комплексу цирків у державній власності;
- уникнення перепрофілювання цирків і зміни їх цільового призначення;
- застосування поміркованої цінової політики, покликаної зберегти доступність циркового мистецтва широким верствам населення;
- продовження дотацій цирковим підприємствам, як гарантії їх збереження;
- збереження високого професійного рівня вітчизняних артистів, що підтверджується їхніми перемогами на фахових конкурсах і фестивалях;
- наявність уваги урядовців до проблем галузі, що виражається в постійних пошуках шляхів реформування та законотворчих ініціативах;
- розвиток альтернативних державній організаційно-творчих форм циркової справи;
- зниження ступеню монополізації державою ринку.

Позитивність деяких із перелічених тенденцій певною мірою є неоднозначною, утім кожна з них має очевидну частку сприятливого впливу на циркову справу. Окремо варто виділити блок позитивних змін, що хай і опосередковано, але суттєво впливають на характеристики організаційно-творчої моделі. Ними є успіхи в розвитку вітчизняної фахової освіти [5; 177], і зокрема такі:

- зміцнення світового престижу української циркової школи й, зокрема КМАЕЦМ;
- поліпшення матеріально-технічного стану та організаційно-творчого статусу КМАЕЦМ;
- збільшення контингенту студентів КМАЕЦМ та залучення іноземних студентів;
- введення бакалаврського, а згодом і магістерського (що безпрецедентно для світової практики) освітніх рівнів у сфері циркової режисури;
- високий рівень підготовки циркових артистів та художньо-постановочної роботи в КМАЕЦМ, що підтверджується великим попитом на випускників та їхні номери серед закордонних роботодавців та постійними перемогами в престижних міжнародних конкурсах.

Підсумовуючи аналіз організаційно-творчих трансформацій періоду реформ, варто зазначити наступне. Відцентрові тенденції та тяжіння елементів системи до відокремлення й самостійності мали наслідком остаточну децентралізацію державної циркової справи. Номінально збережений, «главк» позбувся лідерської й інтегруючої ролі в системі, разом із утратою результативності щодо організації художньо-постановочної роботи, утримання артистичного персоналу та забезпечення ротації продукту. «Вихолощення» цих основних функцій зумовило закріплення організаційно-творчого концепту, базованого на інтеграції приватних структур у виробничо-творчий процес. Очевидна нестабільність такої організаційно-творчої концепції дає підстави вважати її перехідною, тобто тимчасовою. Процес пошуку оптимальної моделі для вітчизняної циркової системи не завершений, а отже період реформ триває.

Висновки. Періодизація етапів організаційно-творчих трансформацій, оцінка їх характеру в динаміці змін дають підстави для наступних висновків.

Розвиток українського цирку на зламі двох епох – соціалістичної й ринкової – характеризувався поетапною зміною устрою системи, причому специфіка кожної зі стадій зумовила виокремлення таких етапів:

- період застою (1980-ті рр.), коли за максимальною централізованою організаційно-творчою будовою цирк досягнув піку своїх творчих та економіко-господарчих результатів [6];
- ініціальний період (1991–1993 рр.), коли українські суб'єкти циркової системи за інерцією відтворювали алгоритми союзної організаційно-творчої моделі й водночас тяжіли до виокремлення в незалежну систему [4];
- період централізації (1993–2003 рр.), що характеризувався спробами адаптувати колишню централізовану модель у межах сучасної України та в умовах ринкової економіки;
- період реформ (2004 р. – донині), протягом якого відбулася остаточна децентралізація державної циркової системи й усамостійнення її елементів.

Наслідком послідовних трансформацій на сучасному етапі є утворення перехідної організаційно-творчої моделі, яка є життєздатною тільки завдяки державному фінансуванню. Перебуваючи у власності держави, український цирк не надто ретельно нею контролюється. Наразі система являє собою симбіоз державних підприємств із приватними структурами. Ця форма, вочевидь, найкраще обслуговує інтереси останніх.

Брак самодостатності такої системи виражається в її нездатності до самовідтворення, що позначилося, передусім, на результатах художньо-постановочної роботи. Механізм відтворення циркового продукту відсутній як такий: жоден елемент системи не має мотивації у постановочній роботі.

Мережа цирків є майданчиком для прокату продукту приватниками, тоді як функціонування конвеєру національних циркових програм (державної власності) мінімізовано. Організація прокату великою мірою перейшла в приватні руки, так само як і контроль над продуктом і артистичним штатом.

Організаційно-творчі функції державної циркової системи нині звелися до експлуатаційно-господарського забезпечення роботи прокатних майданчиків. Як наслідок, занепав експортний напрям зовнішньоекономічної діяльності, тоді як дорожнеча іноземного продукту знизила перспективність імпорту.

У результаті спостерігається постійне збіднення репертуарної бази, що має наслідком зниження затребуваності циркового продукту, виражене низьким заповненням залів та зменшення кількості вистав. Таким чином проявляється послаблення здатності державної циркової системи до виконання своєї основної функції – забезпечення доступу широких верств населення до найкращих надбань циркового мистецтва.

Отримані висновки є відправною точкою наступного етапу дослідження – пошуку шляхів оптимізації організаційно-творчої концепції державної циркової системи.

Список використаної літератури

1. Бардиан Ф. Г. Организация и планирование циркового производства. М.: ГИТИС, 1981. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml> (дата звернення: 25.02.2019). [Без нумерації сторінок].
2. Державне підприємство «Державна циркова компанія України». 1993-2003. ЦДАМЛМ України (Центр держ. архів-музей літер. і мист. України). Ф. 1393. Оп. 1. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/f1393_op1.pdf (дата звернення: 28.03.2020).
3. Дмитриев Ю. А. Цирк в России (от истоков до 2000 года). Москва: Росс. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. 655 с.
4. Кашуба В. Г. Ініціальний період незалежного українського цирку (1991-1993 рр.). *Актуальні проблеми організації, економіки та соціології театру* : Матеріали XI наук.-практ. конф. КНУТКиТ, м. Київ, груд., 2020 р. Київ, 2021.
5. Кашуба В. Г. Періоди розвитку українського цирку на сучасному етапі (кінець XX – поч. XXI ст.). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 1. 2020. С. 171-181. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205255>.
6. Кашуба В. Г. Український цирк застійного періоду: організаційно-творчі тенденції (1980-ті рр.). *Актуальні проблеми мистецького менеджменту. Історія, теорія, практика* : Матеріали VII наук.-практ. конф. КНУТКиТ. Київ, Травень, 2019.
7. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури: автореф. дис... канд. миств.: 26.00.01. Харків, 2008. 20 с.
8. Малихіна М. А. Циркове мистецтво України 20 – 30-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2016. 19 с.
9. Накази президента Державної компанії «Російський цирк», Мінкультури України. ЦДАМЛМ України. Ф. 514. Оп. 1. Т. 4. Спр. 668.
10. Немчинский М. И. Цирк в поисках собственного лица. Москва : ГИТИС, 1995. 302 с.
11. Шумакова С. М. Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва: автореф. дис. ... канд. миств.: 26.00.04. Харків, 2015. 20 с.

References

1. Bardian F. G. Organizatsiya i planirovanie tsirkovogo proizvodstva. M.: GITIS, 1981. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml> (Accessed: 25.02.2019).
2. Derzhavne pidpriemstvo «Derzhavna tsyrkova kompaniia Ukrainy». 1993-2003. TsDAMLM Ukrainy (Tsent. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1393. Op. 1. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/f1393_op1.pdf (Accessed: 28.03.2020).
3. Dmitriev Yu. A. Tsirk v Rossii (ot istokov do 2000 goda). Moskva : Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2004. 655 pp.
4. Kashuba V. G. Initsialnyi period nezalezhnogo ukrainskoho tsyrku (1991-1993 rr.). Aktualni problemy orhanizatsii, ekonomiky ta sotsiologii teatru : Materialy XI nauk.-prakt. konf. KNUTKiT. Kyiv. December, 2020.
5. Kashuba V. G. Periody rozvytku ukrainskoho tsyrku na suchasnomu etapi (kinets XX — pochatok XX stolittia). Khudozhnia kultura. Aktualni problemy. Vyp. 16. Ch. 1. 2020. P. 171-181. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205255>.
6. Kashuba V. G. Ukrainskyi tsyrk zastiihnoho periodu: orhanizatsiino-tvorchi tendentsii (1980-ti rr.). Aktualni problemy mystetskoho menedzhmentu. Istoriia, teoriia, praktyka : Materialy VII nauk.-prakt. konf. KNUTKiT. Kyiv. May, 2019.
7. Kurinna H. V. Dramaturhiia tsyrkovoii vystavy v konteksti kamavalno-smikhovoi kultury: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01. Kharkiv, 2008. 20 pp.
8. Malykhina M. A. Tsyrkove mystetstvo Ukrainy 20 – 30-kh rokiv XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01. Kyiv, 2016. 19 pp.
9. Nakazy prezidenta *Derzhavnoi kompanii «Rosiiyskiy tsyrk», Minkultury Ukrainy*. TsDAMLM Ukrainy. F. 514. Op. 1. T. 4. Spr. 668.

10. Nemchinsky M. I. Tsirk v poiskah sobstvennogo litsa. M.: GITIS, 1995. 302 p.

11. Shumakova S. M. Henezys i evoliutsiia kharkivskoi shkoly tsyrkovoho mystetstva: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 26.00.04. Kharkiv, 2015. 20 pp.

ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ УКРАИНСКОГО ЦИРКА: ОТ ЦЕНТРАЛИЗАЦИИ К РЕФОРМАМ

Кашуба Владислав Геннадьевич – аспирант,
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, г. Киев

Рассмотрены изменения в организационно-творческой модели циркового дела в Украине постсоветской эпохи. Выявлены позитивные и негативные тенденции развития государственной цирковой системы периодов централизации (1993-2003 гг.) и реформ (2004 г. – до сих пор). Рассмотрена сущность трансформаций и уделено внимание оценке их последствий. Нынешняя модель цирковой дела охарактеризована в аспекте творческой и хозяйственной эффективности, способности к самовоспроизведению.

Ключевые слова: украинский цирк, государственная цирковая система, Укрдержцирк, Государственная цирковая компания Украины, Союзгосцирк, организация циркового дела.

ORGANISATIONAL AND CREATIVE TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN CIRCUS: FROM CENTRALIZATION TO REFORMS (1993 – PRESENT)

Kashuba Vladyslav – postgraduate, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

Changes in the organisational and creative model of circus industry in the post-Soviet Ukraine are researched. Positive and negative trends of the state-owned circus system's development are considered during the centralisation period (1993-2003) and reforms period (2004 – nowadays). The essence of transformations is considered and attention is paid to their consequences assessment. The current model is characterized in terms of its creative and economic efficiency, and ability to self-reproduction.

Key words: Ukrainian circus arts, state-owned circus system, Ukrderzhztsirk, State Circus Company of Ukraine, Soiuzgostsirk, circus industry management.

UDC 791.83(477)

ORGANISATIONAL AND CREATIVE TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN CIRCUS: FROM CENTRALIZATION TO REFORMS (1993 – PRESENT)

Kashuba Vladyslav – postgraduate, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

Aim of paper is to identify the main circus's organisational and creative trends of the centralisation period and reforms period considering the essence of the transformations and assessing their consequences. The research object is the state-owned circus system's condition that is researched in terms of character of the circus industry model's transformations.

Research methodology. The work involves archival materials, which are processed by methods of comparative analysis, generalisation and categorisation used for the identification and characterisation of the main changes in the circus industry of these periods.

Results. During the period of centralisation, attempts to adapt the former centralised model of the circus industry within the independent Ukraine with its market economy – have proved ineffective. During the period of reforms, the final decentralisation of the state-owned circus system took place and its elements got independent. A current model of Ukrainian circus industry is characterised by the symbiosis of private and public players. The circus system has lost its ability to self-reproduction, so the current model of the circus industry remains unstable, and therefore it is transitional. The period of reforms is incompleting.

Novelty. Abovementioned issues are considered in scientific analysis for the first time. The study draws attention to such a problem as a crisis in the domestic circus industry and describes in detail the current status of the domain.

Practical significance. Paper's conclusions can be used in the search for how to optimise the organisational and creative concept of the state-owned circus system.

Key words: Ukrainian circus arts, state-owned circus system, Ukrderzhztsirk, State Circus Company of Ukraine, Soiuzgostsirk, circus industry management.

Надійшла до редакції 10.11.2020 р.

УДК 792.079 (477.81-25)

СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФЕСТИВАЛІ М. РІВНОГО

Казначесва Людмила – кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-8896-2145>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.432>
Kaznacheyeva1710@gmail.com

Гринчук Марина – здобувач вищої освіти II (магістерського) ступеня, спеціальності
034 «Культурологія», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Розглянуто найбільш помітні театральні фестивалі м. Рівне, проведені в останні роки, ініційовані Рівненським міським Палацом дітей та молоді, зокрема «ЛіхтArt» – фестиваль студентських, навчальних, молодіжних та юнацьких театрів, «Крила» – фестиваль інклюзивної театральної творчості, «Відкрита брама» – театральна імпреза, спрямована на розвиток театральної культури м. Рівного, а також фестиваль дитячих лялькових колективів «Березневі сходинки». Окреслено форми функціонування фестивалів в умовах пандемії.

Ключові слова: театральний фестиваль, Рівне, інклюзивний театр, Рівненський міський Палац дітей та молоді, «ЛіхтArt», «Крила», «Відкрита Брама», «Березневі сходинки».

Постановка проблеми. Мистецький світ сьогодення характеризується різноманітністю культурного простору та строкатістю форм культурно-мистецького процесу. У багатій палітрі сучасного культурного життя окреме місце належить фестивалям, зокрема й театральним, як універсальному комунікаційному каналу, що здатен встановлювати, підтримувати, мотивувати та стимулювати творчі, мистецькі, суспільні зв'язки. У цьому контексті важливими для дослідження є театральні фестивалі, що проводяться в м. Рівне, і спрямовані на популяризацію театального мистецтва, налагодження комунікації між учасниками, реалізації творчих здібностей учасників фестивалю, зокрема й людей з інвалідністю. Зважаючи на пандемію та супровідний карантин, фестивальний простір м. Рівне і культурно-мистецьке життя загалом відчули суттєві ускладнення й змушене реагувати та відшукувати, окрім традиційних, нові форми роботи, що і стало об'єктом нашої розвідки.

Останні дослідження та публікації. Вивченню сучасного українського театру, зокрема й фестивального руху, присвячено окремі наукові розвідки дослідників. Зокрема, авторський колектив експертів у царині таких досліджень вказує, що вивчення театального життя сучасної України як складної системи та театральних фестивалів як його складової має відбуватися комплексно, з урахуванням творчих, фінансових, законодавчих, соціологічних показників, а також із врахуванням різних факторів впливу на розвиток театальної галузі, зокрема включення України до міжнародних театральних мереж, активності міжнародних культурних інститутів, змін механізмів бюджетного розподілу коштів та ін. [10; 4]. Історію, типологію та тенденції розвитку театральних фестивалів сучасної України досліджує О. Карпаш, яка в процесі наукового пошуку уточнила та упорядкувала типологію сучасних театральних фестивалів, запропонувала новий погляд на впорядкування та створення єдиної on-line бази театральних фестивалів сучасної України [4].

Фестивальна практика Рівненщини сучасної доби є предметом уваги рівненського дослідника С. Виткалова, який окреслив регіональний вектор народознавчих, краєзнавчих, музичних фестивалів Рівненщини [2]. Ще одна рівненська дослідниця, Е. Манелюк, у своїй розвідці серед мистецьких, музичних, екологічних, спортивних, гастрономічних, літературних, тематичних та етнофестивалів виокремила й театральні фестивалі, вказуючи на суттєвий вплив фестивального руху на розвиток культурно-мистецького життя регіону [5]. Цінна інформація про організацію, проведення та особливості театральних фестивалів у м. Рівне міститься на Інтернет-сторінках ініціаторів проведення таких фестивалів [3, 7, 8], публікаціях у соціальних мережах та ресурсах відеохостингу [1, 9, 12], на шпальтах всеукраїнського театального онлайн-журналу [11].

Мета статті – виявити тематичну спрямованість сучасних фестивалів, що організуються в Рівне

Вклад основного матеріалу дослідження. Вітчизняне театральне життя останніх років відрізняється активним пошуком нових форм, що продиктовано вивільненням його потенціалу, який нагромаджувався з початку 2000-х років [10; 21]. Це стосується й фестивального руху в Україні, що сприяє інтенсифікації й багатоманітності культурного життя, забезпеченню залучення людей до естетичних цінностей, розширенню культурної інфраструктури. Такий інтерес до фестивалів зумовлюється, насамперед, суспільним запитом на культурно-мистецькі події, зокрема й у регіонах та численними функціями, які виконують театральні фестивалі. Серед них універсальна творча функція, соціальна, комунікативна, пізнавальна, розважальна, ціннісно-орієнтована, просвітницька, естетична та ін. [4; 32].

Останніми роками у м. Рівне відбувається посилення інтересу до проведення театральних фестивалів. Потужною базою та специфічним майданчиком для реалізації сміливих експериментальних театральних задумів, зокрема й театральних фестивалів, є театральна спільнота Рівненського міського Палацу дітей та молоді (РМПДМ), на базі якого вже понад 40 років твориться театральне мистецтво. На сьогодні в РМПДМ діє 4 театральних колективи – Народний молодіжний театр «Від Ліхтаря», зразкова театральна студія «Маленький принц», театральна лабораторія «Відсутність» та театр особливих акторів «Намісто». Ці колективи є ініціаторами та організаторами проєктів, зокрема й театральних фестивалів «ЛіхтArt», фестивалю театрів акторів з інвалідністю «Крила», театральної імпрези «Відкрита Брама».

З ініціативи й за підтримки РМПДМ та громадської організації «Сприяння позашкільній освіті» у 2005 р. започатковано щорічне проведення молодіжного театального фестивалю «СХОДИ», який трансформувався у юнацько-молодіжний театральний захід аматорських колективів «ЛіхтArt». Упродовж десятиліття учасниками фестивалю стали десятки колективів з України, а 2007 р. до учасників долучилися зарубіжні театральні колективи зі Словаччини, Польщі, Білорусі, і фестиваль набув статусу «міжнародний» [5].

Фестиваль «ЛіхтArt» у 2017 р. проводили вдесьте, і тоді ж відбулося кілька нововведень у процесі його організації. Найперше, фестиваль організується у декілька етапів: на першому, який пройшов навесні, визначено й презентовано формат та стратегію проведення самого заходу. Другий етап, що тривав кілька днів улітку, передбачав перегляд та відбір організаторами вистав-учасників безпосередньо базового фестивалю.

В основному – третьому етапі – відбулися майстер-класи відомих театральних діячів, майстерня театального критика та, власне, відбір колективів до участі. До речі, 2017 р. участь у фестивалі взяло понад 200 осіб із 9 міст України та 6 колективів із-за кордону.

Основний етап фестивалю «ЛіхтArt» – конкурсний – проходив восени 2017 р. і тривав кілька днів. У дні проведення заходу колективи демонстрували свої постановки, перформенси, проводилися круглі столи, тренінги з декламації, ораторського мистецтва, режисури, артистичних умінь, сценічної пластики, відбувалися виступи запрошених колективів, майстер-класи вітчизняних та зарубіжних акторів, театральних критиків.

У фестивалі могли взяти участь театральні колективи трьох категорій – студентські навчальні театри, молодіжні театри та юнацькі театри. У цих номінаціях судді обирали найкращих.

Ще однією інновацією стало те, що фестиваль відбувся за підтримки міської влади в рамках реалізації проєкту «Рівне – місто унікальних подій».

Організатори фестивалю ставили перед собою низку завдань, серед яких визначення здібних молодих акторів, удосконалення їхньої майстерності, обмін досвідом між різними труппами, поширення театального мистецтва серед молоді, налагодження комунікації між вітчизняними та закордонними театральними труппами.

Відтак фестиваль став експериментальним майданчиком, організаційно-культурна діяльність якого спрямовувалася на виховання підростаючого покоління та формування креативної платформи, яка б впливала і на глядача, і репертуарну політику аматорських театральних колективів країни.

Останніми роками в Україні театральне мистецтво, зокрема й організатори фестивалів, звертаються до цінностей ліберального європейського суспільства – таких, як права людини, рівність, особиста свобода, самореалізація людини. Ці проблеми дедалі частіше стають наріжним каменем для ідейного наповнення фестивалів, які піднімають на поверхню актуальні для суспільства теми, пропонують певні філософські концепції [10; 40]. У цьому контексті інноваційним для Рівного став театральний проєкт, що підтримує особливе мистецтво інклюзивної театальної творчості, сприяючи його розвитку в якості одного з феноменів сучасної культури. Оскільки чималу частку сучасного суспільства становлять люди з інвалідністю, вони потребують особливої уваги у розвитку творчих й інтелектуальних здібностей. Мусимо констатувати, що сьогодні інклюзивні театри в Україні – нечасте явище, а тим паче – фестивалі інклюзивного театального мистецтва. Тому – унікальною подією для міста став I Міжнародний фестиваль театрів особливих акторів «Крила», започаткований у Рівному у жовтні 2018 р. Учасниками фестивалю були аматорські юнацькі та молодіжні театральні колективи, в яких є учасники з особливими потребами, а головною метою фестивалю – адаптація юнацтва та молоді з особливими потребами до суспільства шляхом демонстрації власних акторських здібностей.

Ініціатором та організатором цього фестивалю є також Рівненський міський Палац дітей та молоді, а до його проведення долучилися усі театральні колективи РМПДМ, Громадська організація «Сприяння позашкільній освіті та соціальному захисту дітей і підлітків ПДМ. Співорганізаторами стали Управління освіти і науки та Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому. Захід також відбувся в рамках проєкту «Рівне – місто унікальних подій» [6]. Упродовж трьох днів –

19, 20 та 21 жовтня 2018 р. колективи з чотирьох міст України та театр із Білорусі показували свою майстерність, обмінювалися досвідом постановки та роботи з акторами з інвалідністю.

Окрім перегляду вистав, фестиваль передбачав й майстер-класи, зокрема навчання з акторської майстерності, мистецтва декламації.

Особливість таких фестивалів у сучасній культурі полягає в експериментальній роботі колективів, зокрема, пошукові одночасного вирішення естетичних і реабілітаційних завдань.

Важливими завданнями також є включення учасників у повноцінне театральне життя та встановлення їхньої комунікації з провідними культурними діячами. Слугуючи лабораторією нової театральної мови, особливі вистави реалізують й особливі культурні потреби людей з інвалідністю. До речі, організатори фестивалю намагалися уникати формулювання «інваліди», замінюючи це загальнозживане поняття на «незвичайні» учасники.

У зв'язку з карантинними обмеженнями, що впровадили в Україні через поширення COVID-19 у 2020 р., виникли потреба в новому способі мислення та пошуку нових форм проведення театральних фестивалів. Зважаючи на це II Міжнародний фестиваль театрів особливих акторів «Крила» відбувся у новому форматі – у форматі онлайн.

17-19 лютого 2020 р. фестиваль «Крила – online» транслювався у прямому ефірі у соціальних мережах. Це дозволило залучити нові трупи для участі, спонукати юнацтво та молодь з особливими потребами до саморозвитку, привабити глядачів до перегляду вистав акторів з інвалідністю.

Організатори фестивалю постійно відшукують нові цікаві форми проведення та нових партнерів у реалізації своїх проєктів. Важливим у контексті сучасних театральних фестивалів є співпраця з різними міжнародними партнерами. Так, останніми роками завдяки зусиллям міжнародних культурних інституцій в Україні реалізовані численні міжнародні програми, що сприяли співпраці та культурному взаємообміну [10; 46]. Фестиваль «Крила – online» 2020 р. теж відбувся за міжнародної підтримки – проєкт здійснили в рамках молодіжних інновацій U-inn, що реалізувався програмою розвитку Організації об'єднаних націй в Україні за фінансової підтримки Міністерства закордонних справ у Данії в рамках проєкту «Громадянське суспільство для посилення демократії та прав людини» [8].

Зважаючи на інноваційний формат фестивалю, у ньому взяло участь удвічі більше колективів, ніж у 2018 р. Загалом у фестивалі «Крила – online» 2020 р. взяли участь десять труп із різних областей України, а також зарубіжні театральні гурти з Польщі, Литви та Білорусі [12]. Цінним стало те, що окрім вистави, театральних імпрез та майстер-класів у рамках фестивалю проведена конференція-практикум для команд керівників та режисерів театрів акторів з інвалідністю, результатом яких стали методичні рекомендації для фахівців.

Загалом проблема стосунків між людьми з інвалідністю та суспільства складна і багатогранна, і до сьогодні вона, як правило, розглядається переважно в соціальному аспекті. А фестиваль «Крила» сприяє загальнокультурному розгляду цієї проблеми, допомагає побачити в людях з інвалідністю, особливостями розвитку, насамперед, творчих людей, а не об'єкт соціальної допомоги. Захід спрямований на розширення можливостей молодих інвалідів у культурній галузі, демонстрацію їхнього таланту, вдалу адаптацію в суспільстві, налагодження комунікації між театрами акторів з інвалідністю.

Започаткована ініціатива з розвитку інклюзивного театального мистецтва в Рівному матиме своє продовження, адже новостворена громадська організація в особі Інституту театральних інновацій «ПриСутність», діяльність якої спрямована на популяризацію та розвиток театального і сценічного мистецтва України й міжнародної мистецької творчої співпраці. Засновником організації став режисер, педагог і драматург Ю. Паскар, який є постійним ініціатором та натхненником театральних фестивалів у місті. Серед іншого, діяльність громадської організації буде спрямована на створення та запровадження нових форм, зокрема й розвиток інклюзії в театральному мистецтві України за принципами доступності та мобільності не лише інфраструктури, а й мистецького простору [11].

Ще однією творчою ініціативою театальної спільноти РМПДМ стала театральна імпреза «Відкрита Брама», спрямована на розвиток театальної культури Рівного, популяризацію місцевого актуального юнацько-молодіжного театального мистецтва, налагодження взаємозв'язків між студійними театральними колективами та популяризацію їхнього творчого доробку, активізацію театального життя міста та країни. Співорганізаторами імпрези, започаткованої 2017 р., стали народний художній колектив молодіжний театр РМПК «Текстильник», народний художній колектив театр «Сонях», молодіжний експериментальний театр Рівного «Метр», Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр, а також Управління культури і туризму виконавчого комітету Рівненської міської ради [3]. Упродовж кількох днів названі театральні гурти міста, а також народний театр «Арлекіно» та театр «А-парт» презентували свої роботи на малій сцені Рівненського ОАУМДТ.

Важливо, що театральна імпреза «Відкрита брама» підтримала ініціативу до інклюзивного мистецтва та долучила до своїх заходів у 2018 р. акторів із синдромом Дауна з Театру особливих акторів «Намисто» РМПДМ, які виступили на сцені фестивалю з прем'єрою вистави «Ромео і Жасмін» [1].

Важливу роль у проведенні театральних фестивалів у Рівному відіграє діяльність окремих лідерів театального процесу, яким є Ю. Паскар – режисер-постановник, засновник та художній керівник театальної лабораторії «Відсутність», який упродовж 20 р. є ініціатором та натхненником більшості театральних проєктів і фестивалів, що відбуваються у місті. У травні 2020 р. він подав на конкурс Громадського бюджет міських ініціатив Рівного новий системний театральний фестивальний проєкт ТеатРівне – 2021, що мав на меті інтегрувати міський фестиваль та Міжнародний юнацько-молодіжний фестиваль «ЛіхтArt» та створити єдиний фестивальний театральний простір. Очікувалося, що долучитися до театального мистецтва Рівного мали тисячі рівнян, у проєкті мали взяти участь майже 30 театральних колективів та 375 учасників [7].

Метою фестивалю стало поширення серед молоді театального мистецтва, а також висвітлення культури Рівного. На думку ініціаторів, це дозволить долучити до акторства більше молоді, залучити до театру людей з особливими потребами, висвітлити місцеву театральну традицію, збільшити потік подорожуючих до міста, познайомити з містом зарубіжних культурних діячів. Маємо надію, що ініційований театральний фестиваль віднайде своїх прихильників, отримає підтримку рівнян та втілиться у реальність найближчими роками, адже діяльність Ю. Паскаря є прикладом успішного поєднання творчої та менеджерської роботи.

До низки вже названих театральних фестивалів Рівного останніх років додамо Всеукраїнський фестиваль дитячих лялькових колективів «Березневі сходи». Фестиваль ініційований Рівненською обласною молодіжною громадською організацією «Лялькар», а співорганізаторами виступають КЗ «Рівненський академічний обласний театр ляльок» Рівненської облради та управління культури і туризму облдержадміністрації. Фестиваль має на меті популяризацію дитячого лялькового мистецтва, виявлення та підтримку обдарованих дітей, встановлення творчих контактів, сприяння дружнім зв'язкам і зміцненню взаємодії між дітьми з різних регіонів України. Учасниками фестивалю можуть бути діти, віком 6-17 років. А з 2019 р. захід проходить за підтримки громадської організації «Українського Національного центру Міжнародної спілки діячів театру ляльок «УНІМА-Україна». Щороку кількість колективів, бажаючих взяти участь у фестивалі, збільшується, тому відбувається ретельний відбір учасників, які представляють кращі лялькові колективи країни. Окрім мистецького змагання, яке оцінює журі, учасники фестивалю беруть участь у творчих зустрічах, майстер-класах із театального мистецтва.

Висновки. У м. Рівне останніми роками відбувається низка культурно-мистецькі подій – театральних фестивалів. Успішним прикладом творчої роботи в царині театального фестивального життя м. Рівне можна вважати діяльність Рівненського МПДМ, який є постійно діючою творчою лабораторією театального мистецтва. Його театральні колективи в особі народного молодіжного театру «Від Ліхтаря», сразкової театальної студії «Маленький принц», театральна лабораторія «Відсутність» та театр особливих акторів «Намисто» є ініціаторами й організаторами театральних фестивалів «ЛіхтArt», фестивалю театрів акторів з інвалідністю «Крила», театальної імпрези «Відкрита Брама». Усі названі заходи проводяться за ініціативи РМПДМ та підтримки Міжнародних, державних й приватних організацій. Вони не обмежуються лише переглядом вистав, майстер-класами, обговореннями, дискусіями, а піднімають та намагаються вирішувати соціальні проблеми, як, приміром, інклюзія. Проведення фестивалю «Крила», що реалізує особливі культурні потреби людей з інвалідністю та його онлайн-версії можна назвати знаковим явищем театального фестивального процесу міста.

Серед інших театральних фестивалів Рівного варто назвати й імпрези дитячих лялькових колективів «Березневі сходи», індикатором успіху якого є розширення числа учасників й гуртків. Кожен із названих фестивалів динамічно розвивається, змінюється, залежно від своїх ціннісних, естетичних та концептуальних засад.

Список використаної літератури

1. Актори з синдромом Дауна виступили на сцені театального фестивалю «Відкрита брама» у Рівному. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sO8CjGWNsro>
2. Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura52/22.pdf
3. Відкрита брама. Театральна імпреза. URL: <https://www.facebook.com/groups/1226172150823000/?fref=ts>
4. Карпаш О.М. Театральні фестивалі в культурно-мистецькому житті України кінця ХХ-початку ХХІ століття: історія, типологія, тенденції розвитку: дис. ... канд. миств.: 26.00.01 / ДВНЗ Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2019, 275 с. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Karpash-1.pdf

5. Манелюк Е. В. Фестивальна практика Рівненщини періоду державної незалежності. URL: <http://kukhsac.in.ua/article/viewFile/159408/158676>
6. Національна асамблея людей з інвалідністю України. URL: <https://naiu.org.ua/i-mizhnarodnyj-festyval-teatriv-osoblyvyh-aktoriv-kryla/>
7. Рівне. Бюджет участі. URL: https://rivne.pb.org.ua/projects/104?fbclid=IwAR15QdgGIXziXyOk_ZAVa-DBtJnhB0M4fSC-CagS_VjoHpI6jvJfNWxehgOk
8. Рівненський міський Палац дітей та молоді. URL: <http://www.pdm.org.ua/>
9. Театр особливих акторів «Намисто». <https://www.facebook.com/groups/50122481357651>
10. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ, 2018. URL: http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf
11. MIZANSCENA.COM. Онлайн-журнал про театр. URL: [<https://mizanscena.com/2020/11/04/rivne-public-organization-institute-of-theatrical-innovation-presense/?fbclid=IwAR0BxRq5EMwyq3kHQiN0naulHC01LfBK6jfu1C8xXk3vK38nV6WJnqHT6A>]
12. PDM Leaks. URL: https://www.youtube.com/watch?v=k27vNkhDYMg&feature=share&fbclid=IwAR2rgitodicjD8gn89XPOb5sd2BO431_U17GjtnilqQDraiZ73RcjX6pR14

References

1. Aktory z syndromom Dauna vystupyly na stseni teatralnogo festyvaliu «Vidkryta brama» u Rivnomu. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sO8CjGWNsro>
2. Vytkaiov S. V. Festyvalnyi rukh yak kulturnyi fenomen suchasnosti: analiz rehionalnogo vektora. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura52/22.pdf
3. Vidkryta brama. Teatralna impreza. URL: <https://www.facebook.com/groups/1226172150823000/?fref=ts>
4. Karpash O. M. Teatralni festyvali v kulturo-mystetskomu zhytti Ukrainy kintsia KhKh-pochatku KhKhI stolittia: istoriia, typolohiia, tendentsii rozvytku: dys. ... kand. Mystv.: 26.00.01 / DVNZ Prykarpatskyi natsionalnyi universytet im. Vasylia Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 2019, 275 s. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Karpash-1.pdf
5. Maneliuk E. V. Festyvalna praktyka Rivnenshchyny periodu derzhavnoi nezalezhnosti. URL: <http://kukhsac.in.ua/article/viewFile/159408/158676>
6. Natsionalna asambleia liudei z invalidnistiu Ukrainy. URL: <https://naiu.org.ua/i-mizhnarodnyj-festyval-teatriv-osoblyvyh-aktoriv-kryla/>
7. Rivne. Biudzheth uchasti. URL: https://rivne.pb.org.ua/projects/104?fbclid=IwAR15QdgGIXziXyOk_ZAVa-DBtJnhB0M4fSC-CagS_VjoHpI6jvJfNWxehgOk
8. Rivnenskyi miskyi Palats ditei ta molodi. URL: <http://www.pdm.org.ua/>
9. Teatr osoblyvykh aktoriv «Namysto». <https://www.facebook.com/groups/50122481357651>
10. Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vyklyky. Problemy. Kyiv, 2018. URL: http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf
11. MIZANSCENA.COM. Onlain-zhurnal pro teatr. URL: [<https://mizanscena.com/2020/11/04/rivne-public-organization-institute-of-theatrical-innovation-presense/?fbclid=IwAR0BxRq5EMwyq3kHQiN0naulHC01LfBK6jfu1C8xXk3vK38nV6WJnqHT6A>]
12. PDM Leaks. URL: https://www.youtube.com/watch?v=k27vNkhDYMg&feature=share&fbclid=IwAR2rgitodicjD8gn89XPOb5sd2BO431_U17GjtnilqQDraiZ73RcjX6pR14

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ Г. РИВНЕ

Казначеева Людмила – кандидат исторических наук, доцент,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Гринчук Марина – соискатель высшего образования II (магистерского) уровня, специальности
034 «Культурологии», Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Рассмотрены театральные фестивали г. Ривне последних лет, инициированные Ривненским городским Дворцом детей и молодежи, «ЛихтArt» – фестиваль студенческих, учебных, молодежных и юношеских театров, «Крылья» – фестиваль инклюзивного театрального творчества, «Открытые ворота» – театральная импреза, направленная на развитие театральной культуры города, а также фестиваль детских кукольных коллективов «Мартовские ступеньки»; определены наиболее эффективные формы функционирования фестивалей в условиях пандемии коронавируса.

Ключевые слова: театральный фестиваль, Ривне, инклюзивный театр, Ривненский городской Дворец детей и молодежи, «ЛихтArt», «Крылья», «Открытая Брама», «Мартовские ступеньки».

MODERN THEATRICAL FESTIVALS OF RIVNE

Kaznacheieva Lyudmyla – docent, Ph.D. in History,
Rivne State University for the Humanities, Rivne
Hrynychuk Marina – Master of Cultural Studies,
Rivne State University for the Humanities, Rivne

Theatrical festivals of Rivne in recent years, initiated by the Rivne City Palace of Children and Youth, «Licht Art» – a festival of student educational, youth and youth theaters, «Kryla» – a festival of inclusive theatre, «Vidkryta Brama» – a theatrical event for the development of theatrical culture of Rivne, as well as the festival of children's puppet groups «Bereznyv shodynky», outlined the forms of functioning of festivals in the context of the coronavirus pandemic.

Key words: theatrical festival Rivne, inclusive theatre, Rivne City Palace of Children and Youth, «Licht Art», «Kryla», «Vidkryta Brama», «Bereznyv shodynky».

UDC 792.079 (477.81-25)

MODERN THEATRICAL FESTIVALS OF RIVNE

Kaznacheieva Lyudmyla – docent, Ph.D. in History,
Rivne State University for the Humanities, Rivne
Hrynychuk Marina – Master of Cultural Studies,
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The aim. The article examines the theatrical festivals of Rivne in recent years, outlined the forms of functioning of festivals in the context of the coronavirus pandemic.

The methodology. To achieve this goal, methods of scientific studies were used, such as observation, comparison, generalization/

Results. In recent years, a number of cultural and artistic events – theatrical festivals – have taken place in Rivne. The permanent creative laboratory of theatrical arts is Rivne city palace of children and youth (RCPCY). Its theatrical groups People's Youth Theatre «Vid lihtarya», exemplary theatrical studio «Malenky prync», theatrical laboratory «Vidsutnist» and the theatre of special actors «Namysto» are the initiators and organizers of theatrical festivals «Licht Art», festival of theatres for actors with disabilities theatrical event «Vidkryta Brama». Due to quarantine restrictions due to the spread of COVID-19 II International Festival of Theatres of Special Actors «Kryla» took place in online format with broadcast live on social networks. Carrying out the festival «Kryla», which realizes the special cultural needs of people with disabilities, and its online version can be called a landmark phenomenon of theatrical festival process in the city. Among other theatrical festivals in Rivne is the festival of children's puppet groups «Bereznyv shodynky», an indicator of the success of which is the increase in geography and the number of participants and groups.

The practical significance. In this article, theater researchers can find useful information for studying theatrical festivals of modern Ukraine.

The novelty of the study. For the first time, scientific research has collected materials about modern theatrical festivals in Rivne, including the festival of inclusive theatre. The search for new forms of theatrical festival activities in the context of the coronavirus pandemic is also outlined.

Key words: theatrical festival Rivne, inclusive theatre, Rivne City Palace of Children and Youth, «LichtArt», «Kryla», «Vidkryta Brama», «Bereznyv shodynky».

Надійшла до редакції 3.11.2020.p

ЗМІСТ

Виткалов В.Г. Форми позиціонування науково-педагогічних працівників у просторі вищої школи: культурно-мистецький вимір (замість передмови)3

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

Мельничук А.І. Становлення прикладної анатомії в Королівській академії живопису та скульптури у Франції	7
Лисун Я.Я. Графічні зразки як джерела інспірацій для художників-монументалістів Східної Галичини другої половини XVIII ст	15
Данилюк У.І. Мистецькі процеси в діяльності танцювальних студій Києва 1910–1920-х років.....	21
Стрілецька О.І. Творчість Кароля Шимановського у музичному житті Львова першої третини XX століття	27
Паур І.В. Малюнки і гравюри другої пол. XIX – 1960-х років із видами Кам’янця-Подільського як джерело іконографії міста (за матеріалами поштових листівок)	34
Климчук І.С. Козацька тема в українській народно-сценічній хореографії 1950–1980 років як засіб трансляції етнокультурної ідентичності	41
Майстренко-Вакуленко Ю.В. Артисти в ролях : зарисовки українських художників першої третини XX століття	45
Руденко-Краєвська Н. Сценографічні школи України XX сторіччя у формуванні творчого обличчя Тетяни Медвідь	51
Гутник І.М. Хореографічні твори Олексія Гомона в репертуарі ансамблів народного танцю України	58
Чжао Чженгуан. Китайська няньхуа другої половини XX століття: творчі виміри, світоглядні аспекти	63
Чжу Лін. Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус	68
Довгань О., Мисько Г. Жанрово-стилістичні особливості інструментальної творчості Володимира Івасюка	75
Німилович О.М. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті українського музично-виконавського мистецтва	81
Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Український митець : форми життєдіяльності і творчості	89
Шеремет В.В. Трансформація соціокультурних функцій народно-інструментального мистецтва в історичній ретроспективі XX – початку XXI століття (на прикладі Північного Причорномор’я України)	95

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Довгаленко Н.С.</i> La belle dame sans merci»: реконструкція історії	102
<i>Салдан С.О.</i> Антропософські інтенції у музичних композиціях Алоїза Габи	109
<i>Білякович Л.М.</i> Інтертекстуальність у дизайні одягу другої половини ХХ – початку ХХІ ст	114
<i>Щербіна І.В.</i> Мистецтво bellcanto епохи бароко в музичній культурі ХХІ століття (на прикладі hip-інтерпретації «Alto giove» Н. Парпора)	121
<i>Єрошенко О.В.</i> Вокальна компонента в художньому кіно періоду «Відлиги»: різновиди сольного виконання	128
<i>Зінченко В.М.</i> Балет «Traces» Максима Шалигіна – втілення семантики юродства	134
<i>Осадча О.А.</i> Принципи іконічності в іконографічному образі	145
<i>Міронова Т.В.</i> Ретранслятори художніх традицій минулого: спадкоємність поколінь у художній творчості, мистецтво колажу	151
<i>Луць С.В.</i> Творчість митців класичного ювелірного Дому «Лобортас» у контексті сучасного ювелірного мистецтва України: історіографія	159

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>Луговенко Т.Г., Грек В.А.</i> Твори І. Стравінського в балетному театрі України	168
<i>Перова Г.О., Хоцяновська Л.Ф.</i> Формування авторського балетмейстерського стилю Іржи Кіліана у 1970-х роках	173
<i>Аксьонов О.Б., Виткалов С.В.</i> Регіональні постаті в просторі сучасної сцени: Валерія Супонькіна	177
<i>Щур Л.Б.</i> Традиційний народний танець у репертуарі хореографічних колективів Західного Поділля	183
<i>Кашуба В.Г.</i> Організаційно-творчі трансформації українського цирку: від централізації до реформ (1993 р. – донині)	189
<i>Казначесва Л.М., Гринчук М.</i> Сучасні театральні фестивалі м. Рівного	196

CONTENTS

Vytkalov V. Forms of positioning of scientific and pedagogical workers in the space of high school: cultural and artistic dimension	3
---	---

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE

IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

Melnychuk A. Establishment of applied anatomy in the royal academy of painting and sculpture in France	7
Lysun Y. Graphic samples as sources of inspiration for monumental artists of Eastern Galicia in the second half of the XVII century	15
Danyliuk U. Artistic processes in the activities of dance studios in Kiev 1910-1920 s	21
Striletska O. Karol Szymanowski's creativity in the musical life of Lviv in the first third of the XXth century	27
Paar I. Drawings and engravings of the second half of the XIX century – the 1960 s with views of Kamianets-Podilskyi as a source of iconography of the town (based on postcard materials)	34
Klymchuk. I. The cossack theme in the ukrainian folk stage choreography 1950-1980 as a means of translation of ethnocultural identity	41
Maystrenko-Vakulenko Y. Actors in roles. sketches of ukrainian artists of the first third of the XX century	45
Rudenko-Krayevska N. Scene schools of ukraine of the XX th century in the formation of the creative face of Tetyana Medvid	47
Gutnyk I. Choreoagraphic works of Oleksiy Homon in the repertuary of folk dance ensembles of Ukraine	58
Zhao Z. Chinese nianhua of the second half of the XX century: creative dimensions, worldview aspects	59
Zhu Ling. Interpretation of European music by chinese singers: german song Lyrics performed by Dilber Yunus	68
Dovgan O., Misko G. Volodymyr Ivasyuk's instrumental music genre and stylistic features	75
Nimylovych O. Piano works by Anatoliy Kos-Anatolsky in context Ukrainian music and performing arts	81
Vitkalov S., Vitkalov V. Ukraunian artist: forms of life activity and creativity	89
Sheremet V. Transformation of socio-cultural functions of folk instrumental art in the historical retrospective of the XX– beginning XXI century (on the example of the Northern Black Sea Coast of Ukraine)	95

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Dovgalenko N. «La belle dame sans merci» : reconstruction of history	102
---	-----

Saldan S. Anthroposophical intentions in the musical compositions of Alois Haba	109
Bilyakovych L. Intertextuality in the design of the clothes of the second half of the XX century – the beginning of the XXI century	114
Shcherbina L. The art of bell canto of the baroque era in the musical culture of the XXI century (using the hip interpretation «Alto giove» by N. Parpora	121
Yeroshenko O.V. Vocal component in feature cinema of the «thaw» period: varieties of solo performance	128
Zinchenko V. Maxim Shalygin's ballet «Traces» – the embodiment of the semantics of iurodstvo	134
Osadcha O. Reflection of the principles of iconicity in the iconographic image	145
Mironova T. Repeaters of artistic traditions of the past. the succession of generations in the art, collage art	151
Luts S. Creativity artists of the c.j.h. «Lobortas» in the context of modern jewelry of Ukraine: historiography	159

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Lugovenko T., Grek V. Creation of I. Stravinsky in the ballet theater of Ukraine	168
Perova H., Khotsianovska L. Formation of the author's style of Jiji Kilian in the 1970 s	173
Aksonov O., Vitkalov S. Valeriia Suponkina regional figures in the space of the modern stage	177
Shchur L. Traditional dance in the repertuary of choreographic groups of Western Podilla	183
Kashuba V. Organisational and creative transformations of ukrainian circus: from centralization to reforms (1993 – present)	189
Kaznacheieva L, Hrynychuk M. Modern theatrical festivals of Rivne	196

ISSN 2411-1546



Наукове видання
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**Випуск 36
Issue 36**

Редактор:
В. Г. Виткалов
Editor:
V. G. Vytkalov

Упорядкування, комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkalov, L. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 243/1. Ум. друк. арк. 23,88. Наклад 100.

Видавничі роботи:

**ФОП Брегін А.Р свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.**

***Адреса редакції:* 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства**