



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (28)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2009

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СТУДІЇ

Мистецтвознавчі

Число 4 (28)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2009

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a music, theatre and cinema arts are independent in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of the History, Theory and an Art Criticism and also for the use of professors and students of Art Studies and museum researchers.

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – головний редактор

М. Бевз

В. Гайдабура

С. Грица

І. Дзюба

І. Драч

М. Загайкевич

Т. Кара-Васильєва

О. Клековкін

Н. Корнієнко

Н. Костюк – заступник головного редактора

С. Крижицький

З. Мойсеєнко

О. Найден

О. Немкович

В. Овсійчук

Л. Пархоменко

Р. Пилипчук

В. Рубан

М. Ржевська

Г. Стельмащук

А. Терещенко

В. Фоменко

О. Щербак – відповідальний секретар

І. Юдкін

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції; відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of the editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Зареєстровано Держкомінформом України.

Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 13 від 29.09.2009 р.)

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України (редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»), вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001.

**Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua,
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net**

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Штрифанова Катерина. Модальність і тональність у фантазії для лютні XVI століття**
Shtryfanova Kateryna. Modality and tonality in the fantasy for lute of the 16th century 7
- Мисько-Пасічник Роксоляна. Жанрові пріоритети музичної публіцистики Василя Барвінського**
Mysko-Pasichnyk Roksolana. Genre priorities of musical publicism of Vasil' Barvinskiy 22
- Василик Світлана. Українська музична нумізмати́ка**
Vasylyk Svitlana. Ukrainian musical numismatics 26

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and methodology

- Мозговий Микола. Деякі параметри взаємодії масового мистецтва і публіки**
Mozgovyy Mykola. Esthetic-cultural parameters of co-operation of mass art and public 34
- Кушнірук Ольга. Рефлексія національного в музичному дискурсі**
Kushniruk Olga. Reflexion of nationalism in music discourse 43
- Корчинський Мирослав. Академічне сопілка́рство – предмет мистецтва і науки**
Korchynskyy Myroslav. Academic playing the pan-pipe – article of art and science 48
- Ганудельова Надія. Аерофони в контексті розвитку світових класифікацій та систематик музичних інструментів**
Ganudelyova Hadiya. Aerofony in the context of development of world classifications and systematik of musical instruments 54

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Шегда Лідія. Кантати для дітей Лесі Дичко: основні стилістичні особливості**
Shегда Lidiya. Cantatas for the children of Lesya Dychko: basic stylistic features 63
- Загайкевич Марія. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів**
Zagaykevych Mariya. Mykola Gogol' and ballet creation of the Ukrainian composers 68
- Гумен Олександра. В. Кікта. Концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської»**
Humen Oleksandra. V. Kikta. Concert symphony for harp with orchestra «Wall-painting of Sophia Kievskaya» 74

Зінич Олена. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху	
<i>Zynych Olena. The language of plastics in the contemporary French ballet (plastic) theatre: the metamorphoses of the forms of movement</i>	80
Козаченко Аліна. Особливості виконання романсу М. Глінки «Я помню чудное мгновенье» в інтерпретаціях Сергія Лемешева та Сергія Бортника	
<i>Kozachenko Alina. Features of implementation of romance «I remember a wonderful instant» of M. Glinka in interpretations of Sergey Lemeshev and Sergey Bortnik</i>	90
Атаманчук Володимир. Орнаментика в музично-інструментальній традиції гуцулів	
<i>Atamanchuk Volodymyr. Ornamentika in music-instrumental tradition of gutsuls</i>	95
Бойко Олексій. World music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці	
<i>Boiko Oleksiy. World music: the economical, political and socio-cultural preconditions of modern popular music</i>	106

ПОСТАТІ

Prominent Figures

Димченко Станіслав. Історична спадщина Миколи Гордійчука та її значення для вивчення історії української музики в контексті світової культури	
<i>Dymchenko Stanislav. Historical legacy of Mykola Gordiychuk and his value for study of history Ukrainian musics in context of world culture</i>	112
Безручко Олександр. Віктор Івченко: шлях у кінопедагогіку	
<i>Bezruchko Olexandr. Victor Ivchenko: a way to the cinema pedagogics</i>	117

АРХИВИ

Archives

Литвиненко Алла. «Музикальний календарь» А. Габриловича як культурне явище і цінне джерело інформації	
<i>Lytvynenko Alla. «Musical Calendar» of A. Gabrylovych's as cultural phenomenon and information</i>	124
Дутчак Галина. «В чому ж причина цієї фактичної денаціоналізації українського театрального мистецтва?»	
<i>Dutchak Halyna. «What is the reason of this actual denationalization of the Ukrainian dramatic art?»</i>	130

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

Surveys. Reviews

Фрайт Оксана. Дослідження українського музикознавця про міжнародну фортепіанну школу	
<i>Frayt Oksana. Research of the Ukrainian musicologist about international piano school</i>	138
Горевалов Сергій. Безручко О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка	
<i>Gorevalov Serhij. Oleksandr Bezruchko about the pedagogical method of Oleksandr Dovzhenko</i>	141

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Information About Authors 143

МОДАЛЬНІСТЬ І ТОНАЛЬНІСТЬ У ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ЛЮТНІ XVI СТОЛІТТЯ

Катерина Штрифанова

УДК 781.2+78.083.3:787.62"15"

У цій статті здійснено аналіз модальних, модально-гармонічних і тонально-гармонічних структур фантазій для лютні XVI ст. Показано, що ці фантазії засновані на модальних лінійних традиціях середньовіччя, тоді як вже розвинулися й об'єдналися нові вертикальні гармонічні особливості. Домінантними є перехідні модально-гармонічні форми. Фантазіям притаманні модальні побудови, лінеарне трактування ладів, поліладові побудови, гармонічна вертикаль, а також виникнення альтерації і початок формування тональності.

Ключові слова: лютня, фантазії, модальний, лінеарне трактування, формування тональності.

In this essay modal, modal-harmonic and tonal-harmonic features of the fantasies for lute of the 16th century are studied. It is shown that these fantasies are based on modal linear traditions of the middle age whereas at the same time new vertical harmonic features were developed and incorporated. Dominant are modal-harmonic intermediate systems. Fantasies contain modal systems, the linear interpretation of keys, poly-keys, harmonic verticals as well as alterations and the beginning tonal formation.

Key words: the lute, fantasies, modal, the linear interpretation, tonal formation.

Ладогармонічна мова фантазій XVI століття – одне з найцікавіших питань у дослідженні старовинних ладогармонічних явищ, адже змушує зануритись у процеси трансформації – вже досить значне ослаблення середньовічної модальності, лінеарної логіки складання вертикалей і водночас становлення нових тонально-гармонічних закономірностей у добу ренесансу. Складність осмислення цих перехідних процесів зумовило те, що питання аналізу ладогармонічної мови в музиці XVI ст., особливо в тогочасних інструментальних творах, до сьогодні як у західноєвропейському, так і у вітчизняному

музикознавстві залишається гостродискусійним і недостатньо вивченим.

Відомо, що в аналітичних розвідках вчених виокремлюються дві найзагальніші тенденції: тяжіння до *автентичного* або до *ретроспективного* методу висвітлення ладогармонічних явищ, тобто з перевагою аналізу з боку модальності або з позицій функціональної тональності¹. З цього приводу виникають термінологічні розбіжності. У найбільш визнаному сьогодні автентичному методі поширена позиція, що в XVI ст. вже формувалася функціональна тональність, і тому можна й необхідно застосову-

вати відповідну «традиційну» термінологію та позначення. З іншого боку, наголошується на врахуванні ще модальних особливостей і відповідному їхньому термінологічному осмисленні.

Обидва погляди не втрачають наразі своєї сили, мають ґрунтовні аргументи та вже власну традицію. Крім того, виявляється, що, наприклад, аналіз з огляду на «класичну» *тональну гармонію*, виведення основних гармонічних функцій у творах (Т. Баранова, Ю. Холопов, О. Гомозі²), актуальний не тільки для XVI ст., а й має відношення до музики більш ранніх часів – XI–XV ст. (І. Котляревський, Й. Хоминський³). Уже XV століттям багато дослідників датують виникнення гармонічної вертикалі та становлення акорду⁴.

Ще сильна дія модальної системи у творах XVI ст. спричинила виникнення необхідності розрізнення *модальної гармонії* XIV–XVI ст. і *тональної гармонії* XVII ст. (Ю. Холопов⁵), а отже, – спробу розглянути ладогармонічні явища з двох точок зору (Й. Хоминський, Т. Баранова, Т. Дубравська)⁶. Проте це не завадило одному з найвідоміших сучасних західних дослідників старовинних ладогармонічних явищ Б. Майєру вже в 1992 р. (найсучасніше перевидання – 2005 р.) створити монографічне дослідження «Старовинна тональність, представлена в інструментальній музиці 16 та 17 століть» («Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts»), в якому аналіз здійснено виключно з позицій старовинної модальної теорії⁷.

Функціонально-гармонічний аналіз використовував І. Котляревський під час розгляду лютневої фантазії XVI ст.: «процес виявлення тонального центру, визначення його положення відносно інших компонентів форми і встановлення системи функціональних звукових відношень в інструментальній музиці кінця XVI – початку XVII століть часто стає основним фактором розвитку музичної думки. Особливо характерна ця спрямованість розгортання музичної форми для лютневих фантазій...»⁸ (як приклад наводиться фантазія для лютні д'Аквілли першої половини XVI ст.).

На правомірність застосування «*гармонічного*» погляду та, відповідно, на використання необхідної гармонічної термінології вказує також одвічно прискіплива увага самих лютністів до вертикального компоненту музичної тканини.

На переконання багатьох дослідників, навіть у добу Середньовіччя та раннього Відродження в лютневих імпровізаціях поряд з одноголосними мелодичними виграваннями значну увагу приділяли вертикальним співзвуччям та їхньому акордовому вирішенню. Цього потребувала специфіка гри на цьому інструменті⁹. До того ж, особливість табулатурного запису XVI ст. – точне відтворення всіх альтерацій у записі (на відміну від запису вокальної музики того часу) розкриває дійсно широкі можливості для осмислення нових *хроматико-гармонічних* явищ.

Гостроту цих дискусій дозволяє усунути ретельне вивчення позицій різних дослідників і передовсім – самого музичного матеріалу. Цікаво, що в одному із зауважень прихильник модального напрямку Б. Майєр однозначно вказує на належну необхідність розгляду гармонічних явищ XVI ст. з двох точок зору: «Також поступове виникнення поняття тризвуку ми можемо ясно бачити у свідоцтвах приблизно з 1550 року... Ця “сучасна” сторона музики Ренесансу, однак, не є єдиним та лише історично “спрямованим”; чужі нам ознаки тієї музики ми повинні розглядати та оцінювати як рівні за значенням та водночас як дієві»¹⁰. Додамо також, що специфічний підбір Б. Майєром матеріалу для власного дослідження (поліфонічна музика, здебільшого для клавішних інструментів) доводить, що підхід, обраний ним за головний, може сприйматися тільки як один з можливих і використовуватися в аналізі лише деяких явищ у галузі ладогармонічної мови в інструментальній музиці XVI ст. Адже, наприклад, дослідження лютневої музики доби Ренесансу показує, що відповідність функцій головних тонів модального ладу до мелодичної функціональності вже гармонічних тонів ладу, чітко виявлення гармонічної вертикалі та дії акордів на мелодичні побудови, не поліфонічна природа лютні – все це дає вагомий підстави для погляду на численні явища в лютневій музиці XVI ст. з точки зору не тільки старовинної модальності, а вже більше з огляду на нову гармонічну функціональність.

Таким чином, наголосимо, що застосування двох підходів – з *позиції ще модальних закономірностей* і з *точки зору функціонально-тональних особливостей* – можливе і природно зумовлене перехідним характером ладогармонічної мови творів того часу. Використання «*гар-*

монічного» погляду є закономірним і необхідним. Особливо дієвий він для лютневої музики XVI ст., оскільки, по-перше, процеси еволюції модальної системи в тональну відбувалися у світській музиці значно швидше, ніж у культовій (Й. Хоминський, І. Котляревський, Т. Баранова, М. Етінгер¹¹), по-друге, лютня – акордовий інструмент, а лютневе мистецтво – уособлення нового тонально-гармонічного стилю письма (М. Харлап, Н. Сімакова¹²). Саме в лютневому мистецтві на першорядні позиції виходить переосмислення лінійного трактування ладів з усіма новими хроматичними нововведеннями XVI ст., а також *гармонічне* їх розуміння та усталення *гармонічних* відношень.

Пропонуємо розглянути ладогармонічну мову фантазій для лютні XVI ст. двох аспектах:

1) з точки зору виявлення ладогармонічної формульності, тобто виокремлюючи переважно вертикальні структури;

2) концентруючи увагу на ладотональній організації фантазій з боку процесуального вираження ладотональних закономірностей, зокрема і їхньої взаємодії з вертикальними утвореннями¹³.

Приклад 1

а) Нарваес. Фантазія № 12, т. 15–17.



б) Фр. да Мілано. Фантазія № 39, т. 16.



в) Мотет XIII ст.¹⁵



Існування стародавніх лінійних структур підтверджує факт, що така сама «голосова каденція» багаторазово обігрується композиторами не тільки в дво- та триголосі, а й у чотириголосних побудовах, зберігаючи при цьому всі правила голосоведення¹⁶.

Не менш яскравий прояв модальних традицій у фантазіях – застосування старовинної ка-

1. Ладогармонічна формульність

Поступова зміна в XVI ст. модально-гармонічних ладів, що були генетично пов'язані з одноголосними середньовічними модусами, на тональність зумовила дуже складний, нерівномірний і багатоступеневий перехід від інтервальних вертикалей, утворених мелодичним рухом голосів, до три- та чотиризвучних гармонічних акордів у класичному розумінні цього поняття. Фантазія для лютні XVI ст. наочно продемонструвала ці процеси. Її первинна диференціація на різні жанрово-стильові музичні напрями того періоду та схильність до множинності продиктували широту й багатогранність прояву ладогармонічних засобів.

Одним з компонентів ладогармонічної мови фантазії є *зумовлені лінійною мелодичною логікою стародавніх каденцій*, відомі як важливі типові звороти культової традиції. До них можна віднести сполучення, що належать до т. зв. «димінуїрованої каденції», що була дуже поширеною формулою з часів середньовіччя та згадувалася в теорії каденцій XVI ст. (Царліно)¹⁴. У фантазіях вона звучить варійовано, зокрема з колоруванням одного з голосів.

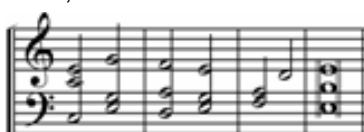
денції лідійського ладу – VII₆ – I. Давність цих запозичень підкреслює чітке збереження в них старовинного «правила терції та сексти», що було теоретично обґрунтоване ще в XIII ст.¹⁷ Водночас автори фантазій вже дещо «модернізували» цей вид каденції, адже, замість лідійського ладу, вона з'являється у фрігійському¹⁸.

Приклад 2

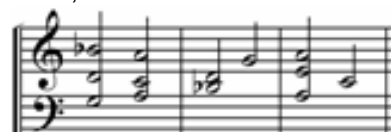
а) Ф. Ландіно. Балата¹⁹.



б) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 104–107.



в) Л. Мілан. Фантазія № 2, т. 77–79.



Очевидно, такі давні успадкування вказують на приділення значної уваги лютністів XVI ст. традиції «вченої» культової музики. Однак викликає інтерес те, що в усіх проаналізованих нами фантазіях відсутній «талісман» музики Відродження – «каденція Ландіно» з мелодичним ходом I – VII – VI – I ступенів. Можливо, це один з доказів міцного зв'язку фантазії з усним середньовічним музикуванням, оскільки, за свідченнями дослідників, відсутність «каденцій Ландіно» – це риса, що розрізняла тогочасні усні та письмові композиції²⁰.

У ході виникнення гармонічної вертикалі у фантазіях відбилися два процеси. З одного боку, формування та усталення в певних формулах *діатонічних терцієвих вертикалей та їхніх поєднань*. З другого, – подальше *опанування хроматики та зміна її ролі*. Зокрема, оволодіння поряд з мелодичним хроматизмом вже альтерацією гармонічної природи, що якраз виникла²¹. Співіснування цих явищ спричинило появу великої кількості проміжних форм між нескладними типовими діатонічними послідовностями в модальних ладах і вже функціонуючими гармонічними зворотами. Відповідно до цього змінюється функція мелодичного компонента – від домінуючого значення до значно підпорядкованого гармонічній логіці співзвуччя.

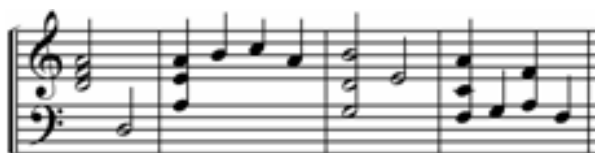
Уже в *діатонічних тризвукових співзвуччях* їхня мелодична природа значно послаблена через підкреслену відокремленість і самостійність цих співзвуч, тобто через виявлення їхніх гармонічних якостей. Водночас помітно, що лют-

ністи прискіпливо ставилися до повноти звучання вертикалі: завжди намагалися зберегти терцію тризвуку незалежно від того, чи такі вертикалі застосовували в повному, чи неповному вигляді. Тризвукові співзвуччя з'являються від усіх ступенів ладів і в цілому складають домінуючу гармонічну основу фантазій. Натомість згадані кварто-квінтові («пусті») сполучення з'являються рідше, ніж тризвуки (переважно в кадансах), та часто рухом одного з голосів вони перетворюються в тризвукову вертикаль з терцією²². Підтверджується усталена в науковій літературі думка, що тризвук – це основна одиниця гармонічного мислення вже в XVI ст., тим паче в лютневій музиці того часу.

Потрапивши до ще діючих модальних ладів, тризвукові поєднання сприяли появі яскравого прояву у фантазіях *гармонічної модальності*. Майже кожен зі старовинних ладів отримав власну діатонічну репрезентацію через типові тризвукові звороти. Це здебільшого терцієві, секундові та діатонічні кварто-квінтові поєднання, що ще не підкорялися гармонічній функціональності. Свіжість гармонічних фарб, простота й невимушеність будови цих зворотів – дивовижні. Наприклад, дорійський лад представлений послідовностями, в яких обігрується VI ступінь у IV мажорному та II мінорному тризвуках: I – V – IV – II₆ – III (III₆) (приклад 3 а), I – IV, I – V₆ – V – IV – I, IV – V – IV – I – V (приклад 3 б), I – V₆ – V – VII – IV₆ – IV – V (приклад 3 в), I – V – IV – V, VI₆ – V₆ – V – IV₆ тощо. (У дужках схем містяться ті позначення, що є прохідними вертикальними утвореннями).

Приклад 3

а) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 11–14.



б) Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 39–42.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



в) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 1–5.



г) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 9–13.

Варіант 1 – розшифровка
Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка
авторки статті:



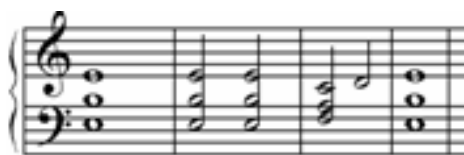
Дещо похмура забарвленість фрігійського ладу підкреслюється сполученнями з мажорним тризвуком від II ступеня та мінорним від VII: I – II – VII₆ – I (приклад 4 а), VII – I – VII₆ – I, IV – III

– II – III, I₆ – VII, зокрема типовою гармонізацією «фрігійського звороту»: III – II₆ – I₆ – VII₆ – I (приклад 4 б), IV – III – II – I²³.

Приклад 4

а) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 1–4.

Варіант 1– розшифровка Л. Шраде:



б) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 9–13.

Варіант 1– розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Не менш вишуканими є сполучення з мажорним тризвуком від VII ступеня та мінорним від V в міксолідійському ладі: IV₆ – I – VII – I – VII – II₆ – IV – II₆ – I₆, I – II – VII – I, IV – V(I₄) – II – I, I – VII – I (приклад 5 а), – а також секундовий зв'язок мажорних тризвуків I – II – I у лідійському ладі (приклад 5 б, перші три такти). У прикладі 5 б спостерігаємо також перетворення мелодичної альтерації в гармонічну складову вертикалі.

Опанування гармонічної функції хрома-

тики спричинило утворення типових *хроматичних модально-гармонічних поєднань*, що з'являються незалежно від ладового вирішення фантазії. Наприклад, у вказаному взірці мелодичний рух на основі тризвуку першого ступеня роз'єднує два одновисотних тризвуки з різною терцією. Таким чином утворюється гармонічна інтонація (термін Т. Кравцова) зіставлення одновисотних мажоро-мінорних тризвуків (у даному випадку тризвуків II ступеня)²⁴: I – II_{лід.} – I – I₆ – II_{юн.} – VII_{бюн.} – I (приклад 5).

Усталеною гармонічною модально-хроматичною інтонацією є *малотерцієвий зв'язок двох мажорних тризвуків у низхідному чи у висхідному напрямках*. Він виникає у фантазіях як через прохідні співзвуччя, так і в безпосеред-

ньому зіставленні акордів. Більш поширеним у творчості лютністів був перший спосіб (приклад 7). Можливо, це пояснюється прагненням уникнути перечення, що утворюється при зіставленні співзвуч.

Приклад 7

а) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 75–83.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Дане акордове сполучення поєднує цей жанр з величезною кількістю варіаційних танців XVI ст. Воно позначене безпосередньою близькістю до гармонічної моделі фолії та споріднених з нею пассамеццо *antico* й *romaneschi*, *ballo del fiore*, павани, вільянсіко, танцювальних арій

та багатьох інших жанрів, в основі яких було варіювання гармонічної моделі (приклад 8). Зрештою, як найважливішу формулу для імпровізування її виділив Дієго Ортіс у «Трактаті про глоси...» в 1553 р.²⁵

Приклад 8



Закономірно, що цей гармонічний зв'язок утворив стрижень для найбільш повторюваної кадансової формули фантазій. Вона може звучати зі зменшеним секстакордом від сьомого ступеня: VII_{еол.} – I – VII_{грам.} – I (приклад 9 а), VII_{еол.} – VI – V_{грам.} – I (приклад 9 в). Таким чином, з'являється цікава «модернізована» інтерпретація зазначеної середньовічної «голосової» каденції VII₆ – I. У ній наявне поєднання ще

старовинного голосоведення, «пустої тоніки» і відтворення вже натурального та гармонічного мінору з альтерацією VII ступеня, що набуває функціонального домінантного значення. Про високий рівень гармонічного осмислення й гармонічної автономізації цієї формули свідчить такий знаковий для того часу експеримент, як утворення з неї перерваної каденції: VII_{еол.} – I – VII_{грам.} – VI (приклад 9 б).

Приклад 9

а) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 72–74

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:

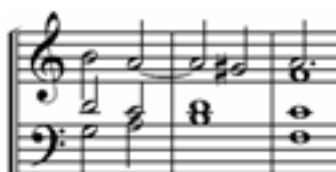


б) Л. Мілан. Фантазія № 7, т. 63–65

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



в) Бакфарк. Фантазія № 1, т. 8–11.



Інший випадок, безпосереднє зіставлення мажорних тризвуків, що дає в альтераціях зсув відразу на три знаки, трапляється у фантазіях не часто та представляє в цих творах, очевидно, один з перших взірців використання даного засобу. Такі гармонічні послідовності тяжіють вже до експериментального мадригалу 60-х рр. XVI ст., де вони перетворюються в один з головних засобів гармонічного розвитку²⁶.

Попередньою розробкою майбутніх терці-

вих ланцюгів вбачається й усвідомлення виразної ролі *великотерцевого зв'язку двох мажорних тризвуків у низхідному напрямі*. Це яскраве сполучення трапляється нечасто, але вже виконує функції важливого синтаксичного засобу – розділяє межі частин чи розділів фантазій. Воно виникає двома шляхами: переходом із тризвуку на V ступені до тризвуку на III (приклад 10 а) та поєднанням мажорних акордів I й VI ступенів (приклад 10 б).

Приклад 10

а) Л. Мілан. Фантазія № 4, т. 47–51.



в) Л. Мілан. Фантазія № 6, т. 69–72.



б) Л. Мілан. Фантазія № 12, т. 79–82.



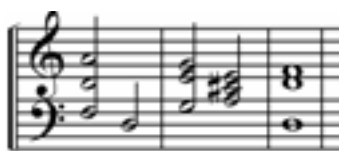
Як рідкісний, але яскравий «гармонічний курйоз», у таких модально-гармонічних «вправах» трапляється сполучення $II_{6\text{дор.}} - VI_{4\text{еол.}}^6$, що в основному вияві співзвуч відтворює інтонацію тритонового поєднання мінорного та мажорного тризвуків у низхідному напрямі: $III - III_6 - II_{6\text{дор.}} - VI_{4\text{еол.}}^6 - VII_{6\text{гарм.}} - I$ (приклад 10 в). Хоча незакріпленість гармонічних вертикалей свідчить радше про перевагу мелодичної природи цього звороту. Тому не дивно, що такі поєднання зустрічаються доволі рідко.

Вагомою складовою гармонічної вертикалі фантазій є звороти, ідентичні до майбутніх тональних функціональних проявів. У цих творах відобразилося загальне усталення майбутніх тональних автентичних і плагальних формул. Наприклад, $I - V - I$, $V - I$ та $I - IV - I$, $IV - I$, $II - I$. Сила мелодичного фактору в гармонії того часу та у фантазії зокрема викликає сумніви щодо однозначності визначення цих і подібних формул вже як тональних. Однак виокремлення цих зворотів лютністами, навіть зосередження на їх повторенні, відповідність їхньої функції майбутнім тональним сполученням дає ва-

Приклад 11

а) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 7–9.

б) Молінаро. Фантазія № 9, т. 68–70.



Цими послідовностями фантазія насамперед поєднується з варіаційними танцями. Адже загальноновизнаним фактом серед дослідників є те, що звороти $I - IV - V - I$ та $I - IV - I - V - I$ були основою гармонічного розвитку пассамеццо *moderno* у XVI ст., а пізніше – сарабанди, канаріо, чакони²⁸.

Подальший щабель опанування тональних послідовностей втілюється в зворотах, аналогічних до сполучень вже значно розвинутішої

гомі підстави для визначення їх як тональних. Наявність функціонально-тональних зв'язків у фантазіях доводить і відтворення в них на цій основі складніших форм гармонічних співвідношень. Опанування гармонічної властивості хроматики, зокрема властивостей ввідного тону, спричинило не тільки появу зворотів за участю гармонічної (мінор) та натуральної (мажор) доміанти, а й закріплення повної гармонічної формули $S - D - T$ ($IV - V - I$, $II - V - I$ та їх варіанти). Найяскравіше вона проявилась у зворотах повного кадансу²⁷. У них субдомінанта в більшості випадків представлена всіма тризвуками субдомінантної групи та їхніми оберненнями, а доміанта більш одноманітно – V тризвуком або VII_6 із затриманням до ввідного тону чи без нього. Наприклад: $I_6(I) - II_6 - V_{\text{гарм.}} - I$ (приклад 11 а), $VI - V_{\text{гарм.}} - I, I_6 - II - VII_6 - I, I - V - VI - IV - V - I$ (приклад 11 б). Як один із наслідків модальності, в цих послідовностях трапляється зворотність у гармонічних зв'язках: $IV - V - IV_6 - V - I$ (Луїс Мілан. Фантазія № 18); $I - V_6 - IV_6 - IV - V - I$ (Луїс Мілан. Фантазія № 6).

класичної тональності, що в музиці пізніших часів визначають як: $V_6 - DDVII_6 - V - I$ (приклад 12 а), $I - DDVII_6 - V - I$, $DDV_6 - V - I_6$. Крім цього, є прототипи майбутніх септакордів домінантної та субдомінантної груп, а також «ненормативних» тризвуків – збільшеного, зокрема домінантового тризвуку з секстою: $II_3^4 - V^6 - V$ (приклад 12 б), $II_6 - (II_3^4) - V^6 - V - (D_7) - VI - V^6 - V - (D_2)$ (приклад 12 в), $D_3^4 - I, VII_6 - D_5^6 - I, I - II_2 - I$ та інші.

Приклад 12.

а) Мударра. Фантазія № 17, т. 50–53.

б) Ф. да Мілано. Фантазія № 27, т. 14–16.



в) Ф. да Мілано. Фантазія № 27, т. 43–46.



Безсумнівно, в цих та інших подібних прикладах наявний також перехід від мелодично «складених» вертикалей до повноцінних гармонічних акордів. Однак очевидним є усталення класичної структури вертикалей і функціональної залежності як між тонами, так і між співзвуччями. Це уможлиблює вибудовування мелодичної фігурації, розрізнення мелодичних звуків на

акордові та неакордові. На основі цих явищ у фантазіях виникають навіть розвинені сполучення на зразок майбутніх поліфункціональних побудов на домінантному органному пункті з утворенням кадансового квартсектакорду: VI – K_4^6 – (D_7) – K_4^6 – V – I (приклад 13); III – II_6 – K_4^6 – V (V_7) – I (Франческо да Мілано. Фантазія № 39).

Приклад 13

Молінаро. Фантазія № 9, т. 38–40.



Таким чином, вертикальний ладогармонічний аспект музичної тканини фантазій для лютні XVI ст. спрямовано на множинність відтворення елементів різних періодів формування. Так, у них співіснують ще середньовічні модальні сполучення, модально-гармонічні діатонічні та хроматичні звороти XVI ст. і водночас уже нові для того часу тональні поєднання. До того ж, ці вертикальні утворення представлені як *усталені формульні звороти*, що свідчить про високий ступінь оволодіння усіма цими засобами. Фантазія безпосередньо віддзеркалила гнучкий і складний процес взаємодії та перетворення тогочасних мелодичних досягнень, зокрема хроматики, у сталі вертикальні структури. При цьому модальні та гармонічно-тональні риси діють ще з рівною силою.

2. Ладотональна організація

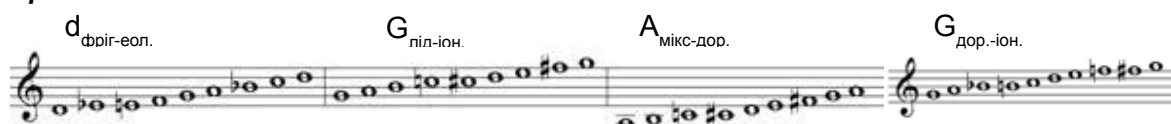
Аналіз процесуального втілення у фантазіях для лютні XVI століття модальних і тональних закономірностей дозволяє також виявити цікаві прояви цих двох систем. Як і в багатьох творах того часу, фантазії розглядалися авторами в конкретному *модальному* ладовому вирішенні. Численні вказівки авторів на фантазії та їхні ко-

ментарі до власних збірок²⁹ свідчать про те, що фантазії вважалися навіть своєрідною вправою на певний модальний лад. Суттєву роль у цьому відіграла чітко сформульована композиторами педагогічна спрямованість більшості з фантазій. Наприклад, Нарваес 14 фантазій книги (1538) розташовує таким чином, що ці твори складають два неповні «цикли на вісім модальних ладів»: фантазії з першої до восьмої відповідно позначені як «Primer tono», «Secundi tono» і так далі до «Octavo tono»; фантазії № 9, 13, 14 – «Primer tono», № 11, 12 – «Quinto tono» та № 10 – «Quarto tono»³⁰. Мударра дав модальні «вказівки» тільки для фантазій другої книги (1546 р.): послідовно позначення від першого до восьмого модусу мають фантазії з № 15 до № 27³¹. Зрештою, Луїс Мілан до кожної з сорока фантазій «El Maestro» (1536) дає власне ладове позначення. Цей композитор не дотримується строгої послідовності від першого до восьмого ладу, а дає подвійні вказівки (наприклад, «Fantasia del tercero y quarto tono. Tono mixto» – Фантазія № 9). Тим самим автор відмовляється від поділу ладів на автентичні та плагальні, що на той час було особливо актуально³².

Ці та подібні модальні позначення повинні були б свідчити про важливість і дієвість фантазій ще середньовічної традиції «вченої» культурної музики. І дійсно, така увага до проблем ладу у фантазії підтверджує її високий «статус» у професійній музиці XVI ст. Проте аналіз ладової будови цих творів вказує на те, що ці авторські модальні визначення більшою мірою були теоретичною інерцією на «вчену традицію» та лише атрибутом енциклопедичної «музичної книги» XVI ст. Невипадково, що прискіпливі модально-ладові вказівки з'являються лише в іспанських композиторів, а от у визнаного «класика лютневої музики» італійця Франческо да Мілано такі позначення відсутні. Зникла ця традиція в лютневих фантазіях другої половини XVI ст., хоча ладовий вигляд фантазій при цьому майже не змінився³³.

Процеси розвитку, що зафіксувала фан-

Приклад 14



Тож, хоча композитори й не вдавалися до відродження в творах хроматичного й енармонічного нахилів ладів греків, вони розширювали функції ступенів ладів. Таке ускладнення ладів поряд з опануванням вертикальних хроматичних структур відображає поширений у 40-і роки XVI ст. напрям розробки хроматичної модальності³⁶. При

тазія, зумовили домінування в ній перехідних модально-гармонічних форм – *змішаних ладо-гармонічних систем* з перевагою або старовинної модальності, або вже рис нової тональності. Це призвело до вельми рухливого вираження ладогармонічного розгортання фантазії як у невеликих елементах, так і у формі в цілому. Змішані ладогармонічні системи сприяли появі вишуканого співвідношення лінійного та гармонічного компонентів музичної тканини творів.

Перебудови структури ладів, дедалі сміливіше опанування хроматики, взаємопроникнення ладів одного нахилу – усе це відбилось у складанні *змішаних ладів*³⁴. Утворилися фригійсько-еолійський³⁵, дорійсько-еолійський і міксолідійсько-іонійський, лідійсько-іонійський лади. Рідше поєднуються ознаки різнорідних ладів: міксолідійсько-еолійський, міксолідійсько-дорійський і дорійсько-іонійський.

цьому в галузі ладової винахідливості спостерігається певна відстороненість експериментів лютністів від вертикальних утворень. У фантазіях можна знайти чимало прикладів суто *лінійного трактування ладу*. Наприклад, у фантазії № 3 Мударри змішаний лад C_{іон.-мікс} виражений майже суто одноголосним пасажем:

Приклад 15

Мударра. Фантазія № 3, т. 40–41.



Сила лінійного мислення інколи спричиняла утворення гостро дисонуючих *поліладових побудов*. У «Фантазії, що імітує арфу

Людовіка» Мударри кілька разів звучить двоголосна фраза із суміщенням g_{дор.} та g_{мел.} в різних голосах.

Приклад 16

Мударра. Фантазія № 10, т. 126–130.



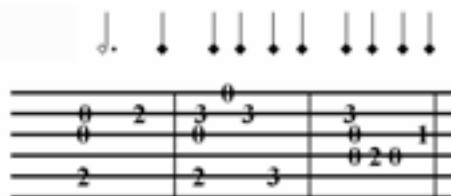
Хроматична мелодика може збагачувати, здавалося б, звичайні *діатонічні терцієві вертикалі*. У цьому випадку виявлення змішаного ладу також відбувається суто лінійним способом, хоча і пов'язане вже з проявом *простіших*

терцієвих вертикалей. Часом це призводить до виникнення перечення: $e_{\text{фріг.-еол.}} \text{ I} - \text{I} - \text{III}$ (приклад 17), $D_{\text{мікс.-іон.}} \text{ I} - \text{VII}_6 - \text{VII}_{\text{мікс.}} - \text{I}$ (Луїс Мілан. Фантазії № 12, 13, 14, 18; Франческо да Мілано. Фантазії № 10, 13; Нарваес. Фантазія № 12).

Приклад 17³⁷

Л. Мілан. Фантазія № 9, т. 1–3.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті



Перетворення мелодичної хроматики в гармонічну вимагає ускладнення зв'язків мелодичного та гармонічного компонентів. Опрацювання композиторами нових гармонічних ладів, мажору та мінору, в умовах складання гармонічного кадансу призвело до того, що в розвинених побудовах тональні прояви зосереджуються, як правило, в кадансах. Доцільно зазначити, що така паритетність модальних і тональних структур залишається у фантазіях упродовж усього

XVI століття, майже незалежно від сили прояву тональних закономірностей. При цьому межа між «модернізованими» модальними ладами та новими мажором і мінором залишається дуже рухливою. Якщо підкреслення ввідного тону, поява двох видів мінору можуть ставити під сумнів чітке розрізнення іонійського та еолійського ладів від мажору й мінору, то в гармонічних кадансах однозначно варто говорити про утворення ладів гармонічної природи:

Приклад 18

Бакфарк. Фантазія № 4, т. 17–25.



Встановлення тональних закономірностей у процесуальному вираженні дуже оригінально відбилось у *суміщенні модальних, модально-гармонічних і тональних структур* з формуванням *тональних прийомів розвитку*. Йдеться про «накладання» вказаних ладогармонічних

структур на ті явища, що в гармонії пізнішого часу отримали назву «відхилення» та «секвенція»³⁸. «Відхилення» в поєднанні з модальними рисами відбувається майже суто мелодичним способом з підкресленням ввідного тону до нової ладотональності або без³⁹.

Приклад 19

Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 48–55.



Така «функціональна змінність» використовувалась і в побудовах з більш вираженими тонально-гармонічними кадансами та відповідно з більш чітко окресленою тональністю: (a_{гарм.}) I – V_{гарм.} – VI – (VI, III, IV) – мелодичний

перехід до d_{гарм.} – V_{гарм.} – I = VII – I (e/E_{фріг.}) (приклад 20). Подібні побудови звучать поряд з цілком тонально-гармонічними (Бакфарк. Фантазія № 4, т. 40 – 46, відхилення f-moll – As-dur).

Приклад 20

Л. Мілан. Фантазія № 14, т. 36–44.



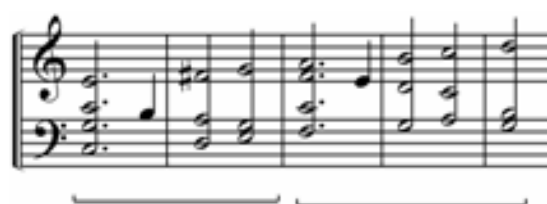
В оригінальному модально-тональному варіанті фантазій з'являється один з найрозповсюдженіших прийомів усієї класично-романтичної музики: відхилення в тональність субдомінанти в заключних кадансах. Завдяки міноромажорній змінності терції тоніки в мінорних ладах утворюється «домінантна тональність»: остання тоніка з'являється як «домінанта» попередньої тональності субдомінанти. Наприклад, I_{маж.} (= V_{гарм.} →) IV – I_{маж.} (Нарваес. Фантазії № 1, 2, 4, 9, 13; Франческо да Мілано. Фантазії № 5, 13; Мударра. Фантазії № 11, 15, 19; Доулэнд. Фантазія № 6 та інші).

Серед секвенцій у фантазіях використовуються всі відомі в класичній гармонії їхні типи. Найпоширеніші із них – неточні діатонічні секвенції (Франческо да Мілано. Фантазія № 13, т. 17, 18, 26, 27). Існують надзвичайно цікаві, майже точні, хроматичні секвенції в умовах змішаних модальних ладів – Луїс Мілан. Фантазія

№ 10: G_{мікс.-іюн.} IV – V_{іюн.} – VI – VII_{мікс.} – I – II – I (приклад 21 а); Нарваес. Фантазія № 1, 2, 12. Знаменно, що секвенційні побудови не є «випадковими» знахідками. Вони систематично повторюються в різних фантазіях, причому утворюють достатньо масштабні побудови, аж до самостійних розділів (Нарваес. Фантазії № 1, 2, 13; Франческо да Мілано. Фантазія № 55 тощо). Крім того, у творах трапляються секвенції, в яких вже досить чітко виявляються ознаки модулюючої секвенції: Луїс Мілан. Фантазія № 6, т. 73–86; Франческо да Мілано. Фантазія № 30: в с_{гарм.} V, As; V – I (приклад 21 б). Дуже оригінальна послідовність, подібна до майбутнього «ланцюжка доміант», є у Фантазії № 9 Луїса Мілана: C, D, G, C (приклад 21 в). Це, безумовно, підтверджує високий рівень відпрацьованості саме тонально-гармонічних засобів розвитку у фантазіях, а також вказує на зрілі форми вираження майбутньої функціональної тональності.

Приклад 21

а) Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 64–68.



б) Фр. да Мілано. Фантазія № 30, т. 32–34.



в) Л. Мілан. Фантазія № 9, т. 21–25.



Отже, запропонований аналіз дає можливість зробити висновок, що в ладотональному аспекті, як і в галузі ладогармонічної формульності, фантазії ґрунтуються на *паритетності ще середньовічних модальних закономірностей і вже нових функціонально-тональних здобутків*. Підтверджується значущість старих лінійних традицій та прояв становлення й навіть унормовування нових горизонтально-вертикальних відношень. При цьому виявляється домінування у фантазії перехідних модально-гармонічних форм: змішаних ладогармонічних систем з перевагою старовинної модальності чи рис уже нової тональності; явища лінійного трактування ладу, поліладових побудов, вибудовування в цих умовах гармонічних вертикальних утворень, виникнення альтерації гармонічної природи; формування *тональних* прийомів розвитку в умовах перехідної модально-гармонічної системи.

Особливість фантазії для лютні XVI ст. полягає також в *інструментальному* втіленні всіх виявлених в аналізі закономірностей. Це свідчить про новий для того часу рівень ладогармонічного та ладотонального інструментального мислення, в чому є визначальні досягнення жанрово-стильового виявлення фантазії доби Ренесансу.

¹ Визначення методів аналізу як «автентичний» і «ретроспективний» подані в роботі М. Катунян «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки. – М., 1992. – С. 188–208. Див. також: Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. – М., 1980. – Вып. 4. – С. 6–27; Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971. – С. 160; Ходорковская Е. Гармоническая структура многоголосия в музыке XVI столетия // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время). – Л., 1989. – С. 84–107; Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века (к проблеме рецепции музыкального наследия средневековья) // Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция. – Л., 1988. – Вып. 1. – С. 129–148; Холопов Ю. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Гармония: проблемы науки и методики. – Ростов-на-Дону, 2002. – Вып. 1. – С. 39–84; Meier B. Alte

Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. – Prag, 1994. – S. 228.

² Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы... – С. 6–27; Холопов Ю. Практические рекомендации... – С. 39–84; Gombosi O. A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano // La musique instrumentale de la Renaissance. – Paris, 1954. – P. 165–176.

³ І. Котляревський зауважив: «Закономірність чергування тональних опор ще у багатьох творах XIV століття вказує на наявність у музичній практиці цього часу відчуття не лише тоніко-домінантових, а й тоніко-субдомінантових функціональних відношень». Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 64, 89, 96; Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – К., 1979. – Т. 2. – С. 11–45.

⁴ Холопов Ю. Практические рекомендации... – С. 72; Ходорковская Е. Гармоническая структура многоголосия... – С. 96.

⁵ Холопов Ю. Практические рекомендации... – С. 57.

⁶ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 412; Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы... – С. 6–27; Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 55–97.

⁷ Meier B. Alte Tonarten... – S. 228.

⁸ Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 134, 136–139.

⁹ Dorfmueller K. Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. – Tutzing, 1967. – S. 205.

¹⁰ Meier B. Alte Tonarten... – S. 20.

¹¹ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 412; Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 160; Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы... – С. 6–27; Эттингер М. Раннеклассическая гармония. – М., 1979. – С. 312.

¹² Харлап М. Такт // Муз. енциклопедія: В 6 т. / Гл. ред. Келдыш Ю. – М., 1981. – Т. 5. – С. 103; Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985. – С. 81.

¹³ З огляду на обмежений обсяг статті ми випускаємо розгляд ладотональних каденційних планів форм фантазій.

¹⁴ Катунян М. «Тенор правит кантиленой»... – С. 194, 195.

¹⁵ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 247.

¹⁶ Вказівки А. Несса на часті октави каденції у фантазіях Фанческо да Мілано свідчать про цю саму традицію середньовічних «голосових каденцій». Через систематичність появи подібних каденцій дослідник виокремив навіть відповідний тип фантазій – з октавною каденцією. Див: Ness A. Introduction // The Lute Musik of Francesco Canova da Milano (1497–1543) / Ed. by Ness A. – Cambridge, Mass, 1970. – Vol. I and II. – P. 3, 4.

¹⁷ Дубравская Т. Итальянский мадригал... – С. 78.

¹⁸ Аналіз фантазій здійснювався авторкою статті на основі лютневих табулатур та їх розшифровок. Перевагу було віддано загальноновизначним на сьогодні розшифровкам фантазій D. Benkó, I. Homolya, G. Gullino, A. J. Ness, E. Pujol, D. Puolton та B. Lam, L. Schrade, M. Szczepańska з видань: Libero de musika de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. Compuesto por Luys. – Milan, 1536; In der Originalnotation und einer Übertragung, hrsg. von Leo Schrade. – Leipzig, 1927; Luys de Narvaez Los seys libros del Delphin...1538, hrsg. von Emilio Pujol. – Barcelona, 1945; Molinaro Simone Genovese Intavolatura di Liuto. Libro primo. Transc. ed interp. da G. Gullino con presentazione di P. Jahier. – Firenze, Via del Corso, 1963; Mudarra Alonso Tres libros de musika en cifra para vihuela, 1546, hrsg. von Emilio Pujol. – Barcelona, 1949; The Lute

Musik of Francesco Canova da Milano (1497–1543). – Vol. I and II. hrsg. von Arthur J. Ness, Cambridge / Mass., 1970; Valentin Bakfark Opera Omnia – I. Das Lautenbuch von Lyon (1553): Musika. – Budapest, 1976. Власні розшифровки авторка наводить тільки в тому випадку, якщо науковці використали метод розшифровки «in cogro» або «ein Auszug» (F. W. Riedel, L. Schrade), що передає музичну тканину п'єси не адекватно табулатурі.

¹⁹ Дубравская Т. Итальянский мадригал... – С. 78.

²⁰ М. Сапонов вказав, що такий висновок зробив Т. Жероль на матеріалі пісень зі збірки Байе. Див.: Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М., 1996 – С. 305.

²¹ Перехід від хроматизму модального до нового тонального, як і особливі модально-гармонічні системи, розглядає Ю. Холопов на прикладі барокової музики (творчість Г. Шютца). Див. Холопов Ю. О гармонии Г. Шютца // Генрих Шютц. – М., 1985. – С. 133–177.

²² Як відомо, це поширений прийом у вибудовуванні повнозвучного кадансового звороту. Його яскраві приклади були відмічені Ю. Євдокімовою вже у месах Окегема та Обрехта. Див.: Євдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. – М., 1989. – Т. 2 а. – С. 414.

²³ До типових фрігійських зворотів, як зазначалося вище, відноситься вже згадувана каденція VII₆ – I. Як видно з прикладів, вона «вплітається» у різні послідовності.

²⁴ Теорія гармонічної інтонації досліджена в роботі Т. Кравцова «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків». – К., 1984. – С. 160.

²⁵ Brockhaus Riemann Musiklexikon. In vier Bänden und einem Ergänzungsband, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. – Oldenburg, 1995. – S. 294; Hudson R. The folia dance and folia formula in 17th century guitar musik // Musika disciplina, 1971. – № 25. – P. 199–221.

²⁶ Дубравская Т. Итальянский мадригал... – С. 55–97.

²⁷ Зосередженість у кадансових зворотах еволюційних гармонічних процесів узгоджується із загальновідомою думкою про визначальну роль цих побудов у розвитку гармонії. Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 160; Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 412 та ін. Хоча у випадку з фантазією діє ще та властивість кадансового звороту, що зумовлює його роль як вузлового моменту імпровізування та етапу, в якому накопичуються найважливіші та усталені формули.

²⁸ Hudson R. The folia dance... – P. 199–221.

²⁹ Prefacio. Capituli I. – VII. // A. Mudarra Tres libros de musika en cifra para vihuela, transc. y est. por E. Pujol. – Barcelona, 1949. – P. 1–99; Schrade L. Vorbemerkung zur Übertragungsmethode. Beschreibung. Libro de musika de vihuela de mano. Prologo. Declaracion dela obra // Libro

de musika de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. Compuesto por Luys Milan. In der Originalnotation und einer Übertragung, hrsg. von Leo Schrade. – Leipzig, 1927. – S. 1–19; Texto // Luys de Narvaez Los seys libros del Delphin... – P. 5–59.

³⁰ Chiesa R. Luys de Narvaez // Storia della letteratura del liuto e della chitarra il cinquecento, 1983. – № 48. – L. 42–45.

³¹ Chiesa R. Alonso Mudarra // Storia della letteratura del liuto e della chitarra il cinquecento, 1984. – n. 51. – L. 38–41.

³² Meier B. Alte Tonarten... – S. 228.

³³ Цей факт дії теоретичної традиції тим більше є цікавим, що ще з XIII ст. теоретики наголошували на особливості світської музики – її незалежності від модальних ладів. Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 19. Про це однозначно говорить відомий вислів Грокейа в трактаті «Про музику» (1300): «...народний спів [...] не дуже узгоджується із закономірностями [церковного] ладу та не підлягає обговоренню з точки зору цієї закономірності... Не за допомогою [церковного] ладу грокеймо ми народну мелодію...». Цит. за: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения / Под ред. Шестакова В. – М., 1966. – С. 249, 250. Аналогічно до Грокейа, Маркетус Падуанський на початку XIV ст. відзначав, що церковні лади «втратили своє значення для народної і світської музики». Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 5.

³⁴ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 86–89; Холопов Ю. О гармонии Г. Шютца. – С. 136; Meier B. Alte Tonarten... – S. 228.

³⁵ Meier B. Alte Tonarten... – S. 87, 88.

³⁶ Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 21.

³⁷ У третьому такті цього прикладу в розшифровці Л. Шраде наявна неточність – нота «сі» замість «соль» на третю долю такту. Оскільки в табулатурі в цьому місці виконавець використовує відкриту струну «соль», то повинна звучати нота «соль».

³⁸ «Гармонічні» поняття «секвенція» та «відхилення» використовуються в цьому підрозділі умовно, з урахуванням того, що тональність тільки встановлювалася і ще сильними були прояви модальності. Є. Ходорковська вважає, що можна застосовувати поняття «модальне відхилення». Див.: Ходорковская Е. Ренессансные представления... – С. 129–148. Однак це дослідниця пропонує в інших, суто модальних умовах. Тому, на нашу думку, ці поняття не дійсні для фантазій, в яких «відхилення» та «секвенція» наближаються до гармонічного розуміння.

³⁹ Звісно, в такому аналізі ми змушені послуговуватися сучасним розумінням функціональної змінності співзвуч, бо саме на цьому ґрунті будується тлумачення гармонічного відхилення. Але це є необхідним для пояснення тих явищ, що диктує сама музика.

В этой статье осуществлен анализ модальных, модально-гармонических и тонально-гармонических структур фантазий для лютни XVI в. Показано, что эти фантазии основаны на модальных линейных традициях средневековья, тогда как уже развились и объединились новые вертикальные гармонические особенности. Доминантными являются переходные модально-гармонические формы. Для фантазий характерны модальные построения, линейное трактование ладов, полиладовые построения, гармоническая вертикаль, а также возникновение альтерации и начало формирования тональности.

Ключевые слова: лютня, фантазии, модальный, линейное трактование, формирование тональности.

ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ МУЗИЧНОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Роксолана Мисько-Пасічник

УДК 78.08+78.072 Барвінський

У статті здійснено спробу систематизувати музично-критичний доробок Василя Барвінського (1888–1963) за змістовими та формальними параметрами. Цінні документальні свідчення про музичне життя Галичини першої половини ХХ ст. (близько трьохсот публікацій) талановитого високоосвіченого музиканта і публіциста вперше вводяться в науковий обіг.

Ключові слова: музична критика, публіцистика, анонс, хроніка, рецензія, нарис.

In article is made an attempt to systematize a musical publicism of Vasyl Barvinskyj (1888–1963), covering about three hundred publications, on substantial and formal parametres.

Key words: the musical criticism, announcement, review, sketch.

Як розділ прикладного музикознавства, музична критика останнім часом привертає щораз більшу увагу музикознавців. На сторінках періодичних видань, наукових збірників і монографій активно обговорюються питання термінології, типології, дефініцій понять «музична періодика», «музична критика», «музична журналістика», досліджується історія становлення фахової музичної періодики, зокрема й на Галичині¹.

Упродовж останнього десятиліття вийшли друком спеціалізовані публікації українських композиторів і музикознавців, у тому числі С. Людкевича та В. Витвицького, ґрунтовно досліджується критична спадщина Б. Кудрика, З. Лиська, Р. Савицького. Однак музично-критична спадщина В. Барвінського, незважаючи на видання його окремих публіцистичних опусів², ще не стала предметом наукового вивчення й узагальнення.

Актуальність даної статті полягає в пріоритеті розгляду музичної публіцистики Василя Барвінського як цілісного явища української музичної культури першої половини ХХ ст. Мета дослідження – систематизувати музично-критичний доробок В. Барвінського за змістовим і формальним критеріями.

Здобувши професійну музичну освіту у Львівській консерваторії в класі славетного

педагога-піаніста Вілема Курца, В. Барвінський удосконалював свою майстерність у Празькій консерваторії (1907–1914) як піаніст (клас професора І. Гольфельда) і композитор (клас професора В. Новака), а також навчався на філософському факультеті Празького університету (зокрема, слухав лекції З. Неєдли).

У 1915 р. В. Барвінський очолив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові. З того часу його творча та педагогічна діяльність була тісно пов'язана з цим містом. У 1915–1941 і 1944–1947 рр. він – директор Вищого музичного інституту (з 1939 р. – Львівська державна консерваторія) ім. М. Лисенка; в 1936–1939 рр. – голова Союзу українських професійних музик, у 1937–1939 рр. – член редколегії журналу «Українська музика», у 1939–1941 рр. – голова львівської організації «Спілка композиторів України». На початку 1948 р. В. Барвінського заарештували: він відбував покарання в одному з концтаборів Мордовської АРСР, де, окрім усього, організовував самодіяльні колективи, навчав музичної грамоти всіх бажаних.

До Львова публіцист повернувся 1958 р. без права викладати в навчальних закладах. До останніх днів життя Василь Барвінський активно працював: відновлював по пам'яті свої знищені під час арешту твори, безкоштовно

консультував піаністів, брав участь у роботі Спілки композиторів. У 1964 р., вже після смерті, В. Барвінського реабілітували.

У багатогранному доробку В. Барвінського (1888–1963) – композитора, піаніста, педагога, музично-громадського діяча – музична критика, що складає близько 300 публікацій. Його огляди, рецензії, статті друкували в українських, польських і чеських газетах «Руслан», «Шляхи», «Громадська думка», «Діло», «Новий час», «Краківські вісті», «Львівські вісті», «Вільна Україна», а також у журналах «Назустріч», «Українська музика» та багатьох інших. У часовому вимірі ці публікації охоплюють майже півстоліття (1912–1945, 1958).

Публіцистика В. Барвінського – не лише фіксація подій музичного життя, а передусім відзеркалення власного бачення шляхів розвитку української музичної культури, бажання залишити нащадкам яскраві свідчення того, що навіть за важких умов національного поневолення українці досягали в музичній творчості та виконавстві високого рівня професіоналізму. Жоден успіх виконавця, жоден новий вартісний твір не пройшов повз увагу Барвінського-рецензента. Описуючи різноманітні події (від учнівського концерту до виступу знаменитих артистів), аналізуючи твори композиторів різного фахового рівня, автор щоразу добирав таку форму викладу, що найточніше, найоб'єктивніше розкривала обрану тему.

У цій своїй праці В. Барвінський був свідомим щодо відповідальності перед прийдешніми поколіннями українців. Проекція на перспективу, впевненість у тому, що його «справоздання» обов'язково стануть у пригоді майбутнім дослідникам музичного мистецтва, завжди присутні в його статтях.

Про складні проблеми тогочасної музичної критики на Галичині В. Барвінський писав ще у 1918 р.: «...писати строгу і річеву критику особливо у нас не є конче вдячною річчю. Є се одно з болючих місць, котре і у нас треба вилічити... Не вже-ж не научимся ми писати і критикувати з відкритим шоломом?! Про те все згадав я нарочно тому, – що коли хтось по часі схоче розсліджувати наше і так не багате культурне життя, то представить ся йому ще о много сумнійший образ – чим він був в дійсности»³.

Відсутність періодичного фахового журналу (аж до 1937 р.) спонукала музикантів шу-

кати можливості висловлюватися на шпальтах щоденних популярних газет зрозумілою найширшому колу читачів мовою. У 1934 р. був заснований Союз Українських Професійних Музик, що мав на меті консолідувати творчі й виконавські сили, їхню моральну та матеріальну підтримку для вирішення важливих проблем музичного життя краю. Саме газетна періодика була тоді чи не єдиним надійним мостом між творцями музики та публікою. В. Барвінський добре розумів її значимість для досягнення порозуміння між різними представниками суспільства: «...годі заперечити, що великий вплив на формування загального світогляду широких кругів громадянства в якомусь питанні має і повинно мати писане слово, і то не тільки в спеціальних журналах, але і в часописах»⁴. Однак професійний рівень музичної публіцистики в тогочасній періодиці перебував на дуже низькому рівні. На думку В. Барвінського, відповідальність за це несли самі музиканти-дописувачі. «Справа з писаним словом про музику стоїть у нас чи не найпоганіше [...]. Ми до тепер не спромоглися на відповідне поставлення і урегулювання музичного реферату в наших щоденниках... Очевидно, що таке поставлення справи не причинюється до відповідного виховання і наставлення суспільности до нашого музичного життя, і причинюється тільки до затемнення того хаосу, в якому годі розібрати де кінчається безпросвітний дилетантизм, а де починається хоча б скромне мистецтво. Правда – вину такого стану річи треба приписати в значній частині самим музикам, які до тепер не зорганізувалися на зразок інших мистецьких організацій та тим самим не зуміли звернути увагу нашого громадянства – в першу чергу при помочі щоденної преси – на свою роботу в музичній ділянці і тим переконати її, що музика – це, хто знає, чи не найважливіша ділянка нашого національно-культурного життя»⁵.

Різноманітний, різновекторний доробок В. Барвінського вимагає систематизації за багатьма параметрами. Зважаючи на формат статті, обмежимо розгляд музичної публіцистики, визначивши її жанрово-змістовий і жанрово-формальний плани.

Основним об'єктом музичної критики публіциста є композиторська творчість, а також персоналії композиторів і виконавців. Тематика, якій віддавав перевагу В. Барвінський, обіймає:

- камерно-інструментальну музику;
- персоналії композиторів і виконавців;
- нові твори українських композиторів;
- музичні вистави;
- важливі події музичного життя.

Видатний майстер камерно-інструментальної музики, Василь Барвінський вважав, що саме вона має більші можливості для популяризації у світі композиторської творчості, оскільки не пов'язана зі словом. Тож і в своїй критичній діяльності він основну увагу зосереджував саме на концертах інструментальної музики, де звучали нові твори українських композиторів. У наведеному переліку тематики публіцистики В. Барвінського перші три теми щільно взаємопов'язані.

Організація суто музичних вечорів, сольних концертів була новим явищем у музичному житті Галичини, тому існувала об'єктивна потреба виховувати публіку, готувати її до сприйняття і нових форм концертування, і нових творів. В. Барвінський писав: «Завдання творців є творити рідне мистецтво і завданням виконавців є познайомлювати свою суспільність з тими творами. Та не улягає сумнівові, що на тому те взаїмовідношення музичного світу до громадянства не кінчиться, бо найважлишою умовою сприймання тих творів є відповідне підготування слухача, яке регулює позитивне чи негативне наставлення його до того чи іншого твору і його виконавців»⁶.

Талановитий піаніст-соліст, концертмейстер і педагог В. Барвінський значну увагу приділяв концертам фортепіанної музики. Окреслюючи свої публікації як «справоздання» (звіти), він насправді звертався до різних жанрів публіцистики: замітки, рецензії, нарису, творчого портрета. Концерти Любки Колесси, Володимири Божейко, Антона Рудницького, Галі Левицької не раз ставали об'єктом уваги рецензента. Кожен виконавець отримував яскраву індивідуальну характеристику, проте, незважаючи на доброзичливість і толерантне ставлення В. Барвінського до всіх виконавців, його симпатії до окремих персоналій виявлялися через поетизацію тексту, наближення його до художнього літературного стилю. Цими якостями позначені, зокрема, матеріали про піаністку Любку Колессу, сповнені алегорій, метафор і поетичних епітетів.

Поряд із рецензіями на концерти інструментальної музики в доробку В. Барвінського

є також чимало дописів про вокальне виконавство, а також творчі портрети співаків (Модеста Менцинського, Іванни Синенької-Іваницької, Одарки Бандрівської, Марії Сокіл, Михайла Голинського та ін.). Розглядаючи програми концертів, він насамперед звертав увагу на нові твори українських композиторів-сучасників. Попри те, що більшість рецензій публікувалася в щоденній пресі, В. Барвінський аналізував особливості композиторського письма, форми, фактури тощо, виходячи за межі газетної рецензії, наближуючи її до теоретичного дослідження.

З величезною повагою та пієтетом В. Барвінський ставився до свого старшого колеги – композитора С. Людкевича, який, за його визначенням, «започаткував нову епоху в українській музиці». Перу В. Барвінського належать не лише численні рецензії на концерти та нарис, присвячені творчості С. Людкевича, але й анонси, що повідомляли про важливі мистецькі події, пов'язані з постаттю видатного композитора.

На особливу увагу заслуговують персоналії композиторів Великої України, творчість яких завжди цікавила рецензента. В. Барвінський був особисто знайомий з Л. Ревуцьким, В. Косенком, П. Козицьким, високо оцінював їхню творчість і популяризував її на Галичині. В. Барвінський, чи не єдиний серед музичних оглядачів, хто надавав першорядного значення новаторству в музичних процесах, що виводили українську композиторську та виконавську творчість на європейський рівень.

Музикант із широким світоглядом, В. Барвінський не обмежувався висвітленням українського музичного життя. Його публіцистична спадщина містить також огляди, рецензії на актуальні музичні події європейських центрів музичної культури. Зокрема, на увагу заслуговують описи музичного життя Праги, творчі портрети композиторів Моріса Равеля, Бели Бартока, Йозефа Сука, Вітезслава Новака, Кароля Шимановського, рецензії на концерти західноєвропейської музики.

Важливе місце в музично-критичному доробку В. Барвінського посідають події музично-театрального життя Львова. Обираючи музичні вистави для рецензій, він завжди акцентував увагу на солістах-українцях, які здобули славу на європейських оперних сценах і не раз тиши-

ли львівських меломанів своєю майстерністю. Для кожної мистецької події В. Барвінський також ретельно добрав відповідну форму висловлення (анонс, огляд, рецензія, нарис тощо).

У 1930-х рр. на Галичині сформувалася плеяда молодих талановитих музикантів, які намагалися повернути музичне життя краю в професійне русло, усвідомлюючи, що період аматорства, дилетантизму надто затягнувся. Професіоналізація музичного життя призвела до конфлікту між молодшим поколінням музикантів-професіоналів і старшим поколінням музикантів-аматорів. У той час преса стала «полем бою» для опонентів. Завжди стриманий, толерантний в оцінках В. Барвінський був непримиренний у питаннях професіоналізму та історичної правди. Його полемічні статті цього періоду презентували читачам зовсім іншого Барвінського – запального, емоційного, гострого у висловлюваннях критика, який пристрасно відстоює свої принципи⁷. «Композиторська критика», притаманна музичній культурі ХІХ – початку ХХ ст. – окрема тема, що впотребує спеціального дослідження.

Діяльність В. Барвінського у сфері музикознавства та публіцистики відіграла важливу роль у становленні не лише фахової музичної критики на Галичині, але й історичного та теоретичного музикознавства. Саме В. Барвінський разом із С. Людкевичем заклали фундамент критеріїв оцінок явищ української музичної культури, значно посприяли вихованню естетичних смаків публіки.

Думки, погляди, оцінки В. Барвінського, висловлені в критичних замітках, оглядах і рецензіях, не лише розкривають перед сучасним читачем об'єктивну панораму музичного життя Галичини першої половини ХХ ст., але й порушують важливі питання музичної естетики, історії, психології. Його публіцистична діяльність була спрямована насамперед на піднесення професійного рівня музичного мистецтва Галичини. Попри те, що кожне покоління критиків має свій особливий погляд на одні й ті ж явища, оцінки В. Барвінського дотепер не втратили своєї авторитетності, цінності й актуальності.

¹ Детальніше про ці дослідження див. у працях: *Зинькевич О.* Від «історії-розповіді» до «історії-проблеми» // *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності* / Упоряд.: *О. Зинькевич, В. Сивошип.* – Л., 1997. – С. 74–80; *Місячник «Українська музика» (1937–1939)* / Упоряд.: *Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник.* – Л., 2003; *Осадця Н.* Музично-театральна та оперна критика на сторінках галицьких часописів ХІХ – початку ХХ ст. // *Національна книжкова та рукописна культура: історія, методологія, джерельна база: матер. міжнар. наук. конф. (Львів, 29–30 квітня 2009 р.)*. – Л., 2009. – С. 42–44; *Осадця О.* Періодика Галичини ХІХ – першої третини ХХ ст. як об'єкт музичного джерелознавства // *Там само.* – Л., 2009. – С. 35–37.

² *Барвінський В.* З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. *В. Грабовський.* – Дрогобич, 2004.

³ *Його ж.* Концерт Софії Дністрянської // *Шляхи.* – 1918. – Січ.–черв. – С. 137–141.

⁴ *Його ж.* Декілька думок про наше музичне життя // *Новий час.* – 1933. – 16 квіт.

⁵ *Його ж.* Концерт Софії Дністрянської // *Шляхи.* – 1918. – Січ.–черв. – С. 137–141.

⁶ *Його ж.* Декілька думок... – 1933. – 16 квіт.

⁷ Див.: *Барвінський В.* В обороні доброго імені нашої музики // *Новий час.* – 1934. – 21–22 берез. (№ 63–64); *Його ж.* На музичні теми: Відповідь о. Сапрунові на його статті п. з. «Співоча культура» // *Діло.* – 1930. – 28 серп.; 2 верес.; 4 верес.

В статтє осуцествлена попытка систематизировать музыкально-критическое наследие Василия Барвинского (1888–1963), охватывающего около трехсот публикаций, по содержанию и формальным параметрам. Ценные документальные свидетельства о музыкальной жизни Галичины первой половины ХХ ст. талантливого высокообразованного музыканта, публициста, впервые вводятся в научный обиход.

Ключевые слова: музыкальная критика, публицистика, анонс, хроника, рецензия, очерк.

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА НУМІЗМАТИКА

Світлана Василик

УДК 78:737.1(477)

У статті розглядаються пам'ятні та ювілейні монети, викарбувані Нацбанком України, що можна умовно об'єднати за причетністю їх до української музичної культури, присвячені видатним композиторам, співакам, музично-театральним діячам, музичним інструментам, окремим музичним творам, будівлям театрів тощо.

Ключові слова: нумізматики, пам'ятні монети, ювілейні монети, аверс, реверс.

In this article the jubilee coins made by National Bank of Ukraine in 1995–2009 are considered in the context of the world and Ukrainian musical culture. They are dedicated to composers, singers, music theatre workers, music instruments, the buildings of theatres etc.

Key words: numismatics, obverse, reverse, jubilee coins.

Нумізматики (НМ., від лат. *numisma* та грец. *νόμισμα* – «монета») – допоміжна науково-історична дисципліна, що вивчає монети як пам'ятки, що відображають економічний та культурний розвиток окремих країн народів, досліджує роль грошей та грошових систем у ту чи іншу епоху. Нумізматики оперує відомостями з історії, археології, політичної економіки, мовознавства, мистецтвознавства тощо¹. Як наукова дисципліна вона постала з аматорського колекціонування монет. Збирання монет набуло особливого поширення в Європі за часів епохи Відродження (XV ст.): спершу в Італії, а згодом в Німеччині та інших країнах. В Україні інтерес до колекціонування монет бере початок у XVI ст. Поступово збирання монет почало отримувати науковий зміст і форму. У багатьох країнах із XVII ст. з'являються описи давніх монет, у XVIII – на початку XIX ст. було створено перші каталоги музейних колекцій. Згодом почали виходити фундаментальні праці, що визначили різні галузі нумізматики².

В Україні з кінця XVIII ст. у Львівському університеті читали курс нумізматики. Середина і друга половина XX ст. в Європі позначені новим підходом до нумізматики, запропонованим, зокрема, російським та українським вченим І. Спаським, який досліджував насамперед монетні скарби, порівнюючи їх дані зі свідченнями писемних джерел, а також розробив новітню

методику дослідження недатованих монет (аналіз штемпелів).

Ювілейні (ЮМ) та пам'ятні монети (ПМ) колишнього СРСР випускали перш за все для обслуговування сфери обігу, а до колекцій входила тільки невелика їх частина. Поява ПМ у радянській нумізматиці дала можливість для переходу від хронологічного принципу колекціонування до тематичного (пам'ятний рубль «Т. Г. Шевченко», 1989)³. Головним осередком нумізматики досліджень у світі є відділ нумізматики Ермітажу в Санкт-Петербурзі. Нумізматики також розвинена в Німеччині, Польщі, Швеції, інших країнах Європи, а також у Канаді та США. В Україні найбільші колекції монет належать Київському та Львівському історичним музеям. Нумізматику як навчальну дисципліну викладають у Львівському університеті та інших ВНЗ України.

ПМ – монети особливого карбування, що випускають у пам'ять про якісь події, на честь окремих осіб, ювілейних дат, їх також присвячують різним явищам суспільного життя, природи тощо. Першими пам'ятними монетами в Україні можна вважати давньоруські «златники», створені за часів правління князя Володимира Святославича (980–1015)⁴. ЮМ випускають для відзначення ювілейних дат у житті видатних осіб, діяльності організацій, подій тощо⁵.



Аверс (від франц. *avers* та лат. *adversus* – «обернений обличчям») – це лицьовий бік монети, а також медалі, де зображено символ (герб) держави (у монархічних країнах – портрет правителя)⁶. На зворотному боці, **реверсі** (від лат. *reverses* – «зворотній»), карбують номінал. Значною різноманітністю характеризуються аверси пам'ятних монет⁷. Напис на монеті – **легенда** (від лат. *legenda* – «те, що має бути прочитаним») – складається з ряду елементів: назви держави (імені монарха), назви місця карбування, року випуску, іноді назви самої монети. Найрізноманітніші легенди трапляються на ПМ та ЮМ⁸. Певні написи можуть міститися також на **гурті** (від нім. *gurt*, буквально – «пояс, підпруга»; «ребро, обріз монети, медалі») монети: зазначення проби металу чи вага, ініціали майстрів, інші написи як рельєфними, так і вдвленими літерами. Оформлення гурту – це елемент не тільки захисту, а й дизайну⁹.

У квітні 1994 р. було прийнято спільну постанову Кабінету Міністрів України та Національного банку України (НБУ) щодо випуску ПМ. Його організацію згідно з довгостроковою програмою, узгодженою з НАНУ, доручили відповідному управлінню НБУ, що розробляє річні тематичні плани, номінальні ряди та технічні характеристики, проекти дизайнів і тиражів, виготовляє рекламну продукцію, забезпечує розповсюдження¹⁰.

Упродовж 1995–2009 рр. в обіг випущено більше 400 ювілейних і пам'ятних монет. Програма випуску українських ПМ має передусім культурний, пізнавальний і політичний характер, покликана унаочнити тисячолітній набуток історії та культури України. Усі монети відзначаються досконалим дизайном, розроблені художниками Монетного двору НБУ (О. Івахненко, А. Пономаренко, Д. Лоббан,

С. Міненок, Т. Прохорова, О. і С. Харуки, В. Таран, А. Сніжко, М. Кочубей, С. Беляєв, В. Швецов та ін.).

Мінішедеври в металі відкарбовано в пам'ять про історичні, політичні, культурні, спортивні події, а також на честь видатних постатей нашої держави. На них зображено національні пам'ятки архітектури й культури, окремі представники фауни та флори України.

Класифікують ПМ та ЮМ за матеріалом виготовлення: біметалеві монети з дорогоцінних металів, біметалеві монети з недорогоцінних металів, лише з дорогоцінних металів (золото, срібло), з недорогоцінних металів, – а також за тематикою¹¹.

Значну кількість монет різних тематичних серій можна умовно об'єднати за їх причетністю до світової та української музичної культури, зокрема присвячені видатним композиторам, співакам, музично-театральним діячам; визначним постатям козацької доби, оспіваним у думах і народних піснях; поетам і письменникам, до творчості яких звертались українські композитори; ті, на яких є зображення музичних інструментів, окремих музичних творів, а також сцен із музично-театральних вистав, будівлі театрів тощо.

У серії «Видатні особистості України» представлено ряд відомих кобзарів, композиторів, співаків, хореографів, музично-драматичних акторів. Наприклад, ЮМ «Остап Вересай» (23.09.2003, 2 грн, нейзильбер, В. Таран, О. і С. Харуки)¹² присвячена 200-річчю від дня народження українського кобзаря. На аверсі монети праворуч зображено бандуру на тлі горизонтальної орнаментальної смуги, над якою розміщено малий Державний Герб України, напис «Україна» та логотип Монетного двору НБУ, під смугою – написи в три рядки: «2», «гривні»,



«2003». На реверсі – сліпий кобзар з музичним інструментом у руках, ліворуч – у два рядки роки життя «1803–1890» та напис півколом «Остап Вересай».

ЮМ «Микола Лисенко» (26.03.2002, 2 грн, нейзильбер, Л. Корень, М. Кочубей) присвячена 160-й річниці від дня народження славетного українського композитора, засновника української класичної музики, піаніста, педагога, хорового диригента, громадського діяча й етнографа. На аверсі монети зображено нотний уривок з композиції «Молитва за Україну» (1885), над яким розміщено малий Державний Герб України, угорі – напис по колу «Україна», внизу – стилізовані квіти й написи в три рядки: «2», «гривні», «2002» та логотип Монетного двору НБУ. На реверсі – портрет М. Лисенка, по колу монети є напис «Микола Лисенко» (праворуч) та роки життя «1842–1912» (ліворуч).

ЮМ «Борис Лятошинський» (5.01.2005, 2 грн, нейзильбер, Н. Деревус-Лоренс, М. Деревус, Б. Груденко) приурочена 110-річчю від дня народження українського композитора та диригента. На аверсі монети вгорі півколом розміщено напис «Україна», під ним – малий Державний Герб України, на тлі нотних рядків зображено скрипковий ключ в обрамленні орнаменту, створеного за мотивами народних розписів, над нотними рядками – номінал «2 гривні», внизу – логотип Монетного двору НБУ та рік карбування монети – 2005. На реверсі – портрет композитора й півколом написи «Борис Лятошинський» і «1895–1968».

ПМ «Володимир Івасюк» (29.09.2009, 2 грн, нейзильбер, В. Атаманчук) присвячена композиторові, поету, естрадному співакові, одному з основоположників вітчизняної поп-музики, твори якого стали символом українського відродження 1980–90-х рр., здобули широке ви-

знання не лише в Україні, а й за її межами. На аверсі монети розміщено композицію зі стилізованої квітки червоної рути на тлі орнаментальної смуги (ліворуч). Музичні електроінструменти – праворуч. На реверсі монети зображено портрет композитора, обрамлений листям калини, на тлі стилізованої грамплатівки та розміщено написи: півколом «Володимир Івасюк» і роки життя «1949–1979».

ЮМ «Соломія Крушельницька» (12.11.1997, 2 грн, мідно-нікелевий сплав, В. Швецов) було викарбувано до 125-річчя від дня народження української оперної співачки. На реверсі монети зображено портрет у профіль, по колу розміщено написи: вгорі – «Соломія Крушельницька», внизу – «1872–1952». ПМ «Анатолій Солов'яненко» (22.09.1999, 2 грн, нейзильбер, М. Кочубей) присвячена постаті співака. На реверсі монети зображено портрет у профіль, круговий напис «Анатолій Солов'яненко» та роки його життя – «1932–1999». На аверсі згаданих монет у центрі кола, утвореного намистовим візерунком, розміщено зображення малого Державного Герба України в обрамленні гілок калини.

ЮМ «Іван Козловський» (15.03.2000, 2 грн, нейзильбер, М. Кочубей, М. Зноба) присвячена 100-річчю від дня народження українського й російського оперного співака. На аверсі монети розташовано дзеркальне зображення ліри на тлі матового рослинного орнаменту та написи: «2000», «Україна», «2», «гривні». На реверсі – портрет митця в профіль і напис по колу: «1900, Іван Козловський, 1993».

ЮМ «Борис Гмиря» (20.07.2003, 2 грн, нейзильбер, Л. Корень) викарбувана на честь 100-річчя від дня народження співака. На аверсі монети зображено скрипковий ключ, обрамлений букетом польових квітів, над ним праворуч – малий Державний Герб України, а внизу –

рік карбування монети (2003), кругові написи «Україна» (ліворуч), «2 гривні» (праворуч) та логотип Монетного двору НБУ. На реверсі розміщено портрет Б. Гмирі, праворуч від якого у два рядки подані роки його життя – 1903–1969, внизу – факсиміле видатного співака.

ЮМ «Серж Лифар» (25.02.2004, 2 грн, нейзильбер, О. Терьохіна, Н. Домовицьких) присвячена 100-річчю від дня народження видатного артиста балету, балетмейстера, педагога й теоретика балетного мистецтва. На аверсі на тлі рельєфного квадрата зображено стилізовану фігуру танцівника в образі Ікара (одна з найвідоміших ролей Лифаря), праворуч на дзеркальному фоні монети розміщено малий Державний Герб України, написи півколом «Україна», «2004», «2», «гривні» та логотип Монетного двору НБУ. На реверсі монети зображено профіль Сержа Лифаря (звернений праворуч) і напис у два рядки «Серж Лифар» (внизу), а праворуч – півколом роки життя «1904–1986».

ЮМ «Павло Вірський» (21.02.2005, 2 грн, нейзильбер, Ю. Скоблікова) створена з нагоди 100-річчя від дня народження українського балетмейстера, народного артиста СРСР. На аверсі півколом розміщено написи «Україна» (вгорі) та «2 гривні», а також логотип Монетного двору НБУ (унизу). В обрамленні намистового кола зображено композицію, що символізує український танок, – квіти зі стрічками, у середині якої – малий Державний Герб України, а над ним – рік карбування монети – 2005. На реверсі монети розміщено портрет у профіль, ліворуч від якого у два рядки – роки життя 1905–1975, унизу півколом – напис «Павло Вірський».

ЮМ «Марія Заньковецька» (15.06.2004, 2 грн, нейзильбер, В. Таран, О. і С. Харуки) присвячена 150-річчю від дня народження видатної актриси, громадської діячки, однієї з осно-

воположників українського національного театру, першій Народній артистці УРСР (1923). На аверсі на дзеркальному тлі зображено стилізовану квітку (в центрі), малий Державний Герб України, написи «Україна» (угорі), «2 гривні», «2004» (унизу). Ця композиція праворуч обрамлена стилізованою сценічною завісою. На реверсі монети, на передньому плані, праворуч, розміщено портрет, на другому плані – стилізований квітковий орнамент та по колу ліворуч – напис «Марія Заньковецька», а внизу – роки життя 1854–1934.

ЮМ «Леся Курбас» (26.02.2007, 2 грн, нейзильбер, В. Атаманчук) присвячена режисеру, актору, педагогу, драматургу та перекладачу, фундатору українського модерного театру «Березіль». На реверсі монети розташовано портрет Леся Курбаса на тлі стилізованого геометричного орнаменту, що використовувався під час оформлення театральних афіш у 20-і рр. ХХ ст.

Серія «Герої козацької доби», присвячена 500-річчю українського козацтва, репрезентує галерею героїчних постатей, захисників української нації, та найважливіші події вітчизняної історії XVI–XVIII ст. Відкриває серію ПМ «Козак Мамай» (23.07.1997, 20 грн, срібло, О. Івахненко) з типізованим образом українського козака, оспіваного в народних піснях, легендах, ушлявленого у витворах мистецтва. На аверсі монети, в центрі, в намистовому колі, розміщено композицію, що символізує національну ідею соборності України, об'єднання всіх українських земель, – геральдичні фігури покровителя Києва св. Архистратига Михаїла в лицарському обладунку зі списом та коронованого лева Галицько-Волинського князівства тримають малий Державний Герб України – тризуб на щиті. Над композицією розміщено



дату – 1997 – рік карбування монети. Вгорі по зовнішньому колу зроблено напис «Україна», внизу у два рядки є позначення номіналу монети – «20 гривень». Написи по колу відокремлені один від одного бароковими орнаментами із зображенням грифонів. Ліворуч від числа 20 – позначення і проба срібла – Ag 925, праворуч – його вага – 31,1. На реверсі монети, в центрі намистового кола, представлено композицію, що відтворює сюжет, популярний у народному мистецтві України XVIII–XX ст.: козак Мамай сидить по-турецькому в розкішно гаптованому, отороченому хутром жупані, палить люльку і грає на бандурі. Навколо нього – зображення традиційних атрибутів козацького військового побуту того часу: добре опоряджений кінь, прив'язаний до встромленого в землю списа з прапорцем на верхівці; молодий дуб, з якого звисає козацька шабля; пістоль і кістяна порохівниця; висока турецька шапка та пляшка оковитої. По зовнішньому колу написи: ліворуч – «Козак Мамай», праворуч – «лицар волі і честі». Вгорі ці написи розділено прапорцем на верхівці списа, внизу – стилізованою гілкою червоної калини.

До серії «Герої козацької доби» також увійшли: ПМ «Северин Наливайко» (21.01.1998, 20 грн, срібло, О. Івахненко), викарбувана на честь вождя селянсько-козацької війни проти іноземного панування; ПМ «Дмитро Вишневецький (Байда)» (31.03.1999), присвячена православному князеві й козацькому отаману, який збудував фортецю на о. Малій Хортиці, започаткувавши Запорозьку Січ; ПМ «Петро Дорошенко» (7.09.1999) – пам'яті гетьмана возз'єднаної української козацької держави; ПМ «Петро Сагайдачний» (6.03.2000), присвячена українському гетьману, видатному воєначальнику, дипломату, захиснику національної культури та освіти; ПМ «Іван Мазепа» (20.02.2001), зроблена на честь гетьмана Лівобережної України (1687–1709), суспільно-політичного діяча, мецената освіти й мистецтва; ПМ «Іван Сірко» (26.02.2002), присвячена козацькому воєначальнику й активному учаснику визвольної війни 1648–54 рр., славетному кошовому отаману Запорізької Січі, який здійснював успішні походи на Кримське ханство і причорноморські турецькі фортеці; ПМ «Кирило Розумовський» (27.11.2003, всі номіналом 10 грн, срібло, О. Іваненко), викарбувана в пам'ять про останнього гетьмана Лівобережної України графа

Кирила Розумовського (1728–1803) – високоосвічену людину, президента Петербурзької академії наук, фельдмаршала, камергера й сенатора. Крім названих, до серії «Герої козацької доби» відноситься ЮМ «350-річчя Конотопської битви» (19.06.2009, 10 грн, срібло, М. Кочубей, В. Таран, О. і С. Харуки), присвячена 350-ій річниці перемоги війська, очолюваного гетьманом України Іваном Виговським, у битві під Конотопом у червні 1659 р. На аверсі монети на тлі крила (алегорії перемоги) зображено гетьманські клейноди, козацьку зброю та бандуру. Постаті, представлені на монетах серії «Герої козацької доби», широко оспівані в українських народних думах і піснях.

У згаданій серії пам'ятних монет «Видатні особистості України» представлено плеяду постатей, які відіграли визначну роль в історії, культурі, науці, а також мали значний вплив на українську музичну культуру. Серед зразків серії: ПМ «Григорій Сковорода» (21.06.1996, 1 млн крб, срібло, Т. Прохорова), створена в пам'ять про українського філософа і просвітителя XVIII ст.; ЮМ «Григорій Квітка-Основ'яненко» (18.11.2008, 2 грн, нейзильбер, В. Атаманчук), присвячена письменникові, культурно-громадському діячеві, основоположнику жанру соціально-побутової комедії в класичній українській літературі, найвідомішими творами якого є «Конотопська відьма», «Сватання на Гончарівці», «Пан Халявський», «Шельменкоденщик» тощо.

ПМ «Тарас Шевченко» (12.03.1997, 200 грн, О. Івахненко, С. Міненко, Т. Прохорова) – перша золота пам'ятна монета України. На реверсі монети, в центрі, зображено портрет Т. Шевченка, під яким знаходиться автограф поета. Поряд з портретом – кобзар з хлопчиком-поводирем біля сільської хати.

ЮМ «Микола Гоголь» (27.02.2009, 5 грн, срібло, В. Таран, О. і С. Харуки) присвячена 200-річчю від дня народження видатного письменника.

ЮМ «Павло Чубинський» (14.01.2009, 2 грн, нейзильбер, В. Атаманчук) викарбувана в пам'ять про етнографа, фольклориста, поета, громадського та культурного діяча, автора Гімна України «Ще не вмерла України...». На аверсі монети, вгорі, розміщено малий Державний Герб України, праворуч і ліворуч від якого – стилізований рослинний орнамент, у

центрі – композиція, що символізує етнографічні дослідження науковця – народні музичні інструменти, гетьманські клейноди тощо. На реверсі монети зображено портрет П. Чубинського в орнаментальному обрамленні та викарбувано написи: «Павло Чубинський» (угорі півколом), роки життя – «1839» (ліворуч) і «1884» (праворуч). ЮМ «Леонід Глібов» (24.09.2002, 2 грн, нейзильбер, М. Кочубей) присвячено 175-й річниці від дня народження відомого українського поета, байкаря, драматурга й літературного критика. На аверсі монети зображено малий Державний Герб України та написи «2002», «Україна», «2», «гривні», а також герої байки «Музики». ЮМ «Іван Франко» (23.08.2006, 5 грн, срібло; 2 грн, нейзильбер, Р. Чайковський) присвячена 150-річчю від дня народження видатного українського письменника, публіциста, громадсько-політичного діяча, театрознавця, фольклориста, етнографа, доктора філософії. ЮМ «Леся Українка» (1.09.1996, 200 000 крб, мідно-нікелевий сплав; 10.04.1996, 1 млн крб, срібло, О. Івахтенко) викарбувано до 125-річчя від дня народження поетеси; ЮМ «Максим Рильський» (21.02.2005, 2 грн, нейзильбер, В. Таран, О. і С. Харук) – до 100-річчя від дня народження класика української літератури ХХ ст., перекладача, вченого, громадського діяча. ЮМ «Володимир Сосюра» (23.01.1998, 2 грн, нейзильбер, М. Кочубей) присвячена 100-річчю від дня народження українського поета; ЮМ «Андрій Малишка» (30.09.2003, 2 грн, нейзильбер, М. Кочубей) – українському поету-пісняру. Ліричні твори А. Малишка на музику П. Майбороди («Київський вальс», «Пісня про рушник», «Стежина» тощо) стали народними піснями. ЮМ «Дмитро Луценко» (8.09.2006, 5 грн, срібло; 2 грн, нейзильбер, Р. Чайковський) присвячені 85-й річниці від дня народження автора текстів багатьох відомих пісень: «Києве мій», «Сивина», «Фронтовики», «Мамина вишня», «Осіннє золото» тощо. На реверсі монет зображено портрет поета, праворуч від якого – два суцвіття каштана та розміщено стилізовані написи: «Березова / Рудка 1921 / Київ 1989», по колу монети – «Як тебе не любити, Києве мій!» (угорі), «Дмитро Луценко» (внизу).

Серію «Народні музичні інструменти» представляють ПМ «Бандура» (23.12.2003), ПМ «Ліра» (21.12.2004, обидві номіналом 5 грн, мельхіор, нордік), ПМ «Цимбали» (22.12.2006);

ПМ «Бугай» (7.11.2007, обидві номіналом 5 грн, нікель, нордік). Усі – роботи художників В. Таран, О. і С. Харук. На рельєфних поверхнях аверсу монет символічно зображено звукові хвилі, струни інструментів у вигляді рослинних барокових орнаментів. На реверсі монет – музичні інструменти, по колу – бароковий орнамент. Легенди монет виконані у стилізованому (під козацький) шрифті.

Велику групу пам'ятних монет України становлять монети, введені в обіг з приводу відзначення річниць важливих подій національної історії та культури. У серії «Духовні скарби України» є ЮМ «Енеїда» (28.10.1998, 100 грн, золото, Р. Чайковський), випущена до 200-річчя першого видання поеми І. Котляревського «Енеїда». На аверсі монети зображено малий Державний Герб України в оточенні античних і козацьких атрибутів: дві ліри, шолом, шабля, куманець і сагайдак зі стрілами. На реверсі – гротескове зображення героїв поеми на тлі українського краєвиду: Еней і Дідона стоять обабіч центральної фігури козака-бандуриста.

ПМ «За твором М. В. Гоголя “Вечори на хуторі біля Диканьки”» (10.08.2009, 50 грн, срібло, елементи оздоблення монети – жовтий сапфір масою 0,06 карата, локальна позолота, В. Таран, О. і С. Харуки) присвячена творчості М. Гоголя, який створив поетичний образ українського народу, з надзвичайною художньою силою розкрив його самобутній характер з притаманним йому почуттям гумору, а ліричний образ України, створений ним у творі «Вечори на хуторі біля Диканьки», назавжди увійшов до європейської літератури. Сюжет однієї з найяскравіших повістей збірки «Ніч перед Різдом», що є головною темою композиції монети, неодноразово втілювався і в музичних творах.

У серії «Відродження української державності» вийшла ПМ «Державний гімн України» (19.08.2005, 10 грн, срібло, В. Таран, О. і С. Харуки), присвячена державному символу і випущена на відзначення 140-ої річниці першого публічного виконання національного Гімну України. На аверсі монети, на тлі стилізованого Державного Прапора України, розміщено перші нотні рядки Державного Гімну України «Ще не вмерла України і слава, і воля». На реверсі – спіралеподібний напис «Сто сорокова річниця з часу першого публічного виконання Національного гімну України, автор мелодії –

Михайло Вербицький (1815–1870), автор слів – Павло Чубинський (1839–1884)», усередині якого – голографічне зображення стилізованої квітки.

У серії «Гетьманські столиці» вийшла ПМ «Глухів» (10.11.2008, 10 грн, срібло, А. Сніжко). Історичне минуле міста тісно пов'язане з процесами державо- і правотворення, розвитком музичної освіти. На аверсі монети розміщено малий Державний Герб України (угорі), під ним – рік карбування монети – 2008, напис півколом «Національний банк України», у центрі зображено гармату і дзвін, що виготовлялися в Глухові, внизу номінал – 10 гривень, позначення металу та проба – Ag 925, його маса – 31,1 (ліворуч) та логотип Монетного двору НБУ (праворуч). На реверсі монети – стилізована панорама міста, в центрі якої – Київська брама міської фортеці; угорі півколом напис – «Гетьманська столиця», під ним – герб міста й чотири портрети гетьманів і написи: «Іван Скоропадський», «Павло Полуботок», «Данило Апостол», «Кирило Розумовський», внизу між стилізованими фрагментами орнаменту розміщено напис «Глухів».

У серії «Пам'ятники архітектури України» вийшла ЮМ «120 років Одеському державному академічному театру опери та балету» (25.07.2007, 10 грн, срібло, В. Таран, О. і С. Харуки; 5 грн, нейзильбер, В. Атаманчук, В. Таран, О. і С. Харуки), присвячена 120-річчю відомої будівлі у стилі Бароко – Одеського державного академічного театру опери та балету. Театр, побудований за проектом архітекторів Фердинанда Фельнера і Германа Гельмера, було відкрито в 1887 р. Стеля зали для глядачів розписана віденським художником Францем Лефлером за сюжетами творів Шекспіра. Театр цікавий не тільки своєю архітектурою, але й багатю творчою біографією. На аверсі монети номіналом 10 грн зображено інтер'єр зали для глядачів, номіналом 5 грн – сцену з балету.

Деякі монети вийшли поза названими серіями. ЮМ «100 років Львівському театру опери та балету» (17.10.2000, 10 грн, срібло; 30.10.2000, 5 грн, нейзильбер, С. Бєляєв) присвячено одному з визначних центрів української оперної та балетної школи – Львівському державному академічному театру опери та балету ім. Івана Франка. На аверсі монет угорі розміщено малий Державний Герб України, зображен-

ня ліри між скульптурами, що символізують Комедію і Трагедію та прикрашають інтер'єр театру. ЮМ «100 років Чернівецькому музично-драматичному театру ім. О. Кобилянської» (3.10.2005, 10 грн, срібло, В. Таран, О. і С. Харуки) викарбувана на честь театру як архітектурному шедевру початку ХХ ст., окрасі міста, збудованому в 1904–1905 рр. за проектом австрійських архітекторів Фердинанда Фельнера та Германа Гельмера. На аверсі монети зображено скульптурну композицію з Мельпоменою (символ сценічного мистецтва), яка прикрашає портал театру, на реверсі монети – будівлю театру та пам'ятник О. Кобилянській, розміщений перед театром. ЮМ «140-річчя Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка» (1.12.2008, 5 грн, мідно-нікелевий сплав, Нордік, С. Іваненко) присвячена українському культурно-освітньому товариству, заснованому у Львові групою народовців (1868), основною метою якого було сприяти просвіті українського народу, утверджувати українську національну ідею, розвивати національну культуру, сформувати національну свідомість тощо. На аверсі монети зображено орнаментальне дерево життя, на реверсі – емблему товариства «Просвіта».

Звичайні планові тиражі золотих пам'ятних монет – від 1 до 5 тис., срібних – від 5 до 15 тис., з нейзильберу та мельхіору – від 20 до 100 тис. примірників.

Найсучасніші технології карбування й відповідно висока якість і художня вартість українських пам'ятних монет дозволяють їм претендувати на гідне місце на світовому нумізматичному ринку. НБУ як емітент ПМ було запрошено взяти участь у 25-ій Базельській монетній конвенції (1996, Швейцарія), у 105-ій, 106-ій і 108-ій Конвенціях Американської нумізматичної асоціації (1996, 1997, 1999, Денвер, Нью-Йорк, Чикаго), у Міжнародній нумізматичній виставці (1999, Штуттгарт, Німеччина) та ін.¹³

Інформація про пам'ятні монети України розміщена в авторитетних нумізматичних каталогах Г. Шена (Німеччина) і Ч. Краузе (США). В Україні видаються часописи «Нумізматика і фалеристика» (українською та російською мовами, від 1997 р.) та «Українська нумізматика і боністика» (українською й англійською мовами, від 1997 р.).

¹ Зварич В. Нумізматичний словник. – Л., 1979; Зварич В., Обухівський Р. Найважливіші нумізматичні терміни. – Л., 1966; Зварич В., Шуст Р. Нумізматика: Довідник. – Тернопіль; Л., 1998; Котляр М. Нумізматика // Енциклопедія банківської справи України. Довідкове вид. / За ред. В. Стельмаха. – К., 2001.

² Гнатишак М. Державні гроші України 1917–1920 років. – Клівленд (США), 1973; Гроші в Україні: факти і документи / Дмитрієнко М., Литвин В., Ющенко В., Яковлева Л. – К., 1998.

³ Щелоков А. Монеты СССР: Каталог. – М., 1989.

⁴ Котляр М. Грошовий обіг доби феодалізму на території України. – К., 1971; Ющенко В., Панченко В. Історія української гривні. – К., 1999.

⁵ Омелянчик Р. Пам'ятні монети // Там само.

⁶ Аверс // Там само.

⁷ [Б.а.] Реверс // Там само.

⁸ Ілляш М. Легенда // Енциклопедія банківської справи України. Довідкове вид. / За ред. В. Стельмаха. – К., 2001.

⁹ [Б.а.] Гурт // Енциклопедія банківської справи України. Довідкове вид. / За ред. В. Стельмаха. – К., 2001.

¹⁰ Загородній А., Вознюк Г. Дизайн грошових знаків та цінних паперів // Енциклопедія банківської справи України. Довідкове вид. / За ред. В. Стельмаха. – К., 2001.

¹¹ Див.: <http://www.bank.gov.ua>.

¹² Далі подаємо такий порядок позначень: у дужках зазначаємо дату випуску монети в обіг, номінал, матеріал, з якого виготовлено, імена художників.

¹³ Терпило В. Монета – символ держави // Українська нумізматика і боністика. – 1999. – № 1.

В статье представлены памятные монеты, отчеканенные Нацбанком Украины, которые можно условно объединить по отношению их к украинской музыкальной культуре, посвященные известным композиторам, певцам, музыкально-театральным деятелям, музыкальным инструментам, отдельным музыкальным произведениям, зданиям театров.

Ключевые слова: нумизматика, памятные монеты, юбилейные монеты, аверс, реверс.

Теорія і методологія

Theory and methodology

ДЕЯКІ ПАРАМЕТРИ ВЗАЄМОДІЇ МАСОВОГО МИСТЕЦТВА І ПУБЛІКИ

Микола Мозговий

УДК 7.038.53:78+7.073

У статті висвітлено основні явища та поняття, що відтворюються при взаємодії масового мистецтва та публіки, а також конкретизовано зміст термінів, що застосовують при вивченні подібних процесів.

Ключові слова: масове мистецтво, взаємодія, реципієнти, публіка, пісенна естрада.

The basic phenomena and concepts which brightly show up at co-operation of mass art and public are lighted up in the article, and also maintenance of concepts which are used at the study of processes such is specified.

Key words: mass art, co-operation, recipients, public, song stage.

Проблема впливу мистецтва на свідомість окремої людини та громади привертала увагу мислителів різних епох, об'єктивно вказуючи на важливість цього фактору в культурах різних часів і народів. Детально аналізувалися джерела влади музики над тими психічними процесами, що складають емоційне тло діяльності й уподобань людини. Потенціал впливу музики, розгортаючись синхронно із розвитком суспільних формацій, визнавався один із найпотужніших, художньо найбільш цілісних та інформативних. Саме тому вивчення взаємодії музичного мистецтва в його масових формах і публіки набуває все більшої **актуальності** в постіндустріальну епоху, коли чинники глобальної інформативності та охоплення найширших кіл реципієнтів відіграють визначальні ролі в мистецько-комунікативних процесах. У колі різноманітних напрямків та аспектів цієї проблематики значне місце посідає дослідження естетико-культурологічних параметрів музичної

індустрії, що концептуально протистоїть багатьом традиціям «високої» творчості за проблематикою, системою образів, часто – художніми і технологічними засобами. Вторинним і при цьому визначальним суб'єктом цього процесу виступає т. зв. «масова публіка», яка внаслідок різних модифікацій (зокрема й у сфері музично-комунікативних технологій) за своєю сутністю відрізняється від «театральної», «концертно-академічної» індивідуалізованої «публіки» і перероджується в деперсоніфіковані слухацькі кола. Ця реалія не зникає ні внаслідок пропаганди відверто негативно-оціночних концепцій щодо цього явища визначних діячів ХХ ст. світового рівня (як-от Ортеги-і-Гассета чи К. Ясперса, про що далі), ні поширеного в традиційно зорієнтованій естетиці зіставлень високих досягнень споріднених жанрів «елітної» музики із сумнівним рівнем «масової естрадної музики».

Попри зіставлення властивостей цих гігантських пластів сучасного музично-культурного

життя, вони володіють важливими спільними властивостями вже завдяки належності до одного виду художньо-естетичної діяльності людини. Серед них в ракурсі з'ясування аспектів взаємодії реципієнтів значну роль відіграє здатність до емоційної сугестивності та навіть певної імперативності в процесі впровадження тих чи інших ідей і слухових стереотипів в активний естетичний досвід. Сила впливу музики збільшується у зв'язку з активізацією суб'єкта творчості: повторюючи самостійно певні ритми або мелодії (а отже, своєрідно естетично забарвлену ідею), він нагнітає у собі відповідний настрій як відгук на цей зовнішній відгук і часто адекватно спрямовує свої емоції. Ця закономірність, відзначена ще естетичною теорією античності, була підхоплена філософами нового часу, які змістили акцент з етичних у бік психологічно-фізіологічних домінант сприйняття. Так, у руслі картезіанського вчення про афекти німецький вчений А. Кірхер наголошував, що музика викликає низку емоцій – радість, гнів, пристрасть, страх, смуток, жаль тощо. Унаслідок цього він фактично прийшов до тези про залежність сфери психологічних переживань (у тексті цей термін визначено поняттям «дух людини») від слухових образів: людина «то підіймається, то падає, то зовсім розслабляється, то незабаром знову напружується, і під впливом зазначених змін, у тому числі рухливої гармонії звуків... зазнає певних трансформацій»¹.

Головні позиції такого підходу актуальні й для сучасних естетико-психологічних робіт. Так, С. Рубінштейн, вивчаючи це явище в руслі психофізіологічної теорії та узагальнивши висновки в праці «Буття і свідомість», відзначав, що подразники, відбиті у відчутті, можуть діяти як сигнали і не усвідомлюватись як зовнішні об'єкти². Отже, узагальнена інтонаційність музичного твору не тільки визначає інтенсивність апперцептивної діяльності мозку людини, а й стимулює, спрямовує та регулює її фізіолого-психологічну діяльність.

Переносячи цю закономірність на вищий рівень, підтверджуємо наступну поширену константу: у жанрах, призначених для досягнення тієї чи іншої практичної мети, естетична спрямованість створюваних образів посилюється безпосереднім суспільно-масовим контекстом. Характерним прикладом цього є пласт давньої фольклорної, а згодом і міської, розважальної

та трудової календарної пісенності.

В епоху Просвітництва такий варіант теорії афектів критикували через «наївність» і застосування прямих аналогій між звуками певної висоти та почуттями. Хоча це було об'єктивно зумовлено новою фазою в розгортанні філософсько-естетичних досліджень, принципово інших інтерпретацій впливу музики на людину не було випрацьовано. Упродовж доби романтизму домінувала концепція музики як «мови» людської душі, почуттів і пристрастей – індивідуалізованих, гнучких, мінливих, суперечливих, позначених прагненням до досягнення ідеалу³. Це вказує на граничну індивідуалізованість суб'єкта сприйняття і самого творця, який зберігає своє дистанціювання з аудиторією, культивує естетичність свого образу навіть шляхом своєрідної міфологізації. Граничні прояви останньої – численні легенди про таких визначних митців, як Н. Паганіні, Ф. Ліст і Р. Вагнер, що активно поширювалися за їх життя⁴.

Утім, вже наприкінці XIX ст. у сфері досліджень феномена музичного впливу на свідомість слухачів дедалі більшої ваги набули положення концепції З. Фрейда, згідно з якою мистецтво здатне знищувати заборонені бажання та є засобом захисту особистості від «диких», нездорових імпульсів і примітивних сексуальних потягів, виявляє в цьому свою найвищу естетичну та громадянську функції. У теорії З. Фрейда міститься й важлива для подальшого осмислення феноменів художньої творчості теза про здатність мистецтва підносити ті почуття загальності, тотожності, які потрібні культурним верствам суспільства для спільного переживання вражень, хоча він і відносить таку «загальність» до ілюзій⁵. Саме ці емоції, що є надбанням масової аудиторії, не мали тієї негативної оцінки, якої нададуть їм філософсько-естетичні доктрини першої половини XX ст.

Отже, постає нагальне **завдання** **осягнення естетико-культурологічних параметрів взаємодії**, у ході якого стане можливим відхід від різноманітних спрощених параметрів. Адже, здобувши статус об'єктивно-наукового терміну, «масова естрадна пісенність» втрачає негативне забарвлення. Об'єктивація ж, викликана тим, що зразки цього виду творчості набули масового поширення поза залежністю від їхніх мистецьких особливостей, а отже, насамперед у зв'язку з соціологічними влас-

тивостями вказаного явища, певною мірою нівелюючи протиставлення «елітне/високе» – «низьке/повсякденне»⁶. Важливо, що можливість широкої трансляції та поширення зразків естрадної пісенності, а отже, і засвоєння широкою аудиторією, набуває особливої ваги як культурологічно-соціологічний фактор⁷. Це стає вагомим естетичним імпульсом і для входження зразків академічного мистецтва в поле масового. Задоволення таких потреб найширшої аудиторії як суб'єкта сприйняття, належачи до естетичних вимірів, засвідчує масовизацію як об'єктивний процес сучасності. У цьому контексті вельми важливою є потреба у фаховому вивченні шляхів впливу популярної естрадної музики на особистість, окремі суспільні групи та соціум загалом. Різні види масової музики завдяки специфічним аспектам їхнього змісту і стилістично-технічним характеристикам сприяють налагодженню безпосереднього контакту сучасних виконавців з масовою, особливо молодіжною, аудиторією.

У зв'язку з таким підходом одним з основних понять, згідно з дослідженнями цього типу культурно-мистецької взаємодії та усталеними науково-практичними стандартами, є термін **«публіка»**. Утім, поширені тлумачення феномена публіки потребують певних застережень, адже вони надавалися відповідно до реалій культурно-мистецького життя певного періоду. Так, на початковому етапі його використання, за В. Далем, під публікою розуміли «товариство, народ, люди, люд». У словнику С. Ожегова це визначення вже уточнене на основі розмежування ситуативної конкретики: 1) люди, що перебувають де-небудь як глядачі, слухачі, пасажери, а також загалом люди, товариство (вочевидь, остання складова визначення несе відбиток метафоричності); 2) суспільство або окремі особи, об'єднані певними загальними ознаками. У цьому визначенні простежується намагання застосувати принципи формування «публіки» за її функційністю – «слухачі», «глядачі» або «окремі особи», об'єднані загальними ознаками.

На Заході класичними в цьому ряду стали праці Г. Тарда, Ч. Кулі, У. Ліпмана. Відтак вагомий внесок у теоретичну розробку проблеми зробили Г. Блумер і Г. Лассуелл. У їхніх творах публіка характеризується як сукупність людей, які чітко формулюють свої інтереси, беруть

активну участь у процесі їхньої реалізації та мають свою, публічно поширену думку з цього приводу⁸.

Дослідженню феномена публіки присвятив свою творчість Г. Тард – французький соціолог, соціальний психолог і криміналіст. На основі порівняльного аналізу феноменів юрби та публіки в роботі «Суспільна думка і юрба»⁹ він розглядає юрбу як множину об'єднаних почуттям, вірою та дією осіб, що зібралися в конкретний час у певному місці. Юрба ж виникає як результат дії законів уподібнення за двома лініями: взаємного уподібнення індивідів, які до неї належать, та наслідування загальних зразків поведінки. Г. Тард описував юрбу як спільноту, якій притаманні ірраціональність, навіюваність, самолюбство і деіндивідуалізація, властива тотальна єдність думки та поведінки. Публіку Г. Тард характеризує як спільноту, де індивід зберігає свої особистісні якості. Якщо юрба об'єднується переважно просторово та емоційно, то публіка визначається вже духовною спорідненістю, не залежною від об'єднаності у просторі. Формування публіки Г. Тард пов'язував із впливом засобів масової інформації, переважно преси, і зазначав, що саме публіка формує громадську думку.

Отже, вчений наполягає на тому, що трансформація юрби в публіку відбулася передусім у зв'язку з розвитком комунікацій. Варто навести його власне визначення цього поняття. На думку Г. Тарда, публіка – це розсіяна юрба, в якій вплив інтелекту став дією на відстанях, що зростають. Утім, в еру розвитку телекомунікаційних технологій з цим твердженням важко погодитися.

Розбіжностей між юрбою та публікою більше, ніж це можна уявити, зауважує Г. Тард, виходячи з досить метафоричного твердження, що входити можна одночасно до кількох видів публіки, тоді як юрба – завжди тільки одна, і в її межах сутність людини розчиняється. У всякому разі, з погляду вченого, юрба попередніх епох – це віджилий соціальний феномен, а майбутнє – за освіченою публікою, що складається з індивідів, які усвідомлюють свою значущість.

Сучасник та однодумець Г. Тарда Г. Лебон – один із засновників соціальної психології та автор однієї з перших концепцій масового суспільства – розцінював рубіж XIX–XX століть як перехідний етап у розвитку західної циві-

лізації, видів і способів притаманних їй форм соціальної організації та ієрархії. Проте його роботи, порівняно з працями Г. Тарда, містять суттєві відмінності. Так, ототожнюючи «юрбу» та «масу», вчений вказував на характерні для індивіду в юрбі знеособленість, підвищену емоційність, зниження інтелекту, навіюваність, нетерпимість та консервативність. Натомість, за Г. Лебоном, наслідки діяльності юрби можуть мати як деструктивний, так і конструктивний характер. Лише юрба здатна до виявлення найвищих проявів відданості та безкорисливості. Констатуючи ірраціональність юрб, Г. Лебон, однак, зауважує, що, якби вони завжди керувалися своїми безпосередніми раціональними інтересами, то, можливо, цивілізація не розвивалася б взагалі¹⁰.

Таким чином, наукові праці Г. Лебона і Г. Тарда присвячені з'ясуванню відмінностей між груповою психологією стихійно утвореної громади (юрби) та такою, що притаманна організованому окремими індивідами з певною (естетичною) метою колективів та суто духовному чи інтелектуальному рівні.

У сучасному суспільстві аналіз феномену публіки органічно пов'язаний з функціонуванням масової культури. Однак, як і раніше, у цих працях зберігаються випрацювані попередниками тлумачення масової публіки як «розрізненої... не пов'язаної безпосередніми контактами»¹¹ або «сукупності людей, які оперують загальнозначимими символами і концентруючими свою увагу на спільному для них предметі»¹².

Близьким за змістом до цих концептів є поняття аудиторії (від лат. *auditorium* – «слухати»). У даному контексті воно передбачає наявність слухачів лекції, доповіді, радіопередачі та глядачів телепередач. У розширеному тлумаченні аудиторія охоплює усіх членів постіндустріального суспільства. Індивіди, з яких вона складається, виконують функцію споживачів інформації, які отримують потрібні відомості. Як і споживачі на ринку товарів, слухачі та глядачі підходять до щоденного інформаційного потоку селективно, відбираючи лише те, що для них є корисним, приємним або несе пізнавальну функцію. У наукових дослідженнях аудиторія традиційно диференціюється на сегменти за віком, статтю, культурним рівнем, рідше – за національністю та політичними переконаннями.

В індивідів, які утворюють масову аудиторію,

є спільні, важливі для них потреби, що не можуть бути задоволені в рамках інших спільнот. До того ж саме ці потреби можна задовольнити, споживаючи послуги засобів масової інформації та комунікації, до яких нині дедалі ширше залучають сучасні інформаційні технології¹³. Внаслідок цього відбувається нівелювання принципів відмінностей між поняттями «публіка» й «аудиторія», що спричиняє формування аналогічних концепцій у дослідницькій літературі. Їх, зокрема, яскраво репрезентовано в теоретичних розробках Г. Джакоба, який простежує провідні тенденції в узгодженні названих понять на підставі найважливіших естетичних тенденцій сучасної поп-культури¹⁴.

Незважаючи на відмінності в авторських тлумаченнях феномену юрби, публіки та аудиторії, усвідомлюючи пріоритетність в остаточній розробці цих складових сучасного понятійного апарату за соціальною психологією, культурологією та антропологією, у контексті дослідження варто наголосити на наступному. Масове музичне мистецтво, виявляючи чіткі сугестивні й імперативні функції, спроможне навіювати публіці певні думки, почуття та інстинкти. Емоційний вплив цього виду мистецтва здійснюється безпосередньо на почуття слухачької аудиторії. Серед феноменів, що характеризують взаємодію масового естрадного мистецтва і публіки – спосіб відбору т. зв. «кращих пісень», з яких формують хіт-паради або «пісні року». Від справжніх конкурсів за участю професіоналів система масової комунікації моделювала до домінування глядацьких симпатій і факту продажу тиражованої продукції; при цьому враховуються результати різноманітних опитувань чи ефірних замовлень. Як наслідок, більшість пісенних зразків, що свого часу займали чільні позиції у таких рейтингах, на сьогодні просто забуті й не затребувані тією ж масовою аудиторією, яка колись дала їм найвищі оцінки. Часто наслідком сприйняття екстраверсивно спрямованої масової музики й «ефекту аури», що виникає в цьому процесі, призводить навіть до музичного фанатизму: «Втілюючи найбільш поширені почуття і думки у максимально дохідливій формі, масова музика сприймається мільйонами як своя, близька, власна. Маса людей заражаються її настроями, ідентифікують себе з її героями, засвоюють втілені в ній ідеали»¹⁵.

Фундаментальними історико-мистецькими джерелами естетики масової пісенності є не тільки фольклор, включаючи робітничі пісні як один з перших феноменів урбанізованої культури. Універсальніші основи окреслюються при розгляді процесів, що виявилися при зміні парадигм класицизму та романтизму¹⁶, згодом – романтизму й численних естетико-стилістичних явищ ХХ століття¹⁷. У цьому руслі під «масовою естрадною пісенністю» як новим явищем у світовій музиці розуміють усе розмаїття видів естрадної музики, які отримали прихильність масової аудиторії внаслідок розвитку індустрії мас-медіа та електронних технологій. Її естетико-культурологічна парадигма сформувалася внаслідок модифікації елементів естетики фольклорного та класичного музичного мистецтва в руслі специфічних форм розважальності, що виникли внаслідок кореляції виразно окреслених потреб саме «масової аудиторії» і можливостей індустрії, що їх забезпечує (насамперед у ракурсі доступності мистецького продукту і можливості впровадження його в повсякденне життя).

Утім, такому позірному зовнішньому співвідношенню між індустрією та аудиторією існує альтернатива, що ґрунтується на усвідомленні небувалої досі значущості повсякденного буття людини. Так, не згадуючи про роль звичної молитовно-покаянної практики в житті християнина, Т. Акіндінова пропонує вивчати сприйняття навколишнього світу як такого, що сповнений сакральним змістом. І хоча це типово і для будь-якої автентичної народної культури (тобто наповненість сакральними знаннями щоденної практики), дослідниця мотивує посилення інтересу до естетики повсякденності «потребою оновлення європейської свідомості історичним досвідом культур, що зорієнтовані насамперед на цінність споглядання, але не стільки заглиблення в надра людської душі, скільки на сприйняття докільля як сповненого сакральних змістів»¹⁸.

Шукаючи не альтернативи, а об'єктивних обґрунтувань закономірностей специфіки розвитку різних форм масової культури в об'єктивних історичних процесах, приходимо до наступного. Формуванню естетичних параметрів масової пісенної естради можна відшукати аналогії в об'єктивних вимірах класичного мистецтва, зокрема в дотриманні певних еталонів, таких

як простота, загальнолюдські цінності, ідеал, універсальність, наслідування традиції тощо. Подібна проблематика достатньо широко досліджується сучасними науковцями, при чому в переважній більшості робіт особливу увагу спрямовано на виявлення тих класичних елементів і структур, які в масовій музиці відіграють роль естетичних, формотворчих і мовно-виразових стереотипів¹⁹. Так, фактор простоти, будучи одним із визначальних у мистецькій структурі шедеврів світової культури, в галузі масової музичної культури спирається на невибагливість стилістики, легке сприйняття демонстрованих почуттів чи опис подій. Серед важливих жанрових аналогій – жанр мелодрами, де важливу роль відігравала музика та був закладений принцип ідентифікації глядача з персонажем, що в умовах панування постіндустріальних парадигм можна з достатньою мірою адекватності сприймати як аналог симулякра²⁰ справжніх переживань або простого співпереживання герою пісенного сюжету, типового для сучасного естрадного пісенного мистецтва. Класичні джерела містять й такі естетичні параметри, як чітке структурування і відповідність стилістичним константам, що сприяє легкому сприйняттю внаслідок органічного перебування суб'єкта (чи то окремого слухача, чи масової аудиторії) у межах певної усталеної традиції сприйняття. Серед таких констант – виразна мелодичність зразків масової пісенної естради, що спирається на досвід і національної, і європейської мистецької вокальної традиції (фольклорної, оперної і концертної). Особливу популярність в українській масової аудиторії мають твори, що серйозністю вислову спонукають до рефлексії²¹.

При оцінці широкою аудиторією зразків масового мистецтва виникає доволі цікавий парадокс. Не тільки деякі виконавці відокремлюються від загального «масиву» представників того чи іншого напрямку творчості, набуваючи позицій «класики»²². Індустрія масового мистецтва серед них створює певні «культури» персоналії («зірки»), які оцінюються поза параметрами того жанру, що репрезентує їхнє мистецтво. Утім, назагал існує естетичне дистанціювання прихильників різних напрямів, найвиразнішим прикладом якого є глобальна опозиція «рок» – «попса». Нівелювання цього протиставлення можливе тільки за умови застосування

культурологічно-мистецтвознавчого дискурсу. Попри сприйняття масової пісенної естради більшістю як зразків мистецтва з належним критерієм художності, вона все ж є частиною сучасної повсякденної культури (за винятком індивідуальної концертної практики, що перетворюється на «свято» із задоволенням насамперед естетичних потреб). Стереотипи масової свідомості при цьому підносять повсякденне загальнодоступне та загальнозрозуміле явище до вищого рангу, естетизуючи його та уявно виводячи за межі повсякденності. На це спрямована й естетика естрадно-пісенних шоу, організованих за принципом потоку інформації і в такому вигляді репрезентоване й у численних телевізійних програмах.

Важливим для осмислення сутнісних аспектів проблематики взаємодії масового мистецтва і публіки є розуміння того, що перша складова схильна до спрощення проблем хоча би завдяки поширенню різноманітних кліше²³ і прикрашання повсякденності уявною причетністю до світу «свята» чи ж, навпаки, імітації зникнення дистанції між виконавцем і публікою. На це спрямовані, зокрема, естетика вбрання естрадних виконавців (на сьогодні дуже рідко мова може йти про сценічний костюм, натомість часто експлуатується повсякденний одяг), сценічної поведінки (сходження у зал чи фрагментарне залучення публіки до «виконання» на відміну від академічної музичної культури, де дистанціювання²⁴ зберігається за будь-яких обставин). Подекуди важливим чинником естетики того чи іншого виконавця виступає свідоме нехтування еталонністю класичного вокалу тощо. Сценічний образ (який є категорією публічною, завжди зорієнтованою на публіку і призначеною для впливу на людей) у сукупності різноманітних естетичних факторів розрахований на «пізнаваність» виконавця масовою публікою як «свого», що привносить в естетику потужний психологічно-соціальний чинник.

Утім, у такій «пізнаваності» криється, з точки зору мистецької естетики, загрозливий фактор: пісенний стиль внаслідок насиченості певним типом інтонаційних формул, що свого часу були знахідками, сприймається як наслідок тиражування і тому з часом «знижується» до рівня повсякденного фону²⁵. Альтернативою цьому виступають певні стилі та напрямки масової музичної культури, що привносять у ма-

сову естрадну пісенність чинники самобутності, оригінальності як на стилістичному рівні, так і у виконавське мистецтво співаків, естетично вразливих до таких впливів. Серед них варто назвати популярні в різні періоди розвитку масової естради пісенний, модальний і вільний джаз, джаз-рок і фьюжн; фолк-рок, «нову хвилю», арт-рок, різновиди важкого року («хард», «хеві-метал», «треш», «дет») та ін. Як естетичні явища серед масиву естрадної пісні з її виразними пісенно-романсовими витокami сприймаються інкрустації незвичних інтонаційних формул, притаманних цим стилям²⁶, впровадження принципів баладно-блюзового компонування й виконання, спонукаючи масову аудиторію до відповідної емоційної реакції.

Проте цей вид відгуку особистості на зовнішні імпульси не завжди виникає одразу після їх сприйняття. Згідно з інформаційною теорією, позитивні емоції викликає будь-яка нова естетична інформація або розширення інформаційного поля. Новизна такої естетичної інформації, передусім новизна за формою, спершу автоматично викликає у глядача задоволення, афект (емоцію). Водночас на цю закономірність впливає фактор попередньої поінформованості глядача. Суть його впливу в тому, що, якщо попередній естетичний досвід глядача не включає відповідних подібних реактивних звичок, то свіжа інформація буде цілком новою для нього і перевищить його естетичні сподівання. За відсутності ж нових естетичних подразників глядач залишиться байдужим або його естетична реакція матиме негативний характер.

Таким чином, актуалізація естетики взаємодії мистецтва і публіки в галузі сучасної популярної естрадної музики відбувається завдяки критичному осмисленню попередніх здобутків світової та вітчизняної музично-естетичної думки, а також урахуванню накопиченого естетично-культурологічного та соціологічного досвіду. Аналізуючи сучасну масову музичну культуру на предмет актуалізації естетики її сприйняття публікою, можна виокремити стильовий і жанровий підходи до класифікації її видів і форм. Стильовий підхід, як більш загальний, передбачає історично обумовлену класифікацію і трансформацію стильових напрямів популярної музики за врахування їхньої актуальності з погляду еволюції потреб публіки в певний історичний період. Жанровий підхід

ґрунтується на історичному поділі на жанри в межах певних стилів (наприклад, джазу, рок-музики, поп-музики, диско тощо) і спрямований на дослідження специфіки їхнього суспільного побутування й еволюції. Водночас подальшого поглибленого дослідження вимагає понятійно-категоріальний апарат, пов'язаний із функціонуванням сучасної масової музики.

Однією з основних причин актуалізації цього завдання є зорієнтованість типової естетики на систему категорій класичного мистецтва (з особливою увагою до відтворення «прекрасного»), яка недостатня навіть вже для модерного й авангардного стилів і потребує значних кореляцій до явищ зі сфери масової музичної культури, в т. ч. й естрадної пісенності. Науковій чіткості не сприяють і ті методологічні позиції, що виявляються у сприйнятті останніх як кітчу (хоча це явище притаманне і модернізму, і авангарду), примітивної культури або й «некультури», тобто продукту індустрії, позбавленої естетичної змістовності (індивідуальності, складності, глибини, системи семантичних значень чи стилістичної оригінальності тощо). Утім, сучасний естетичний досвід не тільки представників «масової аудиторії», а й елітних прошарків суспільств тією чи іншою мірою вміщує її як свою складову: «досвід – це те, чим володіє кожен індивід і що формується у його взаємовідносинах з оточуючим світом. Тому досвід – закономірно рухливий, мінливий [...] у музичному досвіді першим складається сприйняття, а сам досвід включає в себе як різні форми музичної діяльності, так і позамузичні чинники – всі види сенсорної діяльності, мовні акти, емоційний, соціокультурний контекст спілкування...»²⁷.

Саме внаслідок того, що масова музична культура і музична естрада як її складова володіють естетичними механізмами впливу на масову свідомість, ці механізми обов'язково існують та актуалізуються в персональному досвіді, навіть якщо прийняти неґацію поняття «тривіальність» (та часто вживаний заміник «повсякденність»), що часто застосовуються до цих глобальних явищ. Так, навіть механізм стереотипізації в її межах спрямований на створення середовища, в якому більшість результатів (чи продуктів) творчості (або індустрії), переважно у стилістиці й естетиці популярних жанрів, виявляються «звичними» (але долученими до художнього досвіду), «тривіальними»

(спрямованими до ілюзій, що заміщують ідеал). Естетичним механізмом реалізації «тривіального» контексту є ескепізм, наслідком дії якого у сфері сприйняття зразків музичної естради є насолода в крайніх формах вияву, гедоністичні естетичні реакції аж до нарцисизму. Масовий слухач сприймає певний масив творів, часто в межах певних пісенно-виконавських стилів (як-от «ретро»²⁸), як відображення своїх переживань, відбиття свого «Я» і не схильний до сприйняття інших²⁹. Ілюзія ж повсякденної причетності до прекрасного, серед основних способів досягнення якої – регулярна трансляція концертів, шоу тощо, – викликана компенсаторними функціями культури і психологічною потребою кожного окремого представника масової аудиторії цю компенсацію отримати.

¹ Цікавим нюансом у тлумаченні науковця специфіки взаємодії музичного мистецтва та індивідуума є спроба виявлення прямого взаємозв'язку між його уподобаннями та загальним характером того чи іншого твору. За А. Кірхером, «меланхоліки люблять серйозну, не переривчасту, смутну гармонію. Сангвініки, завдяки легкій збудливості, задовольняються танцювальним стилем. Гармонізації музичних рухів прагнуть холерики, у яких танці спричиняють сильне скипання жовчі. Флегматиків збуджують тонкі жіночі голоси...» [Кірхер А. Мусургия универсалис // Музыкальная эстетика Европы XVII – XVIII веков. – М., 1971. – С. 208]. Цей розподіл, попри всю його спрощеність, дозволяє виявити своєрідну «протоідею» масовізації музичного мистецтва на основі узагальнень жанрово-стилістичних закономірностей впливу на аудиторію, представлену різними психологічними типами.

² Рубинштейн С. Бытие и сознание. – М., 1957. – С. 220.

³ Найглибші джерела цих естетично-мистецьких устремлень у європейській практиці, на відміну від узагальнено-синтетичного раціонального «ідеалу» класицизму, у можливості особистісного досягнення катарсису, декларованого давньогрецькими філософами.

⁴ Схожий механізм задіяний сучасною «жовтою» пресою, хоча з іншою метою — пониження, «усереднення» банальністю квазі-сенсаційних новин-напівлегенд про життя того чи іншого популярного виконавця чи композитора. Утім, у реаліях романтизму такі методи мали насамперед мистецько-естетичне забарвлення.

⁵ Див.: Фрейд З. Будущность одной иллюзии / Пер. с нем. – М.; Ленинград, 1930.

⁶ Протиставлення «елітарної» і «масової» культур за естетичними й естетичними критеріями, що набуло вигляду естетичної доктрини на початку ХХ ст. і поширилося на всі види мистецтва, в т. ч. і музичного, притаманне й різним науковим практикам сьогодення. Основним концептом такого світоглядно-методологічного наставлення є сприйняття явищ масової культури як загрозливих (тривіалізуючих, вульгаризуючих тощо) для високих цінностей класичного мистецтва у широкому сенсі цього терміну. Втім, у сучасних працях чіткої розподільної лінії між явищами «масової» та «елітарної», як і «народної» (тобто створюваної у надрах тих же «народних мас») не проведено.

⁷ При вивченні естетико-культурологічних параметрів важливо враховувати й те, що і у свідомості пересічного реципієнта, і в наукових працях масова естрадна пісня сприймається як частина аналогічного типу культури. Це зумовлює спрямованість її розвитку, але не зводиться до меж «масовості», адже вживається і в камерній, і в індивідуальній практиці.

⁸ Подальше осмислення феномену публіки пов'язане з розвитком соціальної психології, теорії комунікації, поступом культурології і мистецтвознавства. Публічна думка в найзагальнішому значенні трактується як схвалення або засудження публічно культивованих позицій і поведінки, що висловлюються суспільством загалом або окремою його частиною. Зокрема, його притримувався один з провідних культурологів середини і другої половини минулого століття Е. Тоффлер [Тоффлер Э. Третья волна. – М., 1999. – С. 724]. Також понятійність виразу «громадська думка» (public opinion) слід розуміти, відзначає В. Терін [Терин В. Основные направления исследования теории массовой коммуникации // СОЦИС. – 1997. – № 11. – С. 25–31], саме як думку цих «кваліфікованих представників», а не як численні уявлення хаотичної маси споживачів інформації.

⁹ Див.: Тард Г. Общественное мнение и толпа. – М., 1999.

¹⁰ Див.: Лебон Г. Психология народов и масс. – СПб., 1995.

¹¹ «Массовая культура» – иллюзии и действительность: Сб. статей. – М., 1975. – С. 45.

¹² Лебон Г. Психология народов и масс.

¹³ Водночас варто наголосити, що поширенню розуміння аудиторії саме в такому усередненому аспекті сприяло колосальне розростання мережі засобів масової комунікації.

¹⁴ Jakob G. Kunst, die sregen niifft! // Neune Zeitschrift für Music. – 1997. – № 2. – S. 16–19.

¹⁵ Сохор А. Массовые жанры / А. Сохор // Музыка XX века. Очерки: В 2 ч. – М., 1980. – Ч. 2. – Кн. 3. – С. 445.

¹⁶ На цьому наголошував ще 1925 р. Х. Ортега-і-Гассет, який вбачав у масовизації всіх сфер культурно-буття ознаки дегуманізації мистецтва: «Романтизму весьма скоро удалося завоевать “народ”, никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, застеневшее в архаических “старорежимных” формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи» [Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори. – К., 1994. – С. 220].

¹⁷ Так, стандартизована естетика була приналежністю пісенної естради і в період т. зв. соціалістичного суспільства. Одним з основних чинників такої стандартизації були механізми впливу держави на масову культуру, зумовлені доктриною обмежень індивідуальних проявів яскравих особистостей.

¹⁸ Акиндинова Т. Об историко-культурных истоках эстетики повседневности // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия «Symposium». – СПб., 2001. – Вып. 16. – С. 10.

¹⁹ Див.: Behrens R. Synthetische Geigen am Pophimmel: User Kunstmusikelemente in der Unterhaltymusic // Neune Zeitschrift für Music. – 1997. – № 2. – S. 26–30.

²⁰ Розробка теорії симулякрів, розпочата у зв'язку з дослідженнями давньогрецьких міфів і культів, в середині минулого століття П. Клосовським, спочатку застосовувалася для вивчення внутрішніх імпульсів індивіда. У «класичному» трактуванні Ж. Бодріара симуляційні коди в сучасному світі скеровують масові комунікації, моду, мистецтво тощо.

²¹ До осмислення ґрунтовних проблем вигодення спонукає й естетика, здавалося б, вкрай «карнаваль-ного» образу з усіма показовими для нього атрибутами клоунади та балаганного мистецтва – Верки Сердючки. Обраний виконавцем стиль пародіювання, хоча й сприймається переважно як гранично розважальний, містить усі ознаки театру абсурду і при цьому спонукає до глибокого осмислення і особистісних, і суспільно-громадянських проблем за принципом «кривого дзеркала». Як наслідок, кожен виступ межує з «новиною», своєрідною «сенсацією», створюючи паралель з естетикою сучасного телебачення.

У масовій музичній культурі методи спеціального спотворення дійсності (естетика і стилістичні особливості панк-року, «нової хвилі», пародійних сценічних образів) посідають важливе місце як характерна для постмодернізму деконструкція. Ще одна площина споріднення цих явищ криється в помірній орієнтації на авангард (натомість апелюванні до еклетики) у постмодерністських творах та їх зв'язок з комерційними індустріями на ґрунті широкого використання принципів наслідування, імітації тощо.

²² Отже, у кращих зразках все ж йдеться про чинник індивідуальності, що руйнує обмеження стандартності. Та й навіть естетичне задоволення від багатьох пісень «новинок», що по суті є стандартизованими шлягерами, викликане їхньою своєрідною «новизною» на тлі інших постійно трансльованих зразків.

²³ Хоча кліше як такі мало відносяться до естетичних явищ, у межах масової культури вони відіграють роль естетичного симулякра поведінково-психологічного характеру. Так, у сюжетній сфері еротичної спрямованості типовим, зокрема, є мотив взаємостосунків. Їх подання як естетичного параметру повсякденності виразно ілюструє, скажімо, наступна формула поведінки: «красиво ты вошла в мою грешную жизнь, красиво ты ушла из неё». З одного боку, тут приховано модний на сьогодні образ жінки-вамп, з другого – викликається симпатія до її партнера, якому «разбили душу», але який залишається в образі «джентельмена», «героя» (хоча він ситуативно виступає невдахою). Додаючи візуалізацію персонажу цього сюжету у відомому кліпі В. Меладзе, отримуємо широко тиражований «зразок для наслідування», естетично спрямований «еталон».

²⁴ Утім, критерій відсутності дистанціювання, особливо часто застосовуваний у соціологічних дослідженнях середини минулого століття, належить до формальних, зовнішніх характеристик масової культури.

²⁵ У цьому ракурсі близьким до естетичних параметрів взаємодії масового естрадно-музичного мистецтва є вимір моди, характеристики якої ґрунтуються не стільки на естетичних, скільки на культурологічно-соціологічних чинниках. Мода на той чи інший вид масової пісенної естради, окремих виконавців і гурти значною мірою визначає спрямованість цієї взаємодії. «Модний» автор, композитор чи аранжувальник і звукорежисер – явище, аналогічне до літературного, візуального, театрального мистецтв ХХ ст. Існує мода на певний жанр, зовнішні прийоми оформлення номера і стиль поведінки артиста на естраді. Досить складно встановити закономірності цього процесу, ще складніше підготувати музичний твір «на замовлення», який набуде широкої популярності та стане модним. Проте естетикою моди передбачено й забуття «модних» творів вже невдовзі після їхнього гучного часу «прем'єр».

²⁶ Ця риса вказує на спорідненість масової музики з академічною на основі принципів гри стилів і стильового діалогу, внаслідок яких відбувається адаптація і переосмислення чужорідних стилістичних елементів.

²⁷ Березовчук Л. Процессы категоризации в музыкальном опыте (Психологический подход к проблеме музыкального языка) // Музыкальная ком-

муникація: Сб. научн. трудов. – Серия: Проблемы музыкознания. – СПб., 1996. – Вып. 8. – С. 109.

²⁸ За своєю семантикою прояви ретро-стилістики (хоча й позірно-зовнішня імітація акустики звучання старої грамофонної платівки, що, по суті, виказує дію методу пародіювання) засвідчують спорідненість із пастішем – тенденцією наслідувати стиль іншого історичного періоду.

²⁹ Доволі цікаво, що, скажімо, у рокові, як формі світобачення й одному із самобутніх на час створення і в подальші десятиліття проявів контркультури, що

здобула аудиторію масової музичної естради, відбито естетично-концептуальні елементи анархізму, фрейдизму, екзистенціалізму, просвітництва, сюрреалізму та східних містичних вчень, а також інших, часом протилежних за сутністю, естетичних теорій. Саме тому деякі стилістичні напрямки розвитку рок-музики отримали відповідні назви, як, скажімо, «психоделічний рок» або «психоделіка».

В статье освещены основные явления и понятия, которые ярко проявляются при взаимодействии массового искусства и публики, а также конкретизировано содержание понятий, которые применяются при изучении процессов такого рода.

Ключевые слова: массовое искусство, взаимодействие, реципиенты, публика, песенная эстрада.

РЕФЛЕКСІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Ольга Кушнірук

УДК 78.03+781.7(477)

У статті розглядається категорія націоналізму в музиці з погляду зарубіжного музикознавства, запропоновано ввести її до термінологічного апарату сучасного українського музикознавства.

Ключові слова: націоналізм у музиці, стиль, фольклоризм, неофольклоризм.

In this article was considered nationalism as a category of stylistic system in music from the point of view of the foreign musicology. There are proposed to introduce this category in the modern Ukrainian musicology.

Key words: nationalism in music, style in music, folklorism, neo-folklorism.

Література, слово формують націю, а національність є важливим фактором художньої творчості (А. Кримський. Лекція про культурний розвиток і національний рух на Галичині; 1890).

У «модерністському» уявленні про націю саме націоналізм створює національну ідентичність (Ентоні Д. Сміт. Національна ідентичність; 1991).

Запропонована тема – дискусійна, а отже, не претендує на остаточність у своєму вирішенні. Звернення до неї зумовила низка об'єктивних і суб'єктивних обставин. По-перше, праця автора над статтями до Української Музичної Енциклопедії – п'ятитомного видання відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ (перший том опубліковано в 2006 р., другий – в 2008 р.), зокрема над визначеннями «стиль у музиці», «національний стиль», «націоналізм в музиці». Щодо останнього, то виникали тривалі дискусії стосовно доцільності його введення взагалі; натомість активно пропонували обмежитись одним концептом «національного стилю». По-друге, існували й особисті наукові інтереси автора даної статті щодо студіювання стильових процесів в українській музиці ХХ ст. По-третє, і це найголовніше, звернення нашої уваги до цього питання спричинили спроби реабілітувати категорію «націоналізму в музиці», забезпечивши їй належне місце в категоріальному апараті стильової ієрархії.

З погляду світової, європейської науки, цей термін активно побутує, починаючи з моменту виходу критичних статей Р. Шумана і аж до сьогодні, зокрема він закріплений в енциклопедичних виданнях¹.

На жаль, у вітчизняному музикознавстві умови його побутування не були сприятливими. Вперше запроваджений С. Людкевичем² у статті «Націоналізм в музиці», опублікованій 1905 р. в «Артистичному віснику», у подальшому розвитку науки він через ряд політичних обставин (відсутність державності України) та ідеологічні настанови радянської імперії був підданий остракізму, а з доданням епітету «буржуазний» набув відтінку лайки стосовно художньої творчості.

Водночас теоретична наука не могла оминати увагою те, що реально звучало в музиці – прояв т. зв. Volksgeist, національної душі народу. Для осмислення сутності цих глибинних джерел на озброєння було взято терміни-замінники, як от «національний стиль» (З. Лісса, М. Михайлов, Н. Горюхіна, С. Тишко), «національна характерність», «національна своєрідність» (І. Ляшенко), «національне» (Н. Шахназарова), «національна специфіка» (І. Нестьєв). Навіть в обох прогресивних новаторських дисертаціях О. Козаренка даний концепт завуальовано категорією «національна музична мова»³. Долучається сюди ж і поняття «народність» (у трактуванні І. Ляшенка, її критеріями є правдивість і передова ідейність змісту музики⁴). У добу п'ятирічок і звітування

до кожного з'їзду КПРС це справді був «робочий» термін радянського мистецтвознавства. У сучасних умовах постмодернізму, погодьмося, він не діє.

Дефініцію «музичний націоналізм» вперше в українському музикознавстві подав С. Людкевич, наголошуючи на обережності в судженнях про чистоту національного стилю в мистецтві та важливість засвоєння інонаціональних здобутків для власного розвою: «Націоналізм у музиці, штуці, поезії, як і взагалі в культурі, – се ніщо інше, як різномодна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань... Музика мусіла бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку національна, т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, а яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших яких умов»⁵.

На нашу думку, термін «націоналізм» може стати саме тією категорією, що, власне, слугуватиме для розкриття всіх аспектів художнього прояву ментальності нації, у даному випадку, – української. Пропонуємо вважати націоналізм засадничою стильовою категорією, музичним пан-стилем, куди б долучалися ментальний (образно-художнє наповнення, зміст) і практичний (національна музична мова) компоненти. Сюди ж слід додати й **чотири рівні прояву націоналізму в музиці**, визначені Артуром Фавелом (Arthur Farwell).

1. **Народна пісня.** Саме з цього рівня слід розпочинати будь-яке вивчення, оскільки звідси найлегше пізнати емоційний світ нації (народна пісня лине із серця, спонтанно). Ментальний світ розкривається через форму, архітектуру, складніші компоненти.

2. **Музичний твір на основі народних пісень.** Подібно до початкового рівня національне виражене тут також дуже яскраво – завдяки експансії емоційного характеру та винахідливості композиторської думки щодо засобів і прийомів розвитку. Як приклад, Фавел наводить Е. Гріга.

3. **Музичний твір без цитування народних мелодій,** проте заснований на музичному матеріалі, що певною мірою відбиває характер народних пісень своєї нації (віденські класики).

4. **Твори композиторів, що жодного разу не були відлунням своєї нації, але в**

їхній музиці присутній «der Volksgeist»: І. Стравинський, О. Скрябін, Я. Сибеліус, Е. Мак-Дауелл⁶.

Як бачимо, наскрізним скріплюючим показником у цій класифікації є феномен народної пісні та ставлення композитора до фольклорних джерел – потужної тенденції професійної творчості. Оцінюючи фольклор і професійну музику як дві системи художнього мислення, Г. Головинський зазначає: «Перевтілення народного мистецтва в професійне має на меті: відтворення не лише образу, але й певного фольклорного жанру; присвоєння (залучення) – підпорядкування народного наспіву чи інших елементів індивідуальному художньому задумові»⁷.

Власне, названа тенденція (зв'язок з фольклором) може бути однією з ознак всеосязності музичного націоналізму, його пан-стилевості. Так, в українській музиці вона стимулювала появу яскравих художніх феноменів – фольклоризму 1920–30-х рр. (наприклад, безпрецедентна на той час Друга симфонія Л. Ревуцького, де поєднано симфонічний метод розвитку з фольк-джерелами та імпресіоністичним інструментуванням), неофольклоризму 1960-х – початку 1970-х рр. (у російському варіанті, за Л. Христіансен, «нова фольклорна хвиля», в епіцентрі – «Чотири пісні» і «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, хорові твори Л. Дичко, музика М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків», його ж «Карпатський концерт» тощо) і нарешті, назвемо його умовно, *пост-фольклоризм у сучасності* (основна його якість – фольклорне «як одне з» у феєрії композиторського арсеналу). Як показовий зразок останнього, наведемо «Frutto di abbacare» (canzoni dissonante) 1991 р. – «Плід безплідних фантазій (неблагозвучні пісні)» М. Ковалінаса для сопрано й інструментального ансамблю. Задум композиції винахідливо поєднує непокєднуване: тривале представлення «різноголосого» полілогу учасників дії поступово «опрозорується», приходить до оази гармонії класичного образу (поява тембру клавесину як натяк на віддалену епоху, канонічні репліки скрипки, залучення традиційної вертикалі з ознакою тонального зв'язку), що плавно, через накладення фонограми фольк-цитати в автентичному виконанні⁸ виростає до апофеозного тлумачення народного джерела як початку всіх початків.

Друга ознака всеосяжності націоналізму – зв'язок з національними традиціями професійного мистецтва. М. Михайлов конкретизує його у «спільності тематики, а відштовхуючись від неї, у трактуванні жанрів, форм, а також у зв'язках інтонаційних»⁹. Показовий з цього погляду приклад – фортепіанний цикл Б. Фільца «Музичні присвяти» (1993–2002), де авторська думка рефлексує на постаті видатних композиторів крізь їхні музичні візитівки: від цитати, втручання в цитату до переосмислення репрезентованої цитатою ідеї, імпровізаційності¹⁰. Так, ретропогляд на Д. Січинського-романтика, зосібна на цитату солоспіву «Бабине літо», постає в антуражі імпресіонізму (близького авторському стилеві Б. Фільца); сентиментальний А. Кос-Анатольський вгадується у вальсовості пісні-романсу «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» та стилізації фактурних особливостей (розкладені у фігурацію акорди), проте авторка спрямовує свою увагу на втручання в цитату (інтонаційна мутація в гуцульський колорит, ритмічна модифікація, гармонізація ланцюгом нерозв'язаних септакордів). Образ Л. Ревуцького близький композиторці ідеєю імпровізаційності – його мелізматична фігура «Пісні» (обрана за модель творчого перепрочитання) наповнюється масштабом медитативного речитативу з нахилом до філософського узагальнення.

Третьою рисою пан-стилевої націоналізму назвемо ставлення, творче опрацювання композиторами інонаціональних джерел. Це знайшло відображення в появі на теренах вітчизняної музики такого стильового напрямку, як неокласицизм («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Варіації і фугетта на народну тему» В. Барвінського тощо), у його рамках – стильової течії неobaroco 1960–90-х рр. (камерна симфонія № 3 Є. Станковича, Симфонія № 3 «В стилі українського бароко» Л. Колодуба, Концерт «Сад Божественних пісень» І. Карабиця, камерна опера «Час покаяння» О. Козаренка), а також постмодерного ретроспективізму сучасності («Concertare-piccolo» № 2 для симфонічного оркестру та «Recitativo e Ariete» для дванадцяти виконавців М. Ковалінаса тощо).

Образна подієвість «Concertare-piccolo» № 2¹¹ формується навколо часто використовуваної теми зіставлення темряви та світла,

хаосу й гармонії, а також ностальгії за консонансністю барокового музичного світовідчуття. Звернувшись до відомого інструментального концерту А. Вівальді «Зима» із циклу «Пори року» як до ігрової моделі своєї фантазії, М. Ковалінас створює нову художню цілісність, що, попри власну мистецьку вартість, має ще й іншу цінність – овіває подихом свіжості цитати італійського майстра. В анотації до першого виконання на Третньому міжнародному форумі музики молодих (Київ, 1994) подається авторське визначення концепції твору як «варіації на тему». Звісно, мова йде не про усталене розуміння форми варіацій, що склалася в часи класицизму, а про глибинний рівень освоєння форми, як однієї з передумов стильової взаємодії, зіставлення, асиміляції. Драматургія «Concertare» вибудована таким чином, що впровадження цитат (що символізують у творі гармонійність його мікрокосму), готуючись від початку твору, потрапляє на кульмінаційну зону (цц. 15–16), стверджуючи в такий спосіб свій пріоритет у виборі між красою і хаосом.

Вражаючий факт: навіть у спорадичному існуванні в українській музиці мінімалізму (творчість 1980-х – початку 1990-х рр. О. Гугеля, О. Щетинського, О. Грінберга) знаходимо вплив націоналізму, зокрема у «Трьох литовських піснях» для фортепіано (1989) О. Гугеля¹².

На думку М. Михайлова, існує залежність строю музичного інтонування від інтонацій національної словесної мови¹³. Про це писав ще С. Людкевич у контексті української народної музики, називаючи її головними відмінностями діатонічність звукорядів мелодій і силабічність груп ритміки мелодій, що не відповідає європейському тактові¹⁴. Такий аспект поширюється на виконавство, присутність у ньому митців з яскравою національною інтонацією виразу (Н. Матвієнко, Р. Кириченко, М. Байко, тріо Мареничів та ін.).

Всеосяжність музичного націоналізму простежується в його здатності діяти на різних стильових рівнях – авторському стилі, стилі напрямку, епохальному. Зокрема, авторський стиль Дебюссі, який сучасне музикознавство ототожнює з імпресіонізмом, мав на меті відродити питому національну французьку традицію ясності музичного вираження на противагу перенасиченості тканини німецького зразка.

Дискурс націоналізму в зарубіжному музикознавстві й англomовних Інтернет-ресурсах

Wikipedia, як і переважна більшість джерел, позиціонує націоналізм у музиці як вживання музичних тем або мотивів, що можна ідентифікувати з певною країною, регіоном або етнічністю, інспіровані ними народні мелодії, ритми та гармонії. Також він може охоплювати застосування фольклору, як основи програмних творів, включаючи оперу. Як музичний феномен, націоналізм асоціюється з романтичною епохою, особливо середини XIX ст. – початку XX ст., як реакція на домінування німецької музики, а отже, – розвій рухів до національного самовизначення (Росія, Чехія, Скандинавія, Іспанія, В. Британія, США). З вищезгаданим кореспондує підхід енциклопедії Britannica online: «Націоналізм – розуміння характерних рис нації і намір показати, наголосити й уславити ці риси – зіграв визначну роль в музиці романтизму, частково як результат соціального й політичного розвитку».

Йозеф Мечліз (Joseph Machlis) диференціює націоналізм у музиці хронологічно, відмежовуючи націоналізм доби романтизму XIX ст. й екзотизм (захоплення європейських митців культурою Італії, Іспанії, Сходу) як форми націоналізму від т. зв. «нового націоналізму» в XX ст. залежно від інакшості завдань, що кожен з них мав на меті¹⁵. Перший ідеалізував життя народу, обираючи для змалювання лише привабливі елементи. Й. Мечліз виділяє роль жанру симфонічної поеми, внесок Б. Сметани, меншою мірою А. Дворжака, Е. Гріга¹⁶. Другий, глибший, проявився в науковому дослідженні народної пісні, відокремленні селянської музики від версій ресторанних музикантів. Сюди належить творчість Б. Бартока, М. де Фальї, Р. Воган-Вільямса. Показовими для нього є гостро дисонуючі гармонії, ударні ритми, архаїчні лади. Ці відкриття збагатили музичні ресурси та пом'якшили крах ідеалів XIX ст.¹⁷

Пол Гелселл (Paul Halsall. *Modern History Sourcebook*; 1997) для характеристики націоналізму в музиці обрав стадіальний підхід, що з його точки зору, кращий, ніж хронологічний, тому що націоналізм часто перебував у неоднакових стадіях у різних країнах. Він розрізняє етапи т. зв. «культурного націоналізму» (cultural nationalism), «ліберального націоналізму»

(liberal nationalism) та «тріумфуючого націоналізму» (triumphal nationalism). До першого Гелселл відносить розбудову ідей Гердера та розвиток романтизму з поетизацією фольклору в XIX ст. (Сибеліус, Сметана, Гріг, Шопен, Дворжак, Мусоргський, Бородин, Римський-Корсаков). Як приклад твору другого етапу, він наводить хор єврейських невольників «Va, pensiero» з опери «Набуко» Дж. Верді, що став італійським гімном свободи (у почуттях невольників композитор втілює прагнення свого народу до возз'єднання з Ломбардією, на той час окупованою Австрією). Ілюстрацією третього Гелселл вважає тріумфальну сцену перемоги Єгипту над Ефіопією в «Аїді» Верді; і хоча композитор був визнаним лібералом, згадана сцена демонструє деталі придушення націоналізму, тріумфуючого домінування одного народу над іншим.

Цікавий погляд містить один з розділів книги американського композитора Е. Мак-Дауелла¹⁸, де визначені шість різних проявів націоналізму в народній пісні: 1) орієнталізм; 2) стиль багатократного повторення (поширений у Росії та Північній Європі); 3) «Scotch snap» (т. зв. «шотландська жвависть»), певний ритмічний прийом стрибків голосу з одного в інший регістр, показовим прикладом у перебільшеному вигляді є швейцарська йодль; 4) змішування дводольного та тридольного метрів, особливо в іспанській, португальській і музиці країн Південної Америки; 5) безперервне вживання збільшеної секунди та зменшеної терції (арабська та музика північно-американських індіанців); 6) простота.

Довільно обрані інтернет-джерела вказують на те, що категорія націоналізму в музиці продовжує активно цікавити дослідників у світі (Друге видання Словника Грува [Лондон, 2001. – Т. 17. – С. 689–706] містить ґрунтовну статтю Річарда Тарускіна; восени 2003 р. в Іонійському університеті [Корфу, Греція] було проведено міжнародну конференцію «Романтизм і націоналізм в музиці» тощо), отже, вона цілковито заслуговує на широке впровадження у вітчизняний термінологічний дискурс, чим буде зроблено крок до її уніфікації в контексті світової музикознавчої науки, а надалі й до співпраці українських вчених із зарубіжними колегами.

¹ Див.: International Cyclopedia of Music and Musicians / Ed. by O. Thompson. – NY, 1946; Grove Music Online / Ed. by L. Macy. – Available from: <http://www.grovemusic.com>.

² Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Ред.-упоряд. З. Штундер. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 35–53.

³ Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови. Дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1993; Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Дис. ... д-ра мистецтвознав. – К., 2001.

⁴ Ляшенко І. Народність і національна характерність музики. – К., 1957. Порівняймо із композиторським тлумаченням К. Шимановського, що датується 1925 роком: «Народність – найглибші первісні риси даної нації у сфері естетичних вражень». А далі він закликає колег «звільнитись від впливу явної екзотики, прислухатись до вічно пульсуючого серця нації і відтворити у формі загальнозрозумілого художнього творіння те, що проявляється у народі як самостійна творча сила» (Шимановский К. Проблема «народности» в современной музыке // Шимановский К. Избранные статьи и письма. – Ленинград, 1963. – С. 50–55). Подібним було ставлення до фольклору М. де Фальї: «Я проти музики, яка базується на справжніх фольклорних джерелах [...]. Необхідно виходити із живих природних витоків і використовувати звучання і ритми в їхній сутності, а не в їх зовнішньому прояві» (Цит. за: Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – С. 90).

⁵ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – С. 35.

⁶ Farwell A. Nationalism in Music // International Cyclopedia of Music and Musicians. – P. 1234–1239. Із

запропонованими рівнями збігаються три типи композиторського перевтілення фольклору, виокремлені І. Земцовським: цитування, використання окремих мелодичних зворотів, створення музики національної без видимих прикмет народної пісенності. Див.: Земцовский И. Фольклор и композитор. – Ленинград; М., 1978. – С. 8.

⁷ Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – С. 51.

⁸ Пісня «Ішла вдова», записана композитором 1990 р. в с. Панасівці Полтавської обл.

⁹ Михайлов М. Национальный стиль // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград, 1990. – С. 255–258.

¹⁰ Кушнірук О. Діалогічність дихотомії неокласицизм – постмодернізм у творчості Богдани Фільц // Українське мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 6. – С. 21–25.

¹¹ Її ж. Апорія стильової множинності (до питання полістилістики в українській музиці // Студії мистецтвознавчі. – Число 4. Театр. Музика. Кіно. – К., 2003. – С. 7–10.

¹² Її ж. Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля // Там само. – Число 2. Театр. Музика. Кіно. – К., 2005. – С. 103–107.

¹³ Михайлов М. Национальный стиль. – С. 255–258.

¹⁴ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – С. 47.

¹⁵ Machlis J. The Enjoyment of Music. – NY; London, 1955; ²1963; ³1970; ⁴1977; ⁵1984.

¹⁶ Machlis J. The Enjoyment of Music. – P. 89–95.

¹⁷ Там само. – P. 318–319.

¹⁸ Critical and Historical Essays: Lectures Delivered at Columbia University Book by Edward MacDowell, W. J. Baltzell. – Elkin, 1912.

В статтє рассматривается категория национализма в музыке с точки зрения зарубежного музыковедения, предлагается ввести эту категорию в терминологический аппарат современного украинского музыковедения.

Ключевые слова: национализм в музыке, стиль, фольклоризм, неофольклоризм.

АКАДЕМІЧНЕ СОПІЛКАРСТВО – ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА І НАУКИ

Мирослав Корчинський

УДК 78.03:788.52

Проблематика, пов'язана з розробкою теорії академічного виконавства на народних інструментах, автентичних для певної країни чи ареалу, належить до важливих напрямків сучасного мистецтвознавства. У статті М. Корчинського висвітлюються окремі аспекти взаємодії мистецьких та наукових чинників у сфері академічного сопілкарства.

Ключові слова: академічне виконавство, народні інструменти, автентичний, мистецтвознавство, сучасний.

Problems, related to development of theory of academic playing on folk instruments, which are the authentic for a certain country or natural habitat, belong to important directions of modern study of art. In the article of M. Korchynskij the separate aspects of cooperation of artistic and scientific factors are lighted up in the field of academic playing on pipe.

Key words: academic playing, folk instruments, authentic, study of art, modern.

«Той, хто захоплюється практикою без науки, той подібний на капітана, який підіймається на корабель без стерня і компаса. Завжди практика повинна бути збудована на добрій теорії».

Леонардо да Вінчі

Найдавніші музичні інструменти – свисткові й ударні – виявлені в багатьох куточках земної кулі й зокрема в Україні. Скажімо, п'ятиотвірна сопілка з Чернівеччини та комплекс ударних кісток з Чернігівщини були виготовлені двадцять п'ять тисяч років тому (мадленський час). Отже, всі племена та народи успадкували палеолітичні флейти й розвивали їх відповідно до свого мелосу, естетичних уподобань, звичаїв, а також історичних обставин, за яких формувалася та чи інша культура. В одних народів ці інструменти майже не змінилися з часів первісної стадії суспільного розвитку, в інших – зазнали більших змін. Досконалості свисткові інструменти досягли тільки в тих культурах, де розвивалася рання інструментальна музика, виконавська та композиторська творчість, відбувався пошук інструментобудівних технологій, тобто в культурах, розвинених комплексно, а не лише в окремій галузі. Прикладом еволюції палеолітичної

флейти в один із провідних інструментів ренесансу й бароко є аналог сопілки – блокфлейта. Виникає питання: чому ж сопілка не пов'язана з українським ренесансом і бароко? З'ясуємо це, стисло розглянувши історію еволюції обох інструментів.

Середньовічна блокфлейта – інструмент менестрелів. У XV–XVI ст. вона побутувала в усіх прошарках суспільства – від етнографічного середовища до королівських дворів. Шанувальником і колекціонером блокфлейт був Генріх VIII, за правління якого англійська блокфлейтова культура досягла найвищого розквіту. При його дворі блокфлейтисти були штатними високооплачуваними службовцями. У XVII–XVIII ст. блокфлейта була інструментом професійних музикантів та освічених аматорів. Як сольний концертний інструмент, вона посідає значне місце в творчості Г. Ф. Телемана, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж.-Б. Люллі.

Історичний поступ блокфлейти нерівномірний. Німецька дослідниця Гільдемаріє Петер пише, що «від середини XVIII ст. неможливо натрапити на композицію з участю блокфлейти». А відтак зазначає: «Наступні 150 років інструмент майже в цілковитому забутті. В естетич-

ній музиці – невідомий взагалі, і побутує, хіба що, як вівчарський, ярмарковий та аматорський інструмент»¹. Деактуалізація блокфлейти в другій половині XVIII та в XIX ст. відбулася внаслідок формування симфонічного оркестру й розвитку симфонізму. На відміну від простих форм ансамблевого музикування взаємодія інструментів почала відповідати методів драматичного розгортання тематичного матеріалу: видозміни музичних образів, конфліктні зіткнення тем, кульмінації всією оркестровою масою та інші засоби інструментальної виразності, що відносяться до поняття оркестрової драматургії. Новий оркестр вимагав від інструментів не лише виразного тембру, а й ширшої динамічної шкали, якою поздовжня блокфлейта поступилася поперечній флейті. Остання досягла досконалості в конструкції Теобальда Бьома (1847) і, ставши міжнародним стандартом, була прийнята в Росії разом з усім симфонічним інструментарієм. Блокфлейта там була відома лише окремим музикантам, її не згадує навіть «Энциклопедический музыкальный словарь» (1959).

Середньовічна сопілка – інструмент скоморохів. Її реконструкція з метою застосування в академічній музиці не відома, оскільки функціонально сопілка не виходила за межі усної традиції. Важливим для сопілкарства був період «пастуших епічних пісень» XIV–XVII ст.² Супроводжуючи їх, сопілкарі своїми імпровізаціями впливали на формування вокального мелосу та стимулювали зародження інструментального репертуару. У XVIII ст. сопілка була інструментом чи не найосвіченішого аматора – Г. Сковороди. Якби цей видатний фахівець з філософії, поетики та педагогіки поставив собі за мету навчитися професійно грати на сопілці, то неодмінно доклав би всіх зусиль для її вдосконалення й музично-естетичного застосування. Блокфлейта за той час пройшла кілька етапів поліпшення форми, свисткового пристрою, гральних отворів та інших елементів. Інтонаційно-виразові й акустичні можливості сопілки традиційно залишалися обмеженими.

Вперше питання її вдосконалення порушив славетний конструктор, теоретик бандури та сопілки Іван Скляр. Аналізуючи за М. Грінченком чотири строї сопілки, він звернув увагу на те, що «строї Сі-мажор (II) і Ре-мажор (III) – діатонічні звукоряди. Це говорить про те, що сопілка

давно вже удосконалювалась у бік впорядкованості мажорного звукоряду і його натурального мінору»³. Думка ця слушна, однак твердження, що «сопілка давно вже удосконалювалась», потребує відповідної інтерпретації. Вона радше століттями формувалася шляхом виконавсько-стильової взаємодії з народним мелосом: орнаментально збагачуваний сопілкою мелос сприяв розширенню її звукоряду від оліготоніки до діатоніки⁴. Як еволюційний продукт колективної творчості, діатонічна сопілка на ранніх етапах «упорядкованості мажорного звукоряду і його натурального мінору» припинила свій розвиток. Обидва звукоряди пройшли довгий шлях, поки сформувалися в мажорно-мінорну систему з тонічним центром. Завершальним етапом цього процесу стало утвердження в XVII–XVIII ст. рівномірно-темперованого строю. У цей період або трохи згодом могло відбутися й удосконалення сопілки. Однак у такому разі повинні були залишитися бодай сліди нововведень, продиктованих об'єктивними вимогами музичного розвитку: широкий звукоряд з можливими модуляціями та транспозиціями; стандартна «пальцівка» (аплікатура); уніфікований основний звук (фундаментальний тон); засіб для підстроювання; акустична якість (виразний тембр, чистота строю, рівновага звучання крайніх регістрів тощо). Насправді, такого вдосконалення сопілки не було здійснено до початку другої половини XX ст., хоча народно-виконавська практика, особливо в розширенні звукоряду, потребувала його. Для цього навіть застосовували часткове затуляння отворів. «У народі такі звуки добувалися різними способами, розширювалися тональні можливості інструмента. Про це свідчить і те, що народні сопілки мають від шести до десяти аплікатурних отворів. Збільшення їх кількості свідчить і про можливість добування хроматичних звуків, і про те, що добування їх за допомогою напівзакриття отворів не завжди зручне, досить непевне»⁵.

Проте повернімося до історії. У добу середньовіччя функції блокфлейти та сопілки збігалися: перша з них – інструмент менестрелів, друга – скоморохів. Частково збігалися вони (завдяки Г. Сковороді) й у XVIII ст., проте сольо-ансамблевим інструментом сопілка стала лише в другій половині XX ст., майже двома з половиною століттями пізніше. Основною причиною такого запізнення було прийняття християнства

східного (візантійського) обряду. У східній імперії літургійні співи не супроводжувалися інструментами, а в Україні їхнє звучання називали «бездушною грою». На руських землях це означало заборону музичного супроводу взагалі. Церква переслідувала будь-які форми музикування, особливо ретельно – в період утвердження на Русі християнської ідеології. Це не означає, що фанатизм західного духовенства був ліберальнішим до розбіжностей між світським життям і церковними настановами. Проте його жорстокість не поширювалася на інструментальне виконавство, адже невід'ємною складовою західної церкви був музичний інструмент – орган. Згодом у храмах почали виступати й лютністи. Рим і Константинополь однаково вимагали аскетичної суворості канонізованих наспівів, але католицька церква не нищила музичних інструментів і не піддавала репресіям музикантів, як це відбувалося в православної московській Русі⁶.

Не менш войовничими були й українські оборонці православ'я. У посланні до князя Василя Острозького І. Вишенський писав: «Святкові ярмарки... Таке свято не християнське, а диявольське. Коляд з міст і сіл вченням Господнім виженить, бо не хоче Христос, щоб при його народженні диявольські коляди місце мали. Нехай диявол їх в провалля своє занесе... На Григорія-мученика знищить свято диявольське, під час якого офіру танцями і скоками Сатані чините, бо гнівається Григорій-мученик на вашу землю, що немає християнина православного, який би ту диявольську наругу прогнав»⁷. Зауважимо, що це відбувалося в епоху пізнього ренесансу й раннього бароко, коли блокфлейтове мистецтво вже базувалося на оригінальній літературі XV–XVI ст., серед якої і найдавніша флейтова школа Сільвестро Ґанассі (1535), не кажучи про творчість таких пізніших майстрів, як Тільман Сусато, Міхаель Преторіус, Ж.-Б. Люллі та багато інших.

Монополізована церквою музична діяльність обмежувалася фаховою підготовкою виконавців ірмологійних (від грец. *ірмос* – «біблійна пісня, сплетена з християнським гімном») наспівів, запозичених з Візантії. Призвичаївшись до тих монодій, співаки не завжди відтворювали їх так, як вони записані в ірмологіоні, а імпровізуючи, оживляли їх народними інтонаціями. Складний процес демократизації церковного співу три-

вав не одне століття й охоплював різні традиції: грецьку, болгарську, латино-протестантську, сербську та ін. «Ватиканські запозичення принесли до нас зразки глибинного синтезу професійного мистецтва з народним. Так на практиці було санкціоновано прищеплення народності на стару гілку церковного мистецтва України як одного з важливих факторів ренесансного оновлення музичної лексики та об'єктів системи нашої середньовічної ірмологійної класики»⁸. Все це прискорювало реформу в церковному мистецтві. На межі XVI–XVII ст. було впроваджено лінійну нотацію, що визначала не тільки висоту, а й тривалість звуків, чого не робили неви та кулізми. Монодійний спів замінило просте акордово-гармонічне триголосся з мелодичним середнім голосом та імітаційне багатоголосся. Прогресивні нововведення стимулювали авторську професійно-хорову творчість (партесні концерти, канти), впливали на формування Київської школи музики, яка в свою чергу спонукала до реформи церковного співу московської Русі.

Неоціненне значення в мистецькому розвитку музики мала діяльність видатного українського композитора, теоретика й педагога XVII – початку XVIII ст. Миколи Ділецького. Рушієм прогресивних перетворень в аскетизованій церквою музичній діяльності були не лише співочі осередки. Ренесансні ідеї проникали в усі прошарки суспільства: з'являлися культуротворчі об'єднання, не пов'язані безпосередньо з музикою, зокрема торговельні братства, що сприяли розвитку мистецтв. «Дуже помітний слід залишили братства і в музиці; сюди передусім треба віднести встановлення на Україні багатоголосого гармонійного співу. Далі віршова поезія і сценічні вистави з пристосуванням до них музики – все це є початком звільнення музичного мистецтва від церкви, яке дало імпульс зародженню самостійних форм світської музики»⁹.

Незважаючи на позитивні зрушення в духовному житті народу, православний ригоризм наших далеких співвітчизників став згубним для різнобічного музичного поступу українців. Стримуваний упродовж століть природний потяг народу до розвитку близьких йому музичних інструментів поживався лише на початку XX ст. Так, сучасне бандурне мистецтво багато чим завдячує універсальній творчості

Г. Хоткевича та яскравої когорти його послідовників. Цимбальній школі поклав початок О. Незовибатько, а сопілковій – І. Скляр, який вважав кредом своєї сопілкарської діяльності «розповсюдження стандарту й ідентичності аплікатури, створення основи, на якій склалася б школа гри на сопілці, а також, що основне, виховання виконавців на цьому чудовому музичному інструменті»¹⁰. І. Скляр став головним натхненником молодших прихильників фахової освіти сопілкарів. Зокрема, Є. Бобровников на початку 1950-х рр. здійснив спробу викладання сопілки в Київській державній консерваторії (нині – Національна музична академія України) ім. П. І. Чайковського. Проте цей епізод історії сопілкової освіти, попри його велике значення, не дав очікуваного результату.

Проблема функціонування сопілки на академічному рівні значною мірою полягала у виконавському факторі. Академічні критерії виконавського мистецтва не узгоджувалися ні з традиційною манерою інтонування автентичних монодій (це справа відтворювачів музичного фольклору), ні з одностороннім поняттям віртуозності музик-дилетантів, для яких сопілка була не стільки засобом творчого пошуку, скільки знаряддям показовості. Водночас сопілка потребувала розширення виражальних засобів, застосування всіх видів виконавської техніки, інтерпретаторської думки, чіткого фразування, словом – професійного підходу не лише на практиці, але й у теоретичних дослідженнях. За інших умов вона в середовищі академічної музики програвала як аматорським звучанням, так і неприйнятною для професійного слуху жанрово-стильовою невідповідністю тембру. Тембр – складова жанрового коду. У дилетанта ж він мав побутову чи етнографічну манеру інтонування. Скидаючись на відповідні жанрово-стильові реалії, тембр суперечив притаманним інтонованій музиці рисам. Провину ж чомусь приписали інструменту, а не музикантові, хоча сопілка вимагає від виконавця таких самих естетичних норм керування звуком, як і всі інші музичні інструменти. На флейті, гобої, кларнеті такі норми формувалися впродовж століть, тому сопілкарям, врахувавши спільну закономірність, необхідно було, винайти власне сопілкові засоби благородної гри. До слова кажучи, сопілковий стиль шляхетної гри полягав у такій новій якості виконавства, якою для співаків з се-

редини XVII ст. став вокальний стиль *beli canto* («прекрасний спів»).

Не менш вагомою проблемою гри на сопілці в академічному середовищі був її оригінальний репертуар. Як складова широкого синкрезу, автентичні монодії можуть бути лише частиною самостійного виду музичного мистецтва – виконавства. Його основу повинна складати різножанрова композиторська творчість, що відповідно є частиною системної музичної освіти. Через безглузді ідеологічні упередження сопілка тривалий час перебувала поза освітньою сферою, функціонувала тільки в етнографічному середовищі та в т. зв. художній самодіяльності. Гру на сопілці опановували самотужки й так само без сторонньої допомоги писали для неї музику. Першим зразком професійного твору для сопілки стала «Гуцульська рапсодія» (1967) Ісидора Вимера, що за рівнем мистецької вартості перевершила палкі, однак безпорадні спроби дилетантів у 50–60-х рр. XX ст. гарантувати сопілці гідне місце в музичній літературі.

У формуванні оригінального репертуару, особливо на його початковому етапі, автор даної статті покладався не тільки на власну, суб'єктивну думку. Для виборумовно-стильового підґрунтя виконавства на народному, хоч і препарованому інструменті, в 1978 р. було здійснено соціологічне дослідження репертуару цієї гілки професійної музичної діяльності. Одержаний з декількох регіонів України фактологічний матеріал уможливив теоретичне обґрунтування жанрово-стильового напрямку оригінальної музики для народних інструментів, зокрема й для сопілки¹¹, та послужив орієнтиром для власної композиторської творчості. Остання пройшла апробацію на VII Всесоюзному, а також VII та VIII Республіканських з'їздах Спілки композиторів, після чого вийшла друком у видавництві «Музична Україна». Згодом цю літературу збагатили доробки відомих композиторів, окремі твори яких стали сопілковою класикою. Доцільно згадати В. Зубицького, Б. Буєвського, В. Шумейка, Б. Котюка, Т. Ростимашенко (Сакаєву), В. Камінського, В. Цайтца, С. Калюжного, Ю. Алжнева, Л. Донник, Л. Думу та ін.

Академічне освоєння сопілки не обмежується мистецтвом гри. Воно вимагає простору думки, інтерпретаторського досвіду, завдяки якому виконавець інколи керується радше знанням, аніж чуттям. Для студентів та асистентів-

стажистів нормою стали теоретичні дослідження історії сопілкового та блокфлейтового виконавства, його стилів, орнаментальної техніки, питань естетики й методики. У середині 70-х рр. ХХ ст. вперше науково були опрацьовані нові виконавсько-методичні ідеї. У той час побутувала думка, що техніка лігування широким інтервалів недоступна при грі на сопілці; неможливими вважали динамічні відтінки й низку півтонових і цілтонових трелей¹²; не існувало способу позначення пальцівок (аплікатур) тощо. Вивчення цих та інших нагальних проблем здійснюється з початку спеціалізованого викладання гри на сопілці в 1970–1976 рр. на кафедрі народних інструментів Львівської державної консерваторії (нині – національна музична академія) ім. М. В. Лисенка. Деякі теми, зокрема й аплікатурна нотація, досліджені автором статті зі студентом Романом Дверієм у роботі «Сопілка і формування сопілкової виконавської школи». Зауважимо, що п. М. Хай безпідставно приписує п. Б. Яремкові першість «в українському етноінструментознавстві запропонованого оригінального способу універсалізації позначення аплікатури»¹³. Цей спосіб аплікатурної нотації, на відміну від способу Я. Мазура, вперше запропонував Р. Дверій у зазначеній роботі, що здобула диплом II ступеня в Республіканському конкурсі студентських наукових робіт «Музикознавство» (Київ, 1975). Праці ж п. Б. Яремка¹⁴ з'явилися більше ніж 25 років потому.

В одному з розділів Р. Дверій пише: «Дотепер нема елементарного: системи запису аплікатур (не кажучи вже про детальний опис приготованих і не приготованих аплікатур). Найдоцільніше аплікатуру записувати літерами та цифрами. Літера л означає “затулити всі отвори пальцями лівої руки”, п – “затулити всі отвори пальцями правої руки” (...). Якщо затуляємо не всі отвори, то позначаємо аплікатуру цифрами. В аплікатурних формулах пальці лівої та правої рук розмежовуємо...»¹⁵. Далі винахідливо й просто подані формули та їхні зображення в рисунках. Пан Б. Яремко, поєднавши аплікатурні формули зі знаками мікроальтераційних і мікромелізматичних відмін мелодичного контуру, навпаки, ускладнив аплікатурну нотацію, внаслідок чого, як слушно зауважив п. М. Хай, «над однією нотою нерідко виникають “багатоповерхові” (а отже, і багатозначні) знакові блоки, що поміт-

но утруднює процес одночасного прочитання нот з аркуша»¹⁶. Тим часом сформульований Р. Дверієм спосіб пальцювання швидко ввійшов у практику, а позначені ним аплікатури були розміщені в трьох випусках «Музики для сопілки» (К., 1980; 1985; 1989).

Переїнятий науково-теоретичною та виконавською діяльністю, п. М. Хай міг не знати про тісну й різнобічну співпрацю п. Б. Яремка з автором цих рядків у 70–80-х рр. ХХ ст. Йдеться про обопільне застосування методичних, в тому числі й аплікатурних новинок. Відтоді п. Б. Яремко практикує аплікатурну нотацію Р. Дверія, що аж ніяк не применшує його визначної музично-етнографічної діяльності. Утім, для вітчизняних надбань пріоритет авторства – не основне. Важливо, щоб сопілкарство було збережене й культурно розвинене, щоб воно було предметом і фольклористичної науки, і високопрофесійного мистецтва, національне обличчя якого було б непідвладним глобалізаційній стихії. Це основне завдання. Похідним завданням академічного напрямку є зразковий професіоналізм. Виявлення нових можливостей інструмента й відповідних способів гри, з одного боку, та системність професійної підготовки спеціалістів, з другого, підняли сопілкове виконавство до рівня музично-естетичної вартості, уможливили визнання сопілки на всіх рівнях академічної освіти (від музичної школи до аспірантури). Майстерні виступи сопілкарів на філармонічних та інших українських і зарубіжних сценах спростували зашкарубле переконання, ніби сопілкарство – безперспективний релікт відмерлої (*радіше не-народженої!*) культури. Як уже зазначалося, палеолітичні свисткові інструменти досягли довершеності в комплексно розвинених музичних культурах, що формувалися не без впливу інструментарію, який, ясна річ, розвивався не без впливу музики. Сопілці в такому розвитку не сприяли історичні обставини. Шанс постати новою професійною *сопілкарською культурою* їй дало суперечливе й драматичне своїми подіями ХХ століття.

¹ Peter H. Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart. Robert Zinaw. – Berlin; Zichtenfelde, 1953. – S. 62.

² Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 72–80.

³ Скляр І. Подарунок сопілкарям. – К., 1968. – С. 55;

Гуцал В. Грає оркестр укр. нар. ін-тів. – К., 1978. – С. 165.

⁴ Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки // Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 154–160.

⁵ Скляр І. Подарунок сопілкарям. – С. 55; Гуцал В. Інструментовка для оркестру укр. нар. ін-тів. – К., 1988. – С. 67.

⁶ Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. – Л., 1975. – С. 119–125, 254–258.

⁷ Вишенський І. Твори. – К., 1986. – С. 56.

⁸ Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. – К.; Л.; Полтава, 2002. – С. 21.

⁹ Грінченко М. Вибране. – К., 1959. – С. 528.

¹⁰ Скляр І. Подарунок сопілкарям. – С. 4.

¹¹ Корчинський М. Мистецтво, але яке? // Музика. – 1980. – № 6. – С. 21–22.

¹² Гуцал В. Грає оркестр укр. нар. ін-тів. – С. 32–37; Гуцал В. Інструментовка для оркестру укр. нар. ін-тів. – С. 36–38.

¹³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – К.; Дрогобич, 2007. – С. 319.

¹⁴ Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – С. 103; Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Л., 1998. – С. 126.

¹⁵ Дверій Р. Нове про концертну сопілку // Музика. – 1976. – № 4. – С. 26–27.

¹⁶ Там само.

Проблематика, связанная с разработкой теории академического исполнительства на тех народных инструментах, которые являются аутентическими для определённой страны или ареала, входит до важных направлений современного искусствознания. В статье Н. Корчинского рассматриваются отдельные аспекты взаимодействия факторов искусства и науки в сфере академического исполнительства на свирели.

Ключевые слова: академическое исполнительство, народные инструменты, аутентический, искусствознание, современный.

АЕРОФОНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВИХ КЛАСИФІКАЦІЙ ТА СИСТЕМАТИК МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Надія Ганудельова

УДК 78.03+681.818.00133

У статті вперше в українському музикознавстві здійснюється аналітичний огляд класифікацій і систематик музичних інструментів в їхньому історичному розвитку в Європі та світі. Зокрема проаналізовано методологію і методику класифікування аерофонів як найрізноманітнішої та найскладнішої для систематизації групи музичних інструментів. Дана публікація розширює можливості українського музикознавства до пізнання специфіки інструментальної культури взагалі та груп і видів інструментів зокрібно.

Ключові слова: аерофони, класифікація, музичні інструменти, музикознавство.

There are described the first analytical views on the classifications and systematics of the musical instruments in the ukrainian musicology and their historic development in the Europe and the world in this article. It is also analysed especially the methodology as well as the methodics for aerophones classification as an instrumental group in general and their types. The article extended the Ukrainian Musicology possibilities of knowledge specificity for the instrumental culture in general and for types of the instruments respectively.

Key words: aerophons, classification, musical instruments, musicology.

Кожна наука має свою структуру, систематизовану за відповідними законами чи принципами, а також класифікацію об'єкта дослідження за певними ознаками на категорії. Інакше кажучи, немає науки без систематизації знань, а систематизації – без класифікації.

Етноорганологія (етноінструментознавство) розглядає питання виникнення, еволюції, функціонування і класифікування морфологічних та ергологічних параметрів традиційного музичного інструментарію. Формування етноорганології як науки зумовлене методологічними засадами етнографії, зокрема теоріями культурних кіл, тому наукові дослідження традиційного музичного інструментарію мали етнографічне спрямування. Передумовою виникнення специфічних для науки методів дослідження народних музичних інструментів – географічно-морфологічного та технологічного – вважається запровадження наукової універсальної систематики музичних інструментів Е. Горнбостеля та К. Закса¹. З огляду на це, питання систематизації і класифікації музичних інструментів є одним із най-

важливіших і найактуальніших питань систематичної та теоретичної етноорганології.

Історії систематики музичних інструментів присвячено праці багатьох зарубіжних авторів, зокрема Е. Гікмана «Інструментальна музика. Дослідження класифікації музичних інструментів в епоху Середньовіччя» (1971), О. Ельшека «Систематика музичних інструментів» та інші. Серед дослідників традиційної української інструментальної культури це питання вивчали: І. Мацієвський, М. Хай, Р. Гусак, Л. Черкаський. Фрагментарні відомості знаходимо також і в музикознавчій та інструментознавчій літературі. До найвідоміших робіт із систематики аерофонів належать: Г. Зейферс «Систематика духових інструментів» (1967), О. Ельшек «Система графічних і символічних знаків для музичної типологізації аерофонів» (1969), Е. Емсгаймер «До типології шведських дерев'яних труб» (1969). Проте класифікація аерофонів у працях вітчизняних етноінструментознавців не стала предметом окремого дослідження. Саме це спонукало нас простежити основні етапи ево-

люції класифікаційних систем музичного інструментарію взагалі та аерофонів зокрема.

Потреба в групуванні музичних інструментів виникла ще в народів Стародавнього Сходу. Відповідно до китайської системи, критерієм упорядкування музичних інструментів був матеріал, з якого їх виготовляли: кам'яні, глиняні, бамбукові, металеві, дерев'яні, шовкові, шкіряні, гарбузові. Індійська система, з огляду на спосіб збудження звукових коливань, розподіляла музичні інструменти на чотири класи. Так, у середньовічному трактаті «Океан музики» індійського теоретика музики Шарнгадева (XIII ст.) інструменти класифіковано на струнні, духові, мембранні та металеві ударні².

За способом звуковидобування музичні інструменти на струнні, духові та ударні поділяли Боецій (VI ст.) і Кассіодор (VI ст.). Останній також дав емоційно-естетичне трактування музиці, виконуваний на інструментах кожної з груп.

Авіценна (XI ст.), використовуючи поділ музичних інструментів на струнні, духові й ударні, здійснив диференціацію інструментарію всередині груп (наприклад, струнні щипкові та смичкові, духові дерев'яні та мідні тощо).

Засади музично-структурного класифікування знаходимо в систематиці Ісиди із Севільї (560–640), який виокремив певні сфери музики за способом її відтворення: гармонічну (звучання голосу); органічну (звучання духових інструментів); ритмічну (ударні та струнні інструменти).

Систематика Грохео (кінець XIII – початок XIV ст.) розрізняє музичні інструменти за ступенем вишуканості виконаної музики: «для свят, військових ігор та турнірів» – духові, ударні, а також струнні інструменти («найкращий з яких – віола»). Тобто основою класифікації слугував музично-функційний критерій³.

До найбільш ранніх зразків класифікації музичних інструментів епохи Відродження можна віднести працю «Музика, виконувана по-німецьки» С. Вірдунга (1460–?). Тогочасні інструменти він поділив на три групи: струнні (та клавішні); духові; ударні.

Цінним джерелом інформації про музику та інструменти того періоду є праця М. Преторіуса (1571–1621) «Звід музичних знань», що містить відомості про будову інструментів, способи гри на них, а також їхню систематику. Основну диференціацію здійснено за принципом кількості

відтворюваних звуків на інструменті: одногосні та багатогосні. Останні в свою чергу поділялися на духові та струнні інструменти. М. Преторіус класифікував аерофони як мундштукові та тростинні (за видом джерела звуку). Ще одним критерієм диференціації була конструктивна ознака – наявність і розташування грифних отворів. Водночас він розрізняв інструменти без грифних отворів та з ними, які поділив на три типи: 1) грифні отвори розміщено тільки на лицевій стороні цівки, серед них – інструменти з повітряним резервуаром та без нього; 2) грифні отвори – на лицевому та зворотному боках цівки; 3) грифні отвори – на лицевій, бічній і зворотній сторонах цівки⁴.

М. Преторіус не відокремлював групу лабільних інструментів, а відносив їх до мундштукових. Основним морфологічним критерієм було обрано наявність і розміщення грифних отворів, що є спільною ознакою для обох підгруп – тростинних і мундштукових (за М. Преторіусом).

Класифікація музичних інструментів Преторіуса частково включає принципи систематики за Е. Горнбостелем – К. Заксом, зокрема застосування в якості основного критерію поділу джерело звуку (повітря, струна, мембрана та ін.), а в подальшому, наприклад, аерофонів, – конструктивні ознаки інструментів.

Італійські теоретики кінця XVI – початку XVII ст. Дж. Царліно, Л. Цакконі та Е. Ботрігарі класифікували інструменти за типами температури, а також відповідно до настройки звукоряду: фіксована (*instrumenti stabili*), нефіксована (*mobili, liberi*), частково фіксована (*stabili, ma alterabili*). А. Агаццарі створив теорію інструментів «фундаментальних», що виконували партію генерал-баса, та «орнаментальних» – мелодичних⁵.

Для XVIII – першої половини XIX ст. характерним був поділ музичних інструментів відповідно до зовнішньої сторони предмета і лише частково – морфологічної чи акустичної. Наприклад, у відомій праці «Музичний словник» (1882) німецького музикознавця Г. Рімана (1849–1919) знаходимо систематизацію музичних інструментів на струнні (підгрупи: смичкові, арфові), духові (підгрупи: дерев'яні, металеві, флейтові, язичкові, орган), ударні (підгрупи: з фіксованою та нефіксованою висотою тона)⁶.

В основу своєї класифікації духових інструментів Г. Ріман поклав дві ознаки: матеріал ви-

готовлення (дерев'яні й металеві інструменти) та форму збудника звуку (флейтові, язичкові та орган). Хоча в останній класифікації відсутні мундштукові інструменти, проте органи, на нашу думку, доцільно виділені в окрему групу аерофонів. Надзвичайно раціональним було рішення Г. Рімана систематизувати інструменти за різними критеріями, адже це є основою для утворення самостійних класифікацій. Ним фактично представлено дві класифікації аерофонів.

Формування інструментознавства як самостійної галузі музикознавства в другій половині XIX ст. сприяло виникненню універсальної систематики музичного інструментарію. Передвісником наукової систематики музичних інструментів можна вважати Ф. О. Геварта (1828–1908). У його праці «Посібник з інструментування» основний поділ має такий вигляд: хордофони (фрикційні, щипкові, ударні), аерофони (флейтові, язичкові, мундштукові, поліфонно-клавішні), мембранофони (з фіксованою та нефіксованою висотою тона) й аутофони (з фіксованою та нефіксованою висотою тона)⁷.

Аерофони Ф. О. Геварт поділив на такі підгрупи: флейтові, язичкові, мундштукові (відповідно до фізико-акустичного критерію – типу вібратора) та поліфонно-клавішні.

До підгрупи флейтових аерофонів Ф. О. Геварт відніс інструменти зі свистковою складовою у формі «дзьоба» та ті, вдувний отвір яких розміщено збоку. Уточнення місця свисткового пристрою свідчить про опис поперечної флейти, а його форми – про опис поздовжньої щілинної флейти. Отже, в систематиці не представлений вид відкритих поздовжніх флейт.

У ході класифікації язичкових аерофонів Ф. О. Геварт застосував два різні конструктивно-технічні критерії – форму інструмента та вид збудника звуку. За першою ознакою він виділив інструменти у формі кужеля та з повітряним резервуаром, серед яких – одно- та двоязичкові. У межах даної підгрупи найголовнішою ознакою – видові збудника звуку – відведено другорядну роль.

Класифікуючи мундштукові аерофони, Ф. О. Геварт послуговувався практично-виконавським критерієм, розрізняючи діатонічні та хроматичні їх види. В органології зазначений критерій не вважається основним для класифікування музичного інструментарію.

Інструменти поліфонно-клавішної підгрупи надзвичайно важко класифікувати, беручи за основу акустичний критерій, тому що серед клавішних інструментів розрізняють аерофони (орган), щипкові (клавесин), струнні (колісна ліра з клавіатурою) тощо. На нашу думку, питання зарахування поліфонно-клавішних інструментів до групи аерофонів є неоднозначним.

Систематика музичних інструментів Ф. О. Геварта на той час була досить визначним науковим винаходом, на основі якого такі дослідники, як В. Ш. Маййон, Е. Горнбостель та К. Закс у подальшому створювали нові види класифікаційних систем. Ф. О. Гевартів не вдалося досягти рівня наукової систематики в основному та детальному класифікуванні переважно через недотримання ним одиничних критеріїв диференціювання.

Спираючись на засади систематики Ф. О. Геварта, Г. Берліоз (1803–1869) у праці «Великий трактат про сучасне інструментування та оркестрування» (1843) подав наступну класифікацію духових інструментів: язичкові, без'язичкові, клавішні, амбушурні мідні, амбушурні дерев'яні, людські голоси⁸. У цій систематиці Г. Берліоз поєднав різні критерії поділу – матеріал виготовлення (дерев'яні, мідні) та вид збудника звуку (язичкові, клавішні). Як і в Ф. О. Геварта, клавішні інструменти належать до аерофонів. Очевидно, на поділ за Г. Берліозом вплинула професійна оркестрова практика та значна популярність клавішних інструментів.

Принципи класифікації музичних інструментів за Ф. О. Гевартом отримали продовження в діяльності В. Ш. Маййона (1841–1924) – бельгійського інструментознавця, який описав колекцію Музею музичних інструментів Брюсельської консерваторії та створив її каталог. Як і його попередник Ф. О. Геварт, В. Ш. Маййон за головну ознаку поділу обрав джерело звуку й виділив такі інструменти: аутофони, мембранофони, хордофони й аерофони. Крім того, інструментознавець увів класифікаційні категорії, такі як клас, гілка, секція, підсекція.

Духові інструменти він поділив на чотири підгрупи: язичкові (тростинні); дувцеві (флейтові); мундштукові (труби); поліфонні (багатоголосні з повітряним резервуаром)⁹. Такий поділ аерофонів вважався непослідовним, адже секції виникали і на основі критерію виду збудника

звуку (флейтові, язичкові та мундштукові), і за кількістю голосів (поліфонні).

Отже, чотирикласова систематика В. Ш. Маїйона заслуговує на вищу оцінку, оскільки не лише відповідає вимогам логіки, але й дає просте та об'єктивне джерело, що при цьому не настільки різниться від попередніх, щоб суттєво порушити звичні уявлення¹⁰.

Важливе значення для сучасної органології має «Систематика музичних інструментів» Е. М. фон Горнбостеля та К. Закса (1914), яку Міжнародний комітет музеїв у 1970 р. рекомендував для класифікації народних музичних інструментів¹¹.

Методологічні засади класифікування описані в передмові до «Систематики», в якій автори обґрунтовують актуальність даної проблематики так: «В упорядкованій систематичі музичних інструментів зацікавлені насамперед історики, етнографи та зберігачі етнографічних історико-культурних колекцій»¹². Справжню універсальність систематичі музичних інструментів Е. Горнбостеля та К. Закса надає застосування цифрової системи М. Д'юї.

Первинна класифікація, як і у В. Ш. Маїйона, здійснюється за видом вібратора: ідіофони (ударні, щипкові та фрикційні ідіофони); мембранофони (ударні, щипкові та фрикційні барабани, мирлитони); хордофони (прості хордофони, арфи, арфолютні); аерофони (вільні аерофони, власне аерофони).

Розглянемо докладніше систему музичних інструментів класу аерофонів. Підклас «вільні аерофони» поділяється на розряди – аерофони з переміщенням струменя повітря, аерофони з переривником струменя повітря та вибухові аерофони.

Основний класифікаційний принцип – вид інструмента в підкласі «власне аерофони», які систематизовано на розряди – флейти, шалмеї і труби; за характером звукоутворення – це лабіальні, тростинні, мундштукові інструменти. До лабіальних належать такі види інструментарію: флейти з гострим кінцем вхідної цівки (Н.–S. 421.1) та щілинні (Н.–S. 421.2). Кожний розряд (підрозряд) інструментів детально систематизований за морфологічними ознаками.

До розряду тростинних належать такі види інструментів, як гобої, кларнети та шалмеї з язичком, що проскакує. Насамперед аргументуємо вживання нами терміну «тростинні».

Звуковідтворювальним зряддям у вказаних видах інструментів є саме тростина, що складається з пластинок, а не з язичків. Про це зазначено в «Систематичі» в характеристиці гобоя як шалмея з подвійною тростиною, а кларнета – з одинарною.

Досить дискусійним залишається питання приналежності шалмеїв з язичком, що проскакує, до аерофонів. Як варіант, запропоновано введення ще одного класу інструментів – язичкових¹³.

У підкласі мундштукові розподіл інструментів здійснено на натуральні та хроматичні труби. Усередині підкласу дуже детально окреслені морфологічні ознаки інструментарію. Однак, наприклад, такий вид інструмента, як ріг (Н.–S. 423.121.2), у класифікації трактується як зігнута труба. На нашу думку, ріг міг зайняти в систематичі рівноцінне місце поряд із розрядами натуральні труби (Н.–S. 423.1) та хроматичні труби (Н.–S. 423.2).

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що в систематичі музичних інструментів Е. Горнбостеля – К. Закса для кожного класу інструментів обрано різні критерії поділу: спосіб гри та конструкція інструмента для ідіофонів і мембранофонів та формальні ознаки для хордофонів, а способи звуковидобування віднесено до другорядних критеріїв, аерофони класифіковано за функційно-конструктивними ознаками. Як і передбачали автори «Систематики», «той, хто критично перевірить принципи поділу або випробує практично, сам, імовірно, повторить з незначними варіантами їхні незапротокольовані роздуми»¹⁴. Ці варіанти втілилися у внесених змінах до ієрархії систематики. Наприклад, у системі Е. Горнбостеля – К. Закса основні підвиди розряду флейти визначають як поздовжні й поперечні, водночас у авторів – флейти з гострим кінцем та щілинні. Судинні аерофони (Н.–S. 421.221.4) у «Систематичі...» належать до підрозряду щілинних флейт, а окремі дослідники вважають їх підрозрядом лабіальних¹⁵. «Систематика музичних інструментів» Е. Горнбостеля – К. Закса загальноприйнята у світовому інструментознавстві, і нею й досі користуються інструментознавці та етноорганологи.

Після виходу друком «Систематики музичних інструментів» Е. Горнбостеля – К. Закса (1914) наступні тридцять років Курт Закс присвятив

дослідженням музичних інструментів і їхній класифікації. У 1920 р. він опублікував систематику в праці «Книга з інструментознавства» як окремий розділ, де музичний інструментарій розподілено на ідіофони (підгрупи: ударні, щипкові, фрикційні, духові), мембранофони (підгрупи: ударні, фрикційні, мирлитони), хордофони (підгрупи: прості, складені), аерофони (підгрупи: труби, флейти, пластинкові)¹⁶.

Розглянемо детальніше класифікацію інструментарію групи аерофони. К. Закс диференціював підгрупу труби так: горни, труби та тромбони. Термін «горни» в даній класифікації, очевидно, вжито на позначення різних духових мундштукових інструментів, які, застосовуючи функцію як критерій, Закс розподілив на сигнальні горни та валторни. У свою чергу сигнальні горни він класифікував на натуральні, з грифними отворами та вентиляльні; валторни – на натуральні та вентиляльні; тромбони – на кулісні та вентиляльні. Тобто критерієм класифікації тут виступив саме конструктивно-технічний аспект.

Флейти поділено на поздовжні та поперечні. Деталізований поділ стосується конструктивних особливостей: поздовжні двох видів – зі свистковим елементом без «дзьоба» та у вигляді «дзьоба»; а поперечні – це флейти та сопілки. З погляду акустики, К. Закс подав доцільну характеристику поздовжніх флейт за типом збудника звуку, а поперечні флейти класифікував за сферою поширення – професійна музика і народна.

К. Закс, використовуючи критерій «вид інструмента», диференціював підгрупу пластинкових інструментів на гобої, кларнети, дуди й органи. У порядку розміщення цієї низки інструментів вбачаємо певні закономірності: у гобоїв та кларнетів джерелом збудника звуку слугують язички (подвійні у гобоїв та одинарні у кларнетів), дуда й орган мають спільну рису – наявність повітряного резервуару. З іншого боку, виникають паралелі із системою Ф. О. Геварта, який в окрему підгрупу виділяв поліфонно-клавішні інструменти (до яких належить орган). К. Закс справедливо відніс дуди до язичкових інструментів, хоча виділення їх в окрему категорію – питання суперечливе. Щодо гармоніки, то їй може бути відведене місце в окремій групі язичкових інструментів або вільних аерофонів.

Як видно із зазначеної систематики, певну увагу приділено класифікації ідіофонів і мембранофонів, що в праці Ф. О. Геварта детальної диференціації не отримали. Систематику аерофонів К. Закс побудував на видовому принципі, часто спираючись на професійну оркестрову практику. Історичний аспект розгляду простежується в типах інструментів класу органів, серед яких портатив, педальний орган, органо-клавір. Подальші дослідження К. Закс спрямував на фундаментальну історико-типологічну класифікацію світового інструментарію, що знайшло відображення в працях «Дух і становлення музичних інструментів» (1929) та «Історія музичних інструментів» (1940). Таким чином, загальноприйнята систематика з 1914 р. почала наповнюватися конкретним історичним матеріалом¹⁷.

Розвиток системної органології сприяв виникненню структурних класифікацій, що певним чином пов'язані з працею Е. Горнбостеля та К. Закса. Предметом уваги органологів стало не класифікування світового інструментарію, а його застосування. Йдеться про «Принципи систематики музичних інструментів» (1948) Г. Г. Дрегера, де у вертикальній площині відтворена ієрархія систематики Е. Горнбостеля та К. Закса. Індекссування здійснено за допомогою літер і цифр: літерами позначені основні положення, а цифрами – наступна специфічна класифікація. Г. Г. Дрегер не заперечує паралельного застосування індексації М. Д'юї, однак зазначає, що вона є ієрархічно нижчою, ніж попередня.

Прагнення комплексного класифікувати музичні інструменти спонукало до створення деталізованої системи з 14 пунктів: 1) функціональне співвідношення основних частин, що перебувають у стані руху в момент звукоутворення; 2) кількість пружних тіл; 3) співвідношення збудника коливальних до тіла, що звучить; 4) пропорції пружного тіла, що має бути доведено до стану коливання; 5) кількісне співвідношення інструментів і виконавців; 6) збір інструмента; 7) одинична система та гра; 8) матеріал тіла, що звучить; 9) передавач коливальних; 10) резонатори; 11) кількість збудників; 12) збір збудника; 13) форма збудника; 14) матеріал збудника.

Кожен із зазначених пунктів (за винятком 6-го та 12-го) має внутрішню диференціацію, відображену цифрами й малими літерами. Крім

того, до низки характеристик застосовано внутрішню класифікацію за допомогою цифр і літер: А – зовнішня характеристика; Б – видобування звуку; В – одно- чи багатоголосні; Г – музична рухливість; Д – тривалість, сила й динамічна гучність звуку; Е – звуковий об'єм і становлення мелодії; Є – багатство регістру; Ж – тембр; З – особистість виконавця¹⁸.

У класифікації інструментів групи аерофони, керуючись акустичними принципами, Г. Г. Дрегер мундштукові відніс до інструментів з подвійним язичком.

У кожному разі «Принципи систематики музичних інструментів» Г. Г. Дрегера не набули широкого застосування, хоча й подають більш деталізовану диференціацію, ніж у Е. Горнбостеля та К. Закса. Літерно-цифрова система позначення підрозділів Г. Г. Драгера досить складна для практичного індексування та прочитання. Тому логічно видається думка О. Ельшека, що доцільно використовувати методологію групування інструментарію за Г. Г. Дрегером як високодієвий засіб аналізу й характеристики інструментів, але не як систематику¹⁹.

На критичному аналізі систематики Е. Горнбостеля – К. Закса заснована інструментальна класифікація японської дослідниці-органолога С. Гун'ї («Роздуми про видимі та приховані якості музичних інструментів», 1986)²⁰. На основі форми вона диференціює інструментарій на шість основних груп: масофони, цупофони (цупо – судина), цлавофони (цлава – паличка), табулофони (табула – дошка), хордофони, мембранофони. Ці критерії відображають матеріал вібратора та спосіб доведення вібратора до стану коливання. Утім, класифікація Гун'ї – описовий аналіз, що може бути використаний при первинній акустичній і матеріалознавчій ідентифікації музичних інструментів.

У всіх систематиках важливу роль відігравали звукоутворюючі властивості інструмента. Об'єктивному поясненню фізичних закономірностей і явищ музичних інструментів у процесі гри, виявленню нових критеріїв класифікування завдячуємо дослідженням у галузі музичної акустики. Спільною рисою подібних робіт можна вважати поділ інструментів на чотири основні групи: ідіофони, мембранофони, хордофони, аерофони. Зокрема, як у праці «Музичні інструменти з прадавніх часів до сьогодні» (1956) чеського музикознавця А. Бухнера. Музичні

інструменти науковець поділив на сім категорій: 1) шумові і звукові; 2) тонові; 3) музичні інструменти; 4) механічні музичні інструменти; 5) електрофонічні музичні інструменти; 6) електронні музичні інструменти; 7) музичні прилади²¹.

У категорії «Музичні інструменти» А. Бухнер вирізняє чотири групи: ідіофони (палиці, дошки); мембранофони (інструменти з прямим та перейнятим коливанням); хордофони (плектрові, щипкові, смичкові, фрикційні, ударні), аерофони (губні, пластинкові).

Аерофони А. Бухнер класифікував на дві основні підгрупи – губні та пластинкові. До губних відніс мундштукові крайові інструменти. Назвою останніх (в оригіналі – «hranové», чес. *hrana* – «край») А. Бухнер узагальнив флейтові інструменти, а етимологія самого терміна вказує на спосіб звукоутворення на цих інструментах. З метою уникнення різночитань, ми вживатимемо термін «флейтові».

Така систематизація певним чином суперечить акустичним принципам звуковидобування на цих інструментах, відповідно до яких мундштукові інструменти споріднені з язичковими, але не з флейтовими.

У підгрупі губні аерофони А. Бухнер виділив флейтові та мундштукові інструменти. Флейтові він охарактеризував як щілинні та без щілини у свистковому знарядді (морфологічна ознака); мундштукові – як рогоподібні, флюгельгорни, труби та валторни (ознака виду інструмента).

Пластинкові науковець поділив на одинарні та подвійні; серед останніх розрізняє інструменти з повітряним резервуаром та без нього.

Ця систематика поєднала два критерії – морфологічний і видовий. У цілому, класифікація музичних інструментів А. Бухнера значно відрізняється від раніше розглянутих.

А. Бухнер у своїй праці «До питання про систематику музичних інструментів» (1977) реалізував класифікацію на основі аналізу одиничних звуковідтворювальних чинників з огляду на вібратор і генератор²². Згодом подібні критерії запропонував І. Мацієвський для універсальної комплексної систематики²³.

Класифікація музичних інструментів за видами вібраторів має свою специфіку й різноманітність підходів. Зокрема, А. Е. Шербулез ще в 50-х рр. ХХ ст. запропонував виокремити групу т. зв. «твердих» язичкових інструментів.

Цю ж групу (язичкових) вирізняє і А. Бухнер, називаючи її геміоїдофонами (напівідофонами): язичкові труби органа, язички гармонік тощо²⁴. Аналогічні спроби здійснили й деякі радянські дослідники. Так, Л. Кузнєцов систематизував музичний інструментарій, поділивши його на п'ять груп: струнні, язичкові, духові, ударні, електронні. Струнні інструменти диференціював на клавішні, щипкові та смичкові, язичкові – на інструменти з камерами перемінного й постійного об'єму, духові – на лабіальні, амбушурні та тростинні²⁵. Отже, до основних класів додано язичкові інструменти. Розширення груп здійснили також І. Алєндєр, Н. Дьяконовий та Д. Рогаль-Левицьким за рахунок залучення груп язичкових і пластинкових інструментів. Деякі науковці вважають, що інструменти зазначених груп належать до ідіофонів²⁶.

Іншу класифікацію аерофонів запропоновано в підручнику «Музична акустика» за редакцією М. Гарбузова. До неї ввійшли лабіальні та язичкові інструменти. Язичкові за формою збудника звуку поділені на дві групи: власне язичкові та амбушурні (за М. Гарбузовим інструменти з воронкоподібним мундштуком). Терміном «власне язичкові» позначені інструменти зі збудником звуку у вигляді одинарного та подвійного язичка чи пластини. Їх диференційовано на інструменти з язичками, що б'ються та вільними²⁷.

На фізико-акустичних факторах будує свою систематику словацький етномузиколог Л. Ленг у монографії «Словацькі народні музичні інструменти» (1967), метою якої було залучити словацькі народні музичні інструменти до «офіційної» світової системи, а також удосконалити класифікацію відповідно до традиції (йдеться про систематику К. Закса 1920 р.)²⁸.

Зважаючи на фізико-акустичні особливості процесу звукоутворення, Л. Ленг розподілив музичні інструменти на три основні групи: 1) інструменти з подвійною акустичною системою (наявність вібратора та збудника звукових коливань); 2) інструменти з потрійною акустичною системою (наявність вібратора, збудника звукових коливань та резонатора); 3) електроакустичні інструменти. До першої групи він відніс інструменти групи ідіофонів: ударні, щипкові, шархуни, що струшуються. До другої групи – мембранофони (ударні, фрикційні, із резонаторами); хордофони (прості, складені, комбінова-

ні) та аерофони (інструменти з гострим верхнім краєм цівки, язичкові).

Розглянемо класифікацію аерофонів. Підгрупу аерофонів крайові (це загальна назва флейтових інструментів, однак для зручності ми вживатимемо термін «флейтові») Л. Ленг розподілив на флейти без щілини у свистковому пристрої та щілинні. Наступний поділ здійснено теж за морфологічними ознаками: без грифних отворів та з ними; щілинні (за формою каналу цівки) – циліндричні та конічні, кожна з яких також поділяється на інструменти без грифних отворів та з ними.

До підгрупи язичкові Л. Ленг відніс інструменти без мундштука, мундштукові та пластинкові. Перші диференціював за матеріалом виготовлення: дерев'яні, кістяні (обидва з яких з грифними отворами та без них); мундштукові – натуральні, вентиляльні, з повітряним резервуаром; пластинкові – з одинарною та подвійною пластинами (детальна їхня класифікація стосується форми каналу цівки, наявності чи відсутності грифних отворів, характеру відтвореного звукоряду).

До систематики Л. Ленга додамо низку уточнень. По-перше, вживання терміну «язичкові» стосовно духових інструментів є дуже узагальненим, з акустичного та морфологічного погляду. Річ у тім, що вид джерела звуку насправді має форму не язичка, а тростини з одинарною чи подвійною пластинами. Цей термін («тростинні») об'єктивніше віддзеркалює акустичні особливості цієї групи. Власне язичкові інструменти Л. Ленг відніс до ідіофонів.

По-друге, постає питання доцільності визначення належності мундштукових інструментів до групи язичкових (тростинних). У процесі звукоутворення губи виконавця на мундштукових інструментах діють подібно до пластинок тростинних інструментів, а точніше – подвійної тростини. Характеризуючи акустичні властивості мундштукових інструментів, формально Л. Ленг повинен був би їх віднести до підгрупи подвійних тростинних. Ці міркування можна підтвердити поглядами акустиків на процес звукоутворення в мундштукових інструментах²⁹. Водночас ми вважаємо, що певна спільність акустичних властивостей мундштукових та подвійних язичкових інструментів є досить суб'єктивним і недостатнім фактом для зарахування перших до підгрупи подвійних язичкових.

Доречніше залишити в класифікації підгрупу мундштукових інструментів як самостійну.

По-третє, не всі інструменти групи аерофонів складають потрібну акустичну систему. Зокрема, інструменти з гострим краєм цівки належать до подвійної акустичної системи, оскільки губи виконавця під час гри не здійснюють прямого впливу на висоту й тембр звуку. Ці інструменти в акустиці, з точки зору збудника звуку, вважаються відкритими³⁰.

Отже, в ленговій класифікації підгрупи інструментів виокремлені на основі виду звуковідтворювального пристрою інструмента, деталізація підгруп – залежно від морфологічних ознак, що притаманні інструментарію із вказаним звукоутворювальним пристосуванням, за типом звукоряду, за матеріалом виготовлення. При цьому акустична класифікація музичного інструментарію, здійснена Л. Ленгом, хоча й не позбавлена багатьох суперечливих моментів, дає поштовх для удосконалення та поглиблення знань у галузі музичної акустики і створення нових типів класифікаційних систем. Систематику Л. Ленга можна вважати узагальненою, оскільки в ній відсутня видова характеристика музичного інструментарію. Класифікаційні системи такого спрямування дають можливість охопити якнайбільшу кількість музичних інструментів, що є, звичайно, позитивною рисою.

Таким чином, історія музично-інструментальних систематик свідчить про важливу роль інструментів і їхніх класифікацій ще в давніх культурах. Музичні інструменти – дуже складний об'єкт для наукової систематизації і класифікації. Як традиційний інструментарій відображає специфіку музичного мислення і характер матеріальної культури даного народу, певний рівень наукових та практичних знань, історичні традиції і цілісний художній світогляд, тип уявлень про прекрасне³¹, так і класифікаційні роботи безпосередньо віддзеркалюють цей комплекс ознак. З огляду на це, класифікаційні та систематизаційні праці можна сприймати як такі, що акумулюють і синтезують набуті знання та зроблені висновки з відповідної галузі та можуть слугувати концепціями майбутніх наукових досліджень.

З точки зору систематики, аерофони належать до найцікавішої групи музичних інструментів, що завжди була самостійною групою в усіх попередніх систематиках – від стародавніх до

сучасних (духові інструменти). Основою їх розрізнення стали техніка гри, морфологічні особливості – форма вдувного отвору, тростина, подвійна тростина, губний апарат виконавця, форма цівки (конічна, циліндрична, рівна, вигнута), відкрита чи закрита цівка, кількість цівок, кількість і розташування грифних отворів та інше – всі вони описані в різних комбінаціях та ієрархічних рівнях у класифікаційних роботах (Ф. О. Геварта, В. Ш. Маїйона, Е. Горнбостеля, К. Закса та ін.). Інструментальні систематики глибше відтворюють внутрішні взаємозв'язки одиничних конструктивних особливостей інструментів детальним аналізом акустичних, звукових і технічних параметрів аерофонів. Навіть класифікація окремої групи народного музичного інструментарію є яскравим прикладом цього взаємозв'язку. Розгляд типів і видів систематизації інструментів групи аерофони дає підстави визначити основні напрямки групування – за матеріалом виготовлення, за художньо-естетичною та соціально-побутовою ознаками, за морфологією, графічно-типологічне класифікування, акустичне, комплексне тощо. Більшість класифікацій аерофонів за акустичними ознаками зводяться до їхнього поділу на такі підгрупи: лабіальні, мундштукові, тростинні. Водночас І. Адендер, Н. Дьяконов та Д. Рогаль-Левицький додали ще одну підгрупу – пластинчаті. Протилежні тенденції – до звуження поділу аерофонів до двох груп – спостерігаємо у Дж. Монтегю та Дж. Буртона, Л. Ленга, А. Бухнера, М. Гарбузова та ін.

Систематика музичних інструментів дає можливість глибше пізнати кожен інструментальну культуру, взаємозв'язки між групами та видами інструментів. Класифікаційні роботи певною мірою є емпіричними, узагальнюючи знання і досвід інструментальної традиції відповідної епохи, відображають структуру інструмента в безпосередній формі, інший вид систематик – підвищує ці відомості на вищий, абстрактний рівень і тому є універсальними. Інструментарій аналізують на основі обраних критеріїв – акустичного, конструкційного, виконавсько-технічного, що упорядковують залежно від їхньої важливості, тим самим утворюючи ієрархію інструментальних груп, підгруп та ін.

Це питання ще не розв'язане науковцями, що у свою чергу підвищує перспективність та-

ких досліджень, де різноманітні класифікаційні роботи стануть джерелом об'єктивного й комплексного вивчення музичного інструментарію. Одночасно проблематика класифікації такого складного й різноманітного предмета є діалектично суперечливою, оскільки класифікаційні роботи є дещо умовними, відносно статичними, а сам предмет – динамічним.

¹ *Elschek O.* Hudobnovedecká systematika a etnogramológia // *Musicologica Slovaca*. – 1969. – № 1. – S. 23.

² *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ленинград, 1973. – С. 21.

³ *Мацеевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч.* – М., 1987. – Ч. 1. – С. 23.

⁴ *Левин С.* Духовые инструменты... – С. 75.

⁵ *Семёнов Ю.* Инструментоведение // *Музыкальный энциклопедический словарь*. – М., 1990. – С. 210.

⁶ *Riemann H.* *Musik-Lexikon*. – Berlin, 1922 // Цит. за: *Leng L.* *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. – Bratislava, 1967. – S. 24.

⁷ *Gevaert Fr.* *Nouveau traité d'instrumentation*. – Paris, 1885 // Цит. за: *Leng L.* *Slovenské ľudové...* – S. 25, 279.

⁸ *Мацеевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения... – С. 24.

⁹ *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов: В 2 ч.* – М., 1987. – Ч. 1. – С. 231–233.

¹⁰ *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика... – С. 231.

¹¹ *Мачак И.* Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 59.

¹² *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика... – С. 229.

¹³ *Кузнецов Л.* Акустика музыкальных инструментов: Справочник. – М., 1989. – С. 82–84.

¹⁴ *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика... – С. 234.

¹⁵ *Черкаський Л.* Українські народні музичні інструменти. – К., 2003. – С. 192.

¹⁶ *Sachs C.* *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. – Leipzig, 1920 // Цит. за: *Leng L.* *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. – Bratislava, 1967. – S. 280, 281.

¹⁷ *Elschek O.* *Systematika hudobných nástrojov* // *Slovenská hudba*. – 1992. – XVII. – S. 405.

¹⁸ *Драгеп Г.* Принципы систематики... – С. 236–313.

¹⁹ *Elschek O.* *Systematika...* – S. 407.

²⁰ *Там само*. – S. 417.

²¹ *Buchner A.* *Hudební nástroje od praveku k dnešku*. – Praha, 1956 // Цит. за: *Leng L.* *Slovenské ľudové...* – S. 32, 33, 283.

²² *Buchner A.* *K otázce systematiky hudebních nástrojů* // *Hudební nástroje*. – 1977. – 14. – S. 79–179.

²³ *Мацеевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения... – С. 28–30.

²⁴ *Elschek O.* *Systematika...* – S. 424.

²⁵ *Кузнецов Л.* Акустика... – С. 82–84.

²⁶ *Мацеевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения... – С. 26.

²⁷ *Музыкальная акустика / Багадуров В., Гарбузов Н., Зимин П., Корсунский С., Рождественский А. А.* – М., 1954. – С. 102, 103, 122.

²⁸ *Leng L.* *Slovenské ľudové...* – S. 35–40, 285.

²⁹ *Музыкальная акустика*. – С. 104.

³⁰ *Кузнецов Л.* Акустика. – С. 292.

³¹ *Мацеевский И.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // *Актуальные проблемы современной фольклористики*. – Ленинград, 1980. – С. 143.

В статье впервые в украинском музыковедении осуществляется аналитический обзор классификаций и систематики музыкальных инструментов в их историческом развитии в Европе и мире. В том числе проанализирована методология и методика классификации аэрофонов как самой разнообразной и самой сложной для систематизации группы музыкальных инструментов. Данная публикация расширяет возможности украинского музыковедения к познанию специфики инструментальной культуры в целом и групп и видов инструментов в частности.

Ключевые слова: аэрофоны, классификация, музыкальные инструменты, музыковедение.

КАНТАТИ ДЛЯ ДІТЕЙ ЛЕСІ ДИЧКО: ОСНОВНІ СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Лідія Шегда

УДК 78.08:(784.5+784.67) Дичко

У статті висвітлено жанрово-стилістичні особливості пісенно-хорової творчості для дітей Лесі Дичко на матеріалі зразків кантатного жанру у зв'язку з загальними тенденціями стильових процесів в українській музиці останньої третини ХХ століття.

Ключові слова: пісенно-хорова творчість, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

The article discusses genre and stylistic characteristics of Lesia Dychko's choral compositions for children based on cantata genre prevalent within the general trends of stylistic modes in Ukrainian music of the last third of the XX century.

Key words: choral compositions, cycle, stylistics, genre, cantata, mode of thought.

Українська музична творчість для дітей – самобутнє та динамічне явище, що не лише охоплює відомі на сьогодні жанрово-стилістичні площини, але й виявляє виразні тенденції до мистецького самооновлення, стильового та видового збагачення. Її стилістична гнучкість зумовлена наявністю потужної основи – самобутніми пластами українського фольклору та композиторської музики для дітей, а також оригінальністю авторського мислення кожного з композиторів, які працюють у цій галузі. Своїм поступом сучасне музичне мистецтво значною мірою завдячує професійному вихованню нових поколінь, зацікавленість яких цим видом творчості виникає переважно в юному віці. Важливий стимул залучення дітей до національної мистецької скарбниці – яскравий, ефектний репертуар, над поповненням якого працюють представники різних композиторських шкіл. Вивчення цих творів як у руслі загального розвитку української музики, так і в

різних жанрових чи стилістичних напрямках, є одним з найбільш **актуальних завдань** сучасного музикознавства. **Об'єкт** дослідження, природно, проектується на доробок того чи іншого композитора як **предмет** розвідки. Тому предметом вивчення в межах окремої статті обрано твори Лесі Дичко, написані для дітей. Творчість мисткині інтенсивно розгорталася впродовж 1970-х р. та отримала продовження в нових композиціях і редагуванні попередніх текстів у наступні десятиліття.

Попри всю різноманітність, у процесі аналізу тенденцій та окремих музичних творів для дітей чітко виокремлюються певні стійкі риси, що в сукупності відображають стилістичні закономірності, загалом властиві українській музичній творчості цього періоду. Так, численні сторінки музики для дітей засвідчують величезне значення в ній ліричного чинника – однієї з найважливіших мистецьких сфер української музики. Серед інших вагомих

образно-тематичних напрямків увиразнюється характеристично-ігровий, у якому переважно відбиті семантично-стильові закономірності дитячого ігрового, деяких жанрів обрядового й танцювального фольклору, простих видовищних жанрів тощо. Найяскравіші та найбільш безпосередні зв'язки між жанрами виявляються в тих сферах композиторської творчості, які пов'язані зі словом (або ж ґрунтуються на архетипних жанрах). При цьому у взаємодії музичного й поетичного рядів з ускладненням виконавських вимог дедалі яскравіше виявляється суміщення акцентів смислового значення тексту-слова та його фонізму на таких рівнях: 1) опосередкованої зображальності, за якої передбачається розвиток семантичних значень окремих слів, поетичних символів і водночас звукописно-понятійного аспекту окремих слів-понять за допомогою артикуляційних прийомів інтонування, тембровості, агогічних змін тощо; 2) «узагальненого» рівня, де зв'язок між словесним прообразом і музичною формою більш опосередкований, передбачає переструктурування поетичного тексту тощо. Значну свободу у формуванні таких співвідношень достатньо чітко репрезентують насамперед жанри, що спираються на циклічні закономірності.

Найяскравіше ці властивості виражені в кантатах і пісенно-хорових циклах. Вони наділені достатньо складною структурою, тому важливим чинником драматургії та формотворення у цих творах як таких, що розраховані на дитяче сприйняття, є компенсуюча тенденція до простоти синтаксису. Зокрема, її ознаки простежуються в кантатах для дітей Л. Дичко 1970-х р. та особливо – у концерті «Слава робочим професіям». Саме тому процес нарощення структур є одним з найважливіших факторів вибудовування цих творів і систем їх об'єднання.

Панівним інформативним чинником у цих кантатах композиторки є мелодика та її ритмоінтонаційність. Водночас до їх ролі наближаються й ілюстративні фактурно-тембральні комплекси. Найзагальніші риси мелодичного стилю музики для дітей визначає насамперед підґрунтя традицій українського пісенного фольклору та національної пісенно-хорової композиторської творчості. Леся Дичко не лише орієнтується на типову пісенну мелодику усталених жанрово-стилістичних прототипів, а й формує нові «варіанти» традиційних в українській професійній

творчості для дітей жанрово-інтонаційних моделей, своєрідні жанрові «мікси», синтетичні жанри.

Кантати для дітей Л. Дичко наділені стійкими ознаками складного жанру: тут створено непросту дискретну жанрову структуру з характерними перервами в перцептивному часі; більшість частин відповідає типізованим вимогам основного жанру та володіє певною самостійністю (тобто допускає окреме виконання); за достатньої художньої єдності всієї композиції функційний взаємозв'язок між частинами має переважно типологічний характер. При цьому складножанрова структуризація здебільшого відповідає закономірностям пісенно-хорових циклів, що виразно виявляється навіть у жанрі кантати.

Вокально-хорова музика для дітей містить цікаві сторінки жанрового переосмислення. Так, у «Сові» з кантати «Здрастуй, новий, добрий день!» Л. Дичко застосовує жанрову екстраполяцію на основі жартівливої дитячої пісеньки, що навмисно перебільшується в контексті інших стилістичних елементів. Визначена як **арія**¹, що відкриває третій розділ кантати («Осінь»), ця частина вносить у композицію твору новий стилістичний елемент: вона виконана як пародія² на традиційний для жанру сольний вокальний розділ. Для цього композиторка посилює іронічні аспекти тексту («Я хотів піймати жар-прицю, а піймав собі сову» тощо). Крім того, імітуючи старовинну двочастинну арію, композиторка вдається до її «спрощеного варіанту»: замість розлогих періодів вільного розгортання Л. Дичко застосовує просту двочастинну форму з класичними структурними ланками. Доречно зауважити, що розширення амбітусу в «кульмінаційних» стрибках у другому реченні першого періоду із зупинкою на найвищому звуці (акцентована фермата звуку фа) спрямовує асоціації до кульмінаційного епізоду з арії Смаженого Лебедя орфівської «*Carmina Burana*». Водночас мимоволі виникає алюзія³ на пародійні пісні доби українського бароко, що пізнаються завдяки тим самим конструктивно-мовним особливостям. Таке трактування жанру арії (і загалом сольного вокального фрагменту в драматургії кантати) різко вирізняє його серед інших творів самої Л. Дичко, де такий матеріал виявляє виняткове споріднення з епічними або родинно-обрядовими жанрами (як-от плач

у четвертій частині «Червоної калини» і навіть хорова опера «Золотослов»).

Важливість цього фрагменту в загальній композиції кантати цим не обмежується: вона створює відтінюючий контраст і на стилістичному рівні. Засобами одноголосся з нескладним мелодичним контуром, імітацією жалісливої, «прохальної» мови після щедрих «розсипів» хорової техніки композиторка досягає бажаного драматургічного ефекту: такий стилістичний прийом на рівні цілого створює ефект тексту в тексті – унікальної риторичної побудови, за якої перехід з однієї семантичної системи в іншу на структурному рівні породжує генерування змісту та загострює чинники гри і підкресленої умовності.

У «Ранковому концерті» з кантати «Сонячне коло» на підставі контрасту чинників, істотно віддалених між собою мініатюри та концерту, виникає ефект зміщення жанрів, при цьому «вторгнення» відбувається з боку жанру концерту. У якості елемента структури, що відіграє роль сполучної ланки, тут виступають соноричні стилістичні елементи та принцип імпровізаційності, що накладається на загальну його композицію.

А «відхилення» у жанр фантазії в першій частині («Білий дід») кантати «Сонячне коло» виявляється в ознаках принципів жанрової модуляції з типовим для цього явища асинхронним співвідношенням жанрів, що виступають в якості ґрунту для окремих фрагментів композиції.

Доробок Л. Дичко містить захоплююче за тематикою розмаїття хорів, та одними з провідних є теми природи й особливо її циклів (і таких, що охоплюють все річне «коло», і окремих пір року). Розкриття цього образно-тематичного пласту у великій циклічній формі кантати простягається у жанровому просторі від мініатюри до хорової поеми чи концерту. Відповідно використовуються найрізноманітніші прийоми викладу, серед яких – варіаційність і прийоми поліфонічно-мотивної розробки, ефектне формотворче використання колористично-сонористичної техніки тощо.

Впроваджуючи у сферу пісенно-хорової творчості для дітей сонорність як доволі новий для даної галузі вид композиторської техніки, Л. Дичко, вочевидь, прагне до такого розвитку темброво-гармонійного матеріалу, який максимально сприяє звукописній колористичній

звучання загалом. При цьому значно зростає роль фактурної насиченості, регістровості, агогіки й артикуляції. Звукозображальна сонорика спрямована на відтворення виключно явищ природи (як-от вітер-заметіль у «Білому діді»), яскрава візуальність якого створена завдяки суцільній ущільненості «віхолами» шістнадцятих фактурного простору, в якому проступає суворий ритмічний контур вокальної партії чи пташиний спів). Часом такі засоби наближаються до шумової сонорики, найефектніший зразок якої – шепіт «Фантазії» («Міміозі») з кантати «Здрастуй, новий, добрий день». Вносячи у сферу творчості для дітей незвичну для неї техніку *sprechstimme*, а в партитуру дитячих хорів – синтез барви та ритму соноричного малюнку, композиторка таким чином створює виразну зону «тихої» кульмінації. Засоби її формування, з точки зору стилістики сьогодення, цілковито прості: це, властиво, розмовна інтонація (завдяки якій створюється ефект максимального здивування чудом зимової міміози), гра динамічними нюансами і враження луни внаслідок розпорошення окремих слів і фраз у різних партіях або фактурних пластах. Останній з названих виразових елементів апелює до розуміння меж модифікації достатньо важливої, якщо не провідної, кварто-квінтової інтонації твору. На основі тексту вірша⁴ Л. Дичко впроваджує в арсенал дитячої музики й засоби мінімалізму⁵. Рідкісний, але ефектний прийом – введення елементів пуантилізму: розосередження єдиної лінії на окремі звуки та мікротиви якнайкраще відповідають ефекту зародження тиші («Осінь» із «Сонячного струму» Л. Дичко).

Завдяки розвитку інтонаційного змісту іноді виникає оновлення традиційного формотворення. У скерцо «Дош» із кантати «Здрастуй, новий добрий день!» (розділ «Літо») мисткиня використовує стилістичні прийоми, притаманні дитячій пісенності, синтезуючи їх з модусом, характерним для романтичного хорового скерцо⁶. Перший фактор проявляється в характері музичного тематизму й образності, що посилюють характеристичність поетичної основи. Так, перший тематичний блок розміщений у пласті дострофічних речитативно-розспівних дитячих мелодій – закличок-прикликань⁷. Приспівка цілком відповідає засадам дитячих замовлянь. Незважаючи на тутійний виклад, мелодичні лі-

нії всіх партій розгортаються як стереотипні мелодико-ритмічні формули речитативів, що відзначаються скандуюче-артикуляційним інтонуванням на великосекундовій поспівці з розширенням амбітусу до терції і незаповненої кварта. Тематизм цього розділу чітко асоціюється з мелодією пісеньки «Іди, іди дощику». Леся Дичко формує його з двох елементів. Початковий вигук (в межах кварто-квінтового амбітусу) розходиться луною по хоровій фактурі, з одного боку, створюючи враження певної просторовості, з другого, будучи важливим звукописним прийомом, спрямованим на виразне відтворення перших краплинок дощу. Водночас іншим штрихом – використання після шестикратного точного ритмічного дублювання в різних партіях акцентованої наголосом зупинки на четвертній тривалості в загальнохоровому звучанні – композиторка привносить ігровий елемент, також властивий цьому пласту фольклору.

Збагачення звукообразальних прийомів у наступній структурній частині відбувається завдяки використанню нетривалих однотокових педалей у партіях перших сопрано та других альтів. Завдяки цьому Л. Дичко прагнула відтворити звучання грому («Бом!»), на який накладаються ті ж «крапельки». Новий тематичний елемент, що виникає в партіях других сопрано й альтів (обидві – *divisi*), викликає асоціацію зі струменями рясного літнього дощу⁸.

На вищій рівень підносить мисткиня тут і формотворчі процеси. Розвиваючи засади ігрового фольклору, вона не тільки вдається до варіантно-варіаційного розвитку тематизму, а й наближає його до строфічності, до того ж, і що важливо, не завдяки суто структурним змінам, а за допомогою фактурно-тембральних засобів. Це засвідчує важливість соноричних засад, що виступають істотними формотворчо-композиційними чинниками (йдеться як про поліпластовість фактури, так і про «гру» тембрів у мотивах й поспівках одного висотного рівня). До процесу розвитку образності долучені й типові для фольклорної пісенності засоби. Важливу асоціативну роль відіграють ланцюги терцевих паралелізмів: їхнє кружляння нагадує гаївкову та купальську хороводну пісенність. Загалом таке нагнітання фактурно-тембрової динаміки створює надзвичайно динамічну поступальну лінію, що приводить до кульмінаційної вершини.

Друга частина «Скерцо» відповідно до особливостей поетичної образності⁹ змінює жанровий та інтонаційно-мелодичний ракурси: чільне місце посідають ознаки жартівливого пісенного фольклору. Значно важливішого значення набувають чітка ритмізація, насичення асонансами, алітераціями; значення ігрового звукосполучення отримує склад-речитатія «ква»; своєрідного тембрального забарвлення набуває секунда, модифікована, порівняно з першою частиною, з вертикального в горизонтальний пласт. В інших ракурсах подальшого викладу композиторка дотримується засад класичної організації форми й загальної драматургії композиції, що стабілізує композицію і спрощує сприйняття образного матеріалу частини.

У деяких зразках музики для дітей, як-от у згаданій «Міміозі», виявляється впровадження формотворчих чинників з арсеналу останньої третини ХХ ст. – якісної (участь тільки хороших голосів) темброформи. Утім, застосована в окремій частині кантати, вона є свідченням двох основних тенденцій її використання в сучасній творчості – епізодичної (якщо брати до уваги формотворчо-композиційні процеси на рівні циклу) та цілісної (як твору, що можна виконувати самостійно, поза контекстуальним рядом кантати).

Пісенно-хорова творчість для дітей Лесі Дичко надає цікавий матеріал для усвідомлення самобутніх рис індивідуального стилю мисткині. Як і в інших площинах творчості, в царині музики для дітей Л. Дичко проявляє себе як композиторка переважно картинно-театрального спрямування, при цьому стилістично-семантична направленість творчості виявляє її прихильність до театру-картини типу вистави, а не переживання, об'єктивної креативності мистецького «Я», за якої лірика не перетворюється на особисту сповідь. І саме ця риса у сфері музики для дітей формує виразну оригінальність її творчого почерку, хоча жанрово-стилістичні ознаки творів виявляють величезне розмаїття мистецьких зацікавлень і тяжіння до яскравих експериментів. Отже, Леся Дичко як представник потужної генерації українських митців, яка сформувалася у 1960-х роках, надає дитячій музиці величезного значення, намагаючись у такий спосіб підвищити рівень зацікавлення дітей скарбами українського мистецтва.

¹ Показовою аналогією теми цієї частини є «Сова» із «Замальовок з натури» – I («Impression dal vero») для симфонічного оркестру італійського композитора Д. Ф. Маліп'єро (1911). Щоправда, образ сови в цьому випадку має таємничо-зловісний характер.

² *Пародія* (від грец. *parodia* – «пісня навпаки») – глузлива імітація певного твору мистецтва в цілому або ж в якихось його окремих складових (сюжет, стиль виконання тощо) за допомогою перебільшень, зміщення акцентів оповіді, плутанини в дії тощо, але в кожному разі за умови відтворення характерних ознак оригіналу, підданого висміюванню, самодостатньому пародійно-глумливому перефразуванню якихось загальновідомих тем чи сюжетів.

³ Термін «алюзія» походить від фр. *allusion* – «жарт, натяк» і лат. *alludere* – «жартувати, натякати».

⁴ «Ой, мороз... Ну і мороз... Холодно... Як холодно...

З далекого півдня крізь сніг і морози

до нас завітали пахучі мімози!

Дивіться – мімози!

Хіба не боїться мімоза морозів?

В метро і в тролейбусі, в місті повсюди

кудись поспішають з мімозою люди.

Мімоза не мерзне! Мімоза жива!

Неначе на півночі здавна жила».

⁵ Важливо наголосити і на такому аспекті: серед багатьох стилістичних течій останньої третини ХХ ст. «Фантазія» фактично є межовим проявом однієї з найпотужніших в українській культурі – неоромантизму. Вишукана ліричність, хоча й без визначальної для нео-

романтизму розспівності (мелодики, фактури і тембрів), породжує в музичній драматургії тривалий медитативний стан. Утім, за належного виконання й дотримання єдиної авторської ремарки («Притупуючи на місці, плескаючи в долоні, щоб зігритись») ця медитативність відсторонюється: необхідно зважити на свідоме спрямування до театралізації шляхом привнесення ігрового модусу.

⁶ Аналогічне жанрове рішення було прийняте в певному образно-тематичному «попереднику» цієї частини – «Дощі» з циклу «Енгармонійне» на вірші П. Тичини, яка, за спостереженням М. Гордійчука, «найдоцільніше відповідає підзаголовку “скерцо”».

⁷ Ці риси втілені в початковій частині поетичного тексту «Дощик, іди на поля і на сади, землю щедро поливай, буде кращий урожай». Натомість друга частина вже містить пейзажно-колеристичну конкретизацію: «Засвітились хмари. Грім гучний ударив. Хмури небо сіє водяні змійки».

⁸ Аналогічний прийом бере початок у світовій музичній класиці, зокрема у «Порах року» А. Вівальді.

⁹ Текст тут набуває виразно жартівливо-комічного характеру, виявляючи пародійне зіставлення неспівмірних образів. Перший, «Суне хмара волохата, під дощем весь світ намок», містить дещо загрозливий відтінок. Натомість другий образ апелює до чинників ігрової пісенності: «Веселяться жабенята, починають свій танок. Дощик сильний не завада для веселих жабенят. Кожна жаба дуже рада, бо своїх діждалась свят».

В статтє отражены жанрово-стилистические особенности песенно-хорового творчества для детей Л. Дичко на материале образцов жанра кантаты в связи с общими тенденциями стилиевых процессов в украинской музыке последней трети XX века.

Ключевые слова: *песенно-хоровое творчество, цикл, стилистика, жанр, кантата, модус мышления.*

МИКОЛА ГОГОЛЬ І БАЛЕТНА ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Марія Загайкевич

УДК 782.91(477):82-34 Гоголь

Переклад творів «великої літератури» своєрідною метафоричною мовою балету визначив важливий напрям розвитку цього напрочуд популярного в українській культурі театрального жанру. Діячі українського балетного театру не могли пройти повз таке могутнє джерело натхнення, як письменницька спадщина Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкривало великі можливості для виникнення оригінальних національно-забарвлених і водночас ефектних, привабливих для глядацької аудиторії балетів.

Ключові слова: Гоголь, балет, жанр, образний діапазон, глядацька аудиторія.

Translation of works of a «large literature» into original metaphorical language of ballet defined important direction of development of it on a surprise a popular in the Ukrainian culture theatrical genre. The figures of the Ukrainian ballet theater could not go by such mighty source of inspiration, as a writer inheritance of Mykold Gogol'. Wide vivid range of his works, deep taking root in Ukrainian soil, organic combination of lyric poetry with a thin humour, domestic painting with fantasy – all of this exposed large possibilities for an origin of original nacional and at the same time of showy, attractive for a viewship ballets.

Key words: Gogol', ballet, genre, vivid range, viewship.

Переклад творів «великої літератури» своєрідною метафоричною мовою балету визначив важливий напрям розвитку цього напрочуд популярного в українській культурі театрального жанру. Варто згадати хоча б такі вершинні художні твори, як балет «Лілея» К. Данькевича, створений за мотивами поезій Тараса Шевченка, чи «Лісову пісню» М. Скорумського, в основі якого – однойменна драма-феєрія Лесі Українки. Літературні твори отримали в них «друге життя», засяяли новими неповторними барвами.

Діячі українського балетного театру не могли пройти повз таке могутнє джерело натхнення, як письменницька спадщина Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкрило великі можливості для виникнення оригінальних, національно-забарвлених і водночас ефектних,

привабливих для глядацької аудиторії балетів.

Безперечно, успіх балетного «перекладу» значною мірою залежить від вдалого вибору літературного першоджерела. Однак багато важить і те, наскільки його автори (лібретист, композитор, хореограф-постановник) зуміли проникнути в змістову сутність розповіді письменника, відтворити його індивідуальний стиль і характер образів. З точки зору цих критеріїв, з музично-хореографічною інтерпретацією творів М. Гоголя бувало по-різному.

Перший «гоголівський» балет було створено у воєнні роки, коли Київський театр опери і балету був змушений евакуюватися до Іркутська. Тут у 1943 р. відбулася його прем'єра. А в 1944 р. його декілька разів показали у визволеному Києві.

Можливо, балет «Бісова ніч» був навмисно вирішений у комедійно-розважальному ключі – на противагу жорсткій воєнній дійсності. Це

проявилось вже в сценарії відомого режисера Дмитра Смолича. Нескладний сюжет, що розповідав про залицання молодих бурсаків до сільських дівчат Ганнусі та Горпини, став приводом для примітивного нанизування гумористичних сцен, запозичених з «Вія», «Ночі перед Різдом», «Сорочинського ярмарку» та інших оповідань і повістей М. Гоголя. Усе це уподібнювало спектакль до позбавленого наскрізної драматургії дивертисменту.

Автор музики Володимир Йориш був досвідченим диригентом і тривалий час – керівником Київського оперного театру. Його професія гарантувала добру обізнаність у специфіці театральної музичної творчості й водночас сприяла її дещо прикладному, «капельмейстерському» трактуванню. Звідси в композиторській спадщині В. Йориша брак оригінальності, багато еклетики та схематизму. Партитуру «Бісової ночі» склали довільно поєднані прості гармонізації українських танців і пісенних наспівів. «Коли слухаєш “Бісову ніч”, згадуєш усі популярні мелодії із збірників», – писав у статті «Творчий звіт» відомий композитор і громадський діяч Пилип Козицький¹.

Провідний на той час балетмейстер Сергій Сергєєв у хореографічному вирішенні надавав принципу механічного поєднання завершених танцювальних номерів з короткими пантомімними епізодами, форм класичної хореографії (па-даксьйон, па-де-де, варіації) з національно-фольклорними (козачкою, гопаком, метелицею).

Балет «Бісова ніч» був, безперечно, сповнений колоритних фольклорних елементів. Його поява у важкі роки воєнного лихоліття мала знаковий характер: він продемонстрував прагнення українських митців за допомогою гоголівських персонажів нагадати про рідну землю, її особливий аромат і красу. Проте зв'язок з образністю і поетикою Миколи Гоголя мав тут радше формальний характер – обмежувався запозиченням окремих сюжетних ліній і стикуванням певних зовнішніх ознак.

Подальше засвоєння гоголівської тематики чітко відображало домінуючі естетичні тенденції, притаманні радянському балетному мистецтву того чи іншого періоду. Про це свідчить балет «Сорочинський ярмарок», поставлений Донецьким оперним театром у 1956 р. На той час уже міцно утвердилось уявлення про соці-

алістичний реалізм як єдиний творчий метод, прийнятний для радянської літератури та мистецтва. У цьому напрямі розвивалась і балетна творчість. Попри ряд позитивних наслідків – виведення на сцену реальних життєвих образів і конфліктів, посилення режисерського начала, логічного й умотивованого розгортання сюжетної дії, зміцнення позицій дійового, а також характерного (народного) танцю – були й негативні. Річ у тім, що заклики до зближення з особливостями «реалістичної» театральної драми на практиці нерідко призводили до підміни художньої правди штучною правдоподібністю та примітивним етнографізмом. Давалася взнаки недооцінка специфічної умовної природи балетного жанру, несприйняття метафоричності музично-хореографічної мови. А тому в хореодрамах, або, як їх іронічно називали, «драмабалетах» була не лише перевага пантоміми над танцем, а й зведення ролі композитора до ілюстратора сценічної дії.

Сценаристи балету «Сорочинський ярмарок» Борис Таїров і Борис Каменькович побачили в повісті М. Гоголя насамперед інтригуючий сюжет з дотепними комедійними ситуаціями, придатними для пантомімного зображення. Саме вони посіли в сценарії чільне місце.

Композитор Вадим Гомоляка, який став пізніше одним з найактивніших діячів балетного театру, пишучи «Сорочинський ярмарок», робив у ньому лише перші свої кроки. Пропагандоване соцреалізмом звернення до фольклору збіглося зі стильовою спрямованістю повісті Гоголя, і композитор охоче пішов шляхом фольклоризації музики. Зокрема, він широко використав принцип створення образної характеристики через народні танцювально-пісенні жанри. Так, запальний «Танець дівчат і хлопців» повністю ґрунтується на грайливих козачкових мотивах, в адажіо Парасі та Гриця домінує тепла, м'яка лірика народного побутового романсу. А побудований на типових інтонаціях розгорнутий «Гопак» складається аж з декількох емоційно різнопланових епізодів, розрахованих на різні видові групи танцюристів. Незважаючи на введення в партитуру численних фольклорних мотивів, для їхнього повноцінного функціонування бракувало оригінального творчого переосмислення тематичного матеріалу. Одноманітність і стандартність ритмічних та гармонійних формул, номерних структур значно знизили вираз-

ність образного музичного малюнка, наклали на нього відбиток етнографічної ілюстративності.

Такий самий етнографічно-описовий шлях розвитку сюжету вибрав і балетмейстер Микола Трегубов. У спектаклі були яскраві масові танці, забарвлені народними пластичними інтонаціями ліричні дуети, а також сольні варіації. За правилами драмбалету, основним фактором-рушієм дії залишалися пантомімні епізоди, нерідко витримані в манері грубого шаржу.

У цілому ж балет «Сорочинський ярмарок» був колоритним та ефектним. Однак, репрезентуючи жанр хореографічної комедії, заснованої на літературному творі, він відображав радше її зовнішні ознаки, лише поверхово торкаючись образного змісту й соковитого гумору повісті Гоголя.

По-новому і значно виразніше прозвучала гоголівська тематика з приходом у балетний театр одного з найвидатніших представників сучасної української композиторської школи Євгена Станковича. Чому переломний момент у музично-хореографічній інтерпретації творів письменника пов'язаний саме з іменем композитора, тобто автором балетної музики? Таке питання може закономірно виникнути, зважаючи на синтетичну природу балетного твору та щільний синтез у ньому різних видів мистецтв. Річ у тім, що в балетному спектаклі мовленнєвий виклад сценарію поступається місцем музичній партитурі, що переймає функцію тексту, стає виразником розгортання сценічної дії і, звісно, за умови її художньої повноцінності, «диктує» свої вимоги хореографу-постановнику. Згадаймо, наприклад, вирішальну роль в історії балетного театру Петра Чайковського або ж Ігоря Стравинського.

Євген Станкович зарекомендував себе як композитор, що прокладає нові шляхи в балетному мистецтві уже в першому балеті – масштабному епіко-драматичному полотні «Ольга» (1982), присвяченому 1500-ій річниці хрещення України-Русі.

У 1998 р. на сцені Київського музичного театру для дітей та юнацтва відбулася прем'єра балету Є. Станковича зовсім іншого жанрового нахилу. Це була «Майська ніч» – хореографічна інтерпретація однойменної повісті М. Гоголя. Свій твір композитор назвав «фольк-балетом», розуміючи під цим визначенням одночасне застосування відкритого цитатного етнографізму

та найсучасніших засобів симфонічного вислову.

Раніше аналогічний прийом був покладений в основу іншого театрального твору Є. Станковича, заснованого на образах «Українських повістей» і передусім «Тараса Бульби» М. Гоголя, – фольк-опері «Цвіт папороті» (1980). Разюче поєднання своєрідної манери первозданного народного співу з насиченістю та гостротою оркестрового звучання справляло колосальне враження. Це було справжнє художнє відкриття. На жаль, опера не стала надбанням театрального репертуару. Після громадського перегляду урядовці побачили в її змісті та постановці прояви «буржуазного націоналізму» і заборонили подальшу постановку твору. Лише окремі його частини прозвучали пізніше в концертному виконанні.

На характері й долі фольк-опері «Цвіт папороті» варто зупинитися детальніше, адже вони дуже показові для духовного життя і реалій 70–80-х років минулого століття. З одного боку, твір демонстрував прагнення українських митців знайти нові форми утвердження народно-національної культури, з другого, – плачевні наслідки ідеологічного тиску, здатного знищити істотні художні цінності та творчі надбання.

Постановка твору була здійснена на замовлення французького імпресаріо, який хотів під час зарубіжних гастролей Українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки показати щось нове, вийти за рамки демонстрації звичних (і вже дещо набридлих) номерних концертних програм. Театралізація відповідно пристосованих до амплу даного колективу мотивів широковідомої у світі повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» була, безперечно, вельми вигрешною ідеєю.

На перегляді чітко проявилася новаторська сутність вистави. Хор вражав своїм співом «відкритим звуком»: сольну партію виконувала неповторна за суто народною, «задушевною» манерою виконання Ніна Матвієнко, прекрасно звучав оркестр. Оригінальній музичній концепції, симбіозу народнописенної автентики з насиченістю та симфонізацією оркестрової партії цілком відповідало сценічне оформлення, здійснене талановитим художником-новатором Євгеном Лисиком. У своїх театральних, здебільшого балетних декораціях, він послідовно використовував символіку, завжди прагнув до по-сучасному лаконічного й

водночас семантично виразного художнього зображення. Відмова від стандартної пістрявої «шароварщини» виразно позначилася на сценічних костюмах учасників. Їхній одяг, пошитий з чистого льону, наслідував старовинні народні зразки, приваблював красою ліній, якоюсь вишуканою шляхетністю.

Що ж тоді не подобалося радянським чиновникам? У першу чергу, їх не влаштувало порушення теми національної героїки, прославлення козацтва, адже перша дія спектаклю зображала проводи Тараса Бульби з синами на Запорізьку Січ, показувала, як козаки кують зброю, готуючись до походу проти ворогів. У ній центральне місце посідав симфонічний епізод «В кузні», де ілюстративні моменти (наслідування ударів ковальського молота) органічно впліталися в могутній плин піднесеної музичної розповіді. Були також претензії, інколи зовсім безглузді, і до сценічного оформлення, наприклад, до поставленого на сцені високого стовпа, вершину якого вінчало гніздо з лелеками, що слугував символом українського села. Як не дивно, в цій декорації побачили чомусь відтворення контурів тризуба. Партійним критикам цього виявилось досить, аби вимагати заборони подальшого показу вистави. А шкода: вона могла стати етапною не лише для українського музичного театру, а й накреслити нові шляхи розвитку мистецтва професійних хорових народних колективів.

Споріднений за музичною концепцією фольк-балет «Майська ніч» витриманий у жанрі ліричної комедії. У відборі автентичного етнографічного матеріалу Є. Станкович звернувся до народних пісень-романсів («Ой зйди, зйди ясен місяцю», «Ой звідси гора, а звідти друга») та жартівливо-танцювальних мелодій. Залучення в партитуру саме цих різних і однаковою мірою надпопулярних шарів української пісенності впливає з притаманного даній повісті М. Гоголя поєднання світської лірики з м'яким гумором. Збіг музики з образною сутністю й різноплановим емоційним забарвленням «Майської ночі» проявляється також у вигадливій оркестровці (вражаючий комічний ефект справляє, скажімо, зіставлення звучання труби і флейти піколо в партії Голови). Колористичні оркестрові штрихи (фрулато та інші особливі форми звуковидобування) допомагають відтворити істотний компонент поезики Гоголя – ефемерність фан-

тастичних зображень, витонченість пейзажних замальовок.

Цікаво, що в темброву палітру оркестрової партитури органічно вписується і людський голос – хоровий спів. Так, розгульна, задержувата пісня «Катерино, відчини-но» надає особливої динаміки сценам відьомського шабашу, переслідування парубками Голови. Вокальні фонічні засоби (зойки, белькотання) вигадливо вплетені в характеристики Каленика, Голови посилюють гротескний музичний малюнок цих персонажів.

В основу хореографічного вирішення вистави балетмейстером-постановником В. Гаченком (він же й автор лібрето) був покладений випробований практикою для втілення в балеті національно-забарвленої тематики принцип широкого залучення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему класичної пластики.

Таємничу атмосферу повісті М. Гоголя вельми допомогла відтворити сценографія та костюми Марії Левитської. З одного боку, вони підкреслювали поетичну тональність сюжетної розповіді та її ліричні відступи на зразок знаменитого «Знаете ли вы украинскую ночь?», з другого – колорит народного побуту й міфології. Адже не лише дівчат і хлопців, а й представників «нечистої сили», Місяць і Зорі художниця одягнула в стилізовані українські шати.

Таким чином, усі складові балету «Майська ніч», де концептуальну основу складала музика, були спрямовані не лише на відтворення зовнішньої фабули, а й духа «Українських повістей» М. Гоголя. А це вже був істотний крок на шляху творення повноцінної балетної гоголіани.

Музика іншого балету Є. Станковича – «Ніч перед Різдвом» – немов наскрізь пройнята сміховою атмосферою розповідей Гоголя – від легкої доброї усмішки до голосного реготу, від простодушних веселоців до гострого гротеску.

Композитор назвав свій твір «балет-пастичіо» («паштет»)². Цей термін увійшов у музичний лексикон як синонім суміші різних стильових нашарувань. І це справді одна з найхарактерніших рис партитури Є. Станковича.

Відповідно до часу розгортання сюжету – святкування Різдва – в перших епізодах балету широко звучать мотиви зимових обрядових

пісень, зокрема й загальновідомого «Щедрика» та «Радуйся земле». Їх майстерне опрацювання, прозорий, тремтливий тембровий малюнок вводять у світлу, піднесену атмосферу.

У подальшому слухача очікують суцільні несподіванки й шокуючі потрясіння. Вражає поява в музичній розповіді неприхованих цитат, до того ж із дуже популярних творів, розрахованих, очевидно, на їх впізнаваність. Скажімо, в сцені любовних мрій Солохи звучить «Лебідь» Сен-Санса, під час її загравання з Чортом – сучасна пісня О. Білаша «Два кольори», політ Вакули на Чорті супроводжує фанфарний лейтмотив «Петушкa» з опери Римського-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Особливо щедро і, здавалося б, зовсім невідповідно ситуації насичена музичними цитатами тематична канва сцени при царському дворі. Замість того, аби спиратися на характерні для того часу танці менует і гавот, тут звучать мотиви відомої радянської пісні «Не кочегары, мы не плотники» (ансамбль чотирьох вельмож), а також мелодії популярних шлягерів 30–40-х років «Танго Гулага», «Ріо-ріо», «Розамунда», зокрема покладених в основу пристрасного танцю імператриці з коханцями. І що важливо: кожне з цих чужорідних «вкрадень» чітко виконує свою драматургічну функцію, хай навіть через віддалену асоціативність допомагає підкреслити пародійну суть сценічних образів.

Незважаючи на наскрізну стильову еклетику, партитура Є. Станковича виявляє дивовижну цілісність, уміння піднімати банальне, побутове до рівня високого мистецтва. Епатажна мінливість музичних тем сприймається як весела дотепна гра, близька парадоксальному мисленню Миколи Гоголя.

Балетмейстер-постановник Віктор Литвинов основну увагу приділив вирішенню колоритних масових сцен і дивертисментів. Цінною є спроба знайти індивідуальні пластичні характеристики для основних персонажів. Щоправда, у своїй загальній творчій концепції В. Литвинов пішов уже второваними шляхами, своєрідний характер музичної партитури вимагав сміливіших новаторських пошуків.

Як і в постановці «Майської ночі», у відтворенні поетичної атмосфери повісті Гоголя значну роль відіграла сценографія художниці Марії Левитської. У ній майстерно передано чарівність засніженого українського села та нічних

пейзажів, помпезну розкіш імператорського палацу.

Балет «Ніч перед Різдвом» мав неабиякий успіх у глядачів. Згодом (прем'єра відбулася в 1992 р.) він був поновлений на сцені Київського оперного театру в жовтні 2008 р. Його виставою першого квітня 2009 р. мистецька громадськість відзначила двісті років від дня народження геніального письменника. Ще на початку своєї співпраці з театром Євген Станкович мав намір створити балет за мотивами «Страшної помсти». Звісно, кращий балетний сюжет важко собі й уявити, однак для радянських керманців він виявився «неактуальним» і проект не був реалізований. Як хочеться, щоб композитор все таки повернувся до здійснення своєї ідеї!

Про активне входження творчості Миколи Гоголя в українське хореографічне мистецтво виразно свідчить музично-сценічна інтерпретація повісті «Вій». Вона була здійснена композитором Віталієм Губаренком разом з лібретисткою Мариною Черкашиною в жанрі опери-балету й поставлена в Одесі 1984 року. Твір містить цілий ряд танцювальних епізодів, що відіграють істотну драматургічну роль. Наприклад, експресивний танок парубків напідпитку на хуторі Сотника або ж хореографічні замальовки «нечистої сили» значно сприяли нагнітання відчуття моторошної тривоги. А особливо важливою та значимою художньою знахідкою стало відтворення образу Панночки-Відьми суто танцювальними засобами. Її роль виконує балерина, причому драматургічні функції цього персонажа в порівнянні з повістю М. Гоголя відчутно посилені. Починаючи з експозиційних сцен ярмарку, послідовно розкривається значення Панночки як символу зовнішньої краси та водночас злої руйнівної сили. Введення балетних засобів у музично-драматичну версію «Вія» мало назвати вдалим і театральньо-ефектним прийомом. Саме вони стали істотним засобом проникнення в неповторний світ Гоголя, де дивовижно поєднуються реальне й містично-потойбічне, та перетворили спектакль у фантазмагоричну містерію.

На сьогодні світова балетна «гоголіана» не така вже багата. Крім згаданих балетів українських авторів, можна згадати й російські, що були поставлені в 30–40-х роках минулого століття: «Ніч перед Різдвом» (1938) і «Сорочинський ярмарок» (1940) Бориса Асаф'єва, «Тарас

Бульба» (1940) Василя Соловйова-Сєдого. За винятком останнього, вони не залишили помітного сліду в розвитку балетного театру.

Тим часом творча спадщина Миколи Гоголя – це справжня скарбниця свіжих мистецьких ідей. Характер його образності, близький природі балетного жанру, розкриває необмежені можливості для створення ефектних, проіннятих духом новаторства спектаклів.

На жаль, ситуація в сучасному українському музичному театрі через низку причин, переду-

сім фінансових, аж ніяк не сприяє розвитку творчості. Уже багато років не з'являлися (навіть у портфелях композиторів) нові українські опери й балети. Можна лише сподіватися, що криза мине й подальше звернення до гоголівської тематики збагатить хореографічну культуру новими цінними набутками.

¹ Радянське мистецтво. – 1945. – 23 трав.

² У постановці «Ночі перед Різдвом» 2008 року назву «балет-пастичіо» замінили на «балет-фантазія».

Перевод произведений «большой литературы» на своеобразный метафорический язык балета определил важное направление развития этого на удивление популярного в украинской культуре театрального жанра. Деятели украинского балетного театра не могли пройти мимо такого могучего источника вдохновения, как писательское наследие Николая Гоголя. Широкий образный диапазон его произведений, глубокое укоренение в украинскую почву, органическое сочетание лирики с тонким юмором, бытовых замалевываний с фантастикой – все это раскрыло большие возможности для возникновения оригинальных национальных и в то же время эффектных, привлекательных для зрительской аудитории балетов.

Ключевые слова: Гоголь, балет, жанр, образный диапазон, зрительская аудитория.

В. КІКТА. КОНЦЕРТНА СИМФОНІЯ ДЛЯ АРФИ З ОРКЕСТРОМ «ФРЕСКИ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ»

Олександра Гумен

УДК 785.11:787.5 Кікта

У статті вперше здійснюється аналіз Концертної симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» композитора Валерія Кікти як монументальне явище сучасної музичної культури. Досліджуються жанрово-стильові та драматургічні особливості твору. Висвітлюється його вплив на розвиток виконавської культури гри на арфі в Україні та за її межами.

Ключові слова: Концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської», композитор В. Кікта, арфа, арфове виконавство в Україні, мистецтво гри на арфі.

For the first time in the article the concert symphony for harp with orchestra «Wall-painting of Sophia Kievskaya» by Valeriy Kikta is analyzed as a monumental phenomenon of the present-day musical culture. Genre, stylistic and dramaturgic peculiarities of composition is studied in the article. Its influence on performance culture of harp playing in Ukraine and abroad is exposed.

Key words: The concert symphony for harp with orchestra «Wall-painting of Sophia Kievskaya», composer V. Kikta, harp, harp performance in Ukraine, skill of harp playing.

У творчому доробку сучасного композитора українського походження Валерія Кікти арфова музика посідає особливе місце. Твори для арфи – це своєрідний лейт-стрижень, що пронизує всю творчість майстра – від її витоків до сьогоднішнього дня. Чимало з них пов'язані з українською тематикою: кантата «Пісня про матір» (за мотивами української народної пісні) для тенора, арфи, флейти, дитячого хору, органа та дзвонів (1972); «Збірник українських народних пісень» для баса та арфи (1985); дует для кларнета й арфи; Сюїта «З Оссіана», присвячена українській арфістці О. Вошак (1968); Романтичні варіації, приурочені сторіччю від дня народження С. Людкевича (1976); Сонатина на честь Д. Бортнянського; Варіації на честь М. Лисенка на тему української народної пісні «Ой, на горі та жінці жнуть» (1980-і рр.).

Розмаїта в жанрово-стилістичному, тематичному та образно-інтонаційному аспектах арфова творчість В. Кікти постає як монументальне явище сучасної музичної культури¹. Її цілісність

визначає аура епосу, краси та духовності, пронизана особливим тембром арфи.

Яскравим утіленням етико-естетичних ідей у творчості В. Кікти є Концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» (1972–1973).

Першою виконавицею «Фресок» була українська арфістка О. Вошак, яка підготувала цей твір до виконання в аспірантурі Ленінградської консерваторії. У 1979 р. автор зробив нову редакцію твору, вніс деякі корективи до його тексту, після чого «Фрески» публічно прозвучали у виконанні О. Ерделі. Саме в її інтерпретації «Фрески Софії Київської» були записані на платівку (диригент О. Корнеєв). Партитура побачила світ у 1984 р. У 1987 р. твір прозвучав у Канаді, а згодом у США на музику «Фресок» було поставлено балет «Поклоніння тисячоліттю». У Києві також упродовж декількох років ставили балет, що мав великий успіх. Партії арфи виконували солістки Н. Окунева та Н. Калініченко.

Як і більшість творів композитора, Симфонія

«Фрески Софії Київської» – програмний твір, задум якого визначили фрескові розписи Собору святої Софії в Києві. Однак з усієї живописної композиції храму В. Кікту привабила лише т. зв. світська частина фресок. Про це композитор розповів в інтерв'ю журналу «Советская музыка»: «...Найбільш вражає для мене у цьому соборі – це фрески на його стінах із зображенням Ярослава та його родини, сцен із життя русичів: тут і скоморохи, і полювання, і музиканти, які грають на старовинному органі...»². Візуальні враження від монументальних розписів Софійського собору визначили специфіку композиційно-драматургічних та інтонаційно-стилістичних орієнтирів твору. Симфонія складається з дев'яти частин («Орнамент I», «Звір нападає на вершника», «Орнамент II», «Груповий портрет доньок Ярослава Мудрого», «Михайлівський приділ», «Боротьба ряджених», «Музикант», «Скоморохи», «Орнамент III»), і навіть побіжний її аналіз вказує на оригінальність жанрових параметрів твору.

За структурною схемою монументальна музична фреска В. Кікты наближена до сюїтного циклу в його романтичному жанровому варіанті. Найочевиднішими є генетичні зв'язки з циклом фортепіанних мініатюр М. Мусоргського «Картинки з виставки», створених за малюнками художника В. Гартмана – синтез двох видів мистецтва у часовому просторі, характерний модерністському дискурсові початку минулої доби. На це вказують, зокрема, програмність кожної з частин твору, в якій простежується прагнення композитора до максимального образно-інтонаційного контрасту – основного чинника драматичної розбудови всієї композиції.

Інтонаційна концепція твору представлена протиставленням чотирьох жанрово-стильових комплексів: епічного, жанрового, драматичного та ліричного. До епічної складової належать «Орнамент I», «Орнамент II», «Михайлівський приділ» та «Орнамент III». Жанрова лінія твору представлена картинками зображального характеру: «Боротьба ряджених» і «Скоморохи». Два музичні портрети – «Груповий портрет доньок Ярослава Мудрого» та «Музикант» – це втілення ліричного образно-інтонаційного плану «Фресок», тоді як друга частина «Звір нападає на вершника» – драматичного.

Показово, що контраст інтонаційної природи кожної з образних сфер Концертної сим-

фонії підкреслено й контрастом стилістичним. З цього погляду особливо полярними виявляються епічний, з одного боку, і жанровий, драматичний і частково ліричний інтонаційні комплекси твору, з другого. Якщо для втілення епічних образів композитор спирається на інтонаційний пласт класично-романтичної традиції, то жанрово-зображальні, ліричні й особливо драматичні передає засобами музичної стилістики ХХ століття. Завдяки цьому художній простір твору моделюється за принципом чергування різних планів: розповідно-дієвого й особистісно-психологічного (жанрова й лірична образні сфери) та філософського, позачасового (епічна). У межах цілісності використання даного прийому уможливорює створення єдиного монументального образу минулого України та сучасного осмислення її давньої культури.

Важливий чинник забезпечення цілісності «Фресок» – введення композитором до музичної драматургії твору лейт-образу, визначеного як «Орнамент». Композитор пояснює свій задум так: «“Орнамент” – це найзначиміший образ концерту. Це ті почуття, які охоплюють нас, коли ми є у цьому храмі: це відчуття, що тут бував Ярослав Мудрий, що тут відбувалися центральні події, пов'язані з історією Київської Русі, і думка – скільки разів руйнувалася Київська Софія і завжди відроджувалася в усій своїй красі. “Орнамент” – це і краса, і неповторність, і змінність...»³. Втілюючи ідею вічного й ідеально-прекрасного, цей провідний образ твору в процесі драматичного розвитку зазнає змін, збагачуючись новими смисловими підтекстами, так само, як змінюється наше сприйняття історії. Активні трансформації лейт-образу твору є доказом орієнтації композитора на канони симфонії. Разом з тим, чергуючись у своєму звучанні з іншими музичними замальовками фресок, «Орнамент» відіграє важливу драматургічну роль, об'єднуючи різнохарактерні жанрові сцени, портрети й образи.

Поряд із засадами сюїтної та симфонічної форм у «Фресках» задеклароване також й авторське жанрове визначення твору – як концерту. Ознаки власне концертності забезпечує розгорнута сольна партія виведення арфи, інтерпретація виконавських і тембрових можливостей якої у «Фресках» пов'язана з бароковою традицією інструментального концерту. Його сутність полягає не в протиставленні сольного

індивідуалізованого тембру арфи оркестровому tutti, а в тлумаченні ролі соліста як першого серед рівних. Це дає композиторові можливість саме за допомогою тембру арфи ввести всі складові інтонаційної концепції твору, надаючи в такий спосіб партії арфи значення мета-образу твору.

Розмаїття жанрово-стильових засад Концертної симфонії та драматичне розгортання її образно-інтонаційної сфери мають виразну епічну спрямованість.

Перша частина «Орнамент I» експонує провідний музичний образ симфонії – образ вічності, ідеальної краси та гармонії. Такої якості йому надає звернення митця до композиційних прийомів класицистичного формотворення. Класичну будову головної теми частини, її рівноваженість і симетрію підкреслюють періодичність структури («aabb»), ясність гармонійної мови та наявність взірцево-класицистичних каденцій (S–D–T). Попри це, тема твору яскраво національна, і ніби огорнута серпанком старовини. Композитор вдається до прийому стилізації: ладова перемінність (g–B), стримані акорди арфи-solo, що імітують звучання давньоруських гусел, у поєднанні з темповим визначенням (rubato) створюють билинно-епічний і водночас кришталеву чистий і піднесений образ.

Образний зміст теми першої частини «Фресок» зумовив особливість її форми. «Орнамент» – варіації, де трансформації головної теми щоразу розкривають нові грані сутності симфонії. Композитор використовує також прийом тембрового переінтонування теми. У першій варіації вона звучить у двох вібрафонів, що створює ілюзію віддаленого «співу» хору й додає до звучання лейт-образу витончено-ірреальні барви. Натомість друга варіація, де перегравання арфи звучить на тлі могутнього акордового хору струнних інструментів, флейти та гобоя, стверджує об'єктивно-епічну сутність лейт-образу твору.

Друга частина «Звір нападає на вершника» вносить різкий образний і стилістичний контраст. Ясність гармонійної мови першої частини тут поступається місцем атональному мисленню з акцентом на кластері секундової будови співзвуччя, а мелодичний тематизм замінив вертикальний комплекс зі зменшених терцій (his-d, cis-es), що гострим арфовим звучанням, пронизують музичний твір, мов спалахи блис-

кавки. У художньому просторі «Фресок» друга частина – це трансформація драматичного, зображального плану, домінуючої емоції напруги та страху. Відчуття втрати рівноваги тут яскраво виражене за допомогою кресендо (попри тричастинну структуру АВА₁). У його створенні визначальним є використання прийомів нарощування тембрів ударних інструментів (почергово вступають барабан, вібрафон і марімбафон) та ритмічного дроблення.

Третя частина «Орнамент II» тимчасово повертає слухача до образів краси та рівноваги. Її музичний простір змодельовано як продовження варіаційної форми першої частини «Фресок». На перший погляд, композитор повертається до початкового звучання лейт-образу твору, викладеного в темі першої частини: знову стримано лунають акорди арфи. Однак майже одразу на їхньому тлі виринає ліричний монолог флейти. Будучи в тематичному сенсі мелодичною варіацією на гармонійну вертикаль, він водночас інтонаційно контрастує з епіко-оповідним, об'єктивним за своєю природою хоралом арфи. Так, у розгортанні лейт-образу «Фресок» вбачається трансформація його змісту: від епічної билинної оповіді до середньовічної ліро-епічної балади. Тим самим композитор створює передумови для введення ліричної складової художньої концепції «Фресок», що вперше повноцінно заявить про себе в четвертій частині циклу.

«Груповий портрет доньок Ярослава Мудрого» – оригінальне поєднання лірико-психологічної інтонаційності, зумовленої жанром портрету як такого, із зовнішньо-ілюстративним прийомом її втілення, продиктованим змістом конкретної фрески. Тематичну основу частини складає низхідна чотиритактова поспівка-фраза «es-des-c-b-a-g», що звучить у скрипки. Її лірична природа підсилена пісенною інтонацією та загостреною затакровою будовою фрази. У розгортанні музичної форми ця пісенна поспівка остаточно повторюється загалом 12 разів (6 разів в експозиції і 6 – у середньому розділі). Характер цих повторів продиктований змістом зображення фрески, де по черзі представлені доньки Ярослава Мудрого. Прагнучи відтворити цей зображальний ефект, композитор використав прийом *divisi* та доручив кожному з інструментів струнної групи проведення теми. При цьому інструменти, що вже озвучили тему, продовжують повторювати її разом із новим тембром. Таке

кулісоподібне заповнення звукового простору, побудоване шляхом мелодичного *ostinato*, створює в музиці зоровий ефект наближення групи людей. Попри це, образ «виписаний» В. Кіктою, не справляє враження натовпу, навпаки, він ефемерно-виточений, рафінований, майже ірреальний. Такої якості звуковій матерії надає насамперед графічне мереживо-*ostinato* в партії арфи, а також тремолоюче виконання кожного звуку тематичної поспівки, використання сурдини та високий регістр.

Незважаючи на жанрові канони портрету, В. Кікта прагне уникнути статичності в цій частині твору. У середньому розділі форми (від ц. 2) створений ним лірико-психологічний образ поступово драматизується, звуковий простір музичної тканини ущільнюється. Проведення теми тепер супроводжується кластерним звучанням сонорних комплексів, темп прискорюється, в партії арфи прогресує ритмічне зменшення тривалостей, що в поєднанні з октавними фігураціями (ц. 2 + 7 т.) драматизує пісенну інтонацію. Крещендо досягає кульмінації, що поступово розчиняє тематизм всієї частини.

У репрізі-*codi* (ц. 4) простежується спроба відновити музичний образ-портрет. Однак досягти цього після драматичних колізій середнього розділу не вдається. Тема, хоча й відроджена у струнних інструментів, звучить ще більш примарно, ніж в експозиції. Такої якості їй надають прийоми тремоло та флажолет. Діалог партії арфи, де звучить відгомін теми-пісні, та тремолоючої теми у струнних лише посилює ефект ірреальності. Постає контурний, ніби дещо стертий в пам'яті дистанцією століть, образ.

П'ята частина симфонії «Михайлівський приділ» спрямовує драматичний розвиток в епічне річище. Її тема, хоча й на іншому тематичному матеріалі, композиційно («*aa,bb*») та інтонаційно-стилістично (ладова перемінність, використання акордів натуральної сьомої та доміанти в мінорі) відтворює провідний образ «Фресок» («Орнамент»).

Подальше інтонаційне розгортання засвідчує, що в становленні тематизму симфонії п'ята частина виконує функцію узагальнення попередніх етапів музичного розвитку. Інтонаційну концепцію «Михайлівського приділу» складає протиставлення двох світів: доброго (ідеального) і злого (ворожого). На інтонаційному рівні

це актуалізувало введення драматичного та ліричного начал, а на рівні форми зумовило звернення композитора до тричастинної структури з динамічною репризою, що уможливило відтворення ідеї зіткнення засобами інтонаційного перетворення.

Драматичне протиставлення-зіткнення контрастних образів відбувається в середньому розділі п'ятої частини, де образ зла представлений кластерним малосекундовим глісандуючим співзвуччям у віолончелей і контрабасів, на тлі якого звучить тремоло великого барабану й удари тамтама. Інтонація, що виникає на основі даного комплексу, наближена до звучання набату, за яким історично закріпилася семантика тривоги, війни, смерті. Цьому образно-інтонаційному комплексу композитор протиставляє тему експозиційного розділу «Михайлівського приділу», що, зіткнувшись із образом зла, втратила цілісність, розпалася на окремі складові – елементи періодичної структури. Крім того, тема зазнала інтонаційних змін, наблизившись до останньої трансформації лейт-образу «Орнамент II». Так, зокрема, на тлі хоральних акордів струнних і фігурації-перегривання арфи зринає меланхолійний монолог-награвання у флейти, а згодом – у гобоя. Цей ліричний діалог двох інструментів постійно перериває грізний набат, порушуючи гармонію сфер. Як наслідок – переінтонування вихідного епічного образу в репрізі, де, як і в першій частині, композитор вдається до тембрових і виконавських прийомів варіювання. Тема проводиться у арфи із використанням прийому арпеджіо та виконанням мелодичного контуру флажолетами. Знову постає витончено-графічний образ, ірреальність якого посилює рівномірне звучання концертних дзвонів наприкінці кожної каденції.

Шоста частина твору «Боротьба ряджених» – яскрава жанрово-зображальна сцена, що є втіленням енергії руху ритмічної стихії. Попри використання новітніх мовно-стилістичних засобів (кластерної гармонії, сонорних ефектів), музика шостої частини пронизана духом середньовіччя. Важливим елементом стилізації в даному випадку є тембр арфи, репетиційні пасажі якої в поєднанні з прийомом ритмічного дроблення й регістровими контрастами, створюють враження гри гусяра.

Сьома частина симфонії «Музикант» – лірико-драматичний центр циклу. В її осно-

ві – ліричні інтонації мовлення, що в процесі жанрово-тематичних перетворень набувають нових смислових нюансів. Джерелом тематизму сьомої фрески є квінто-квартова поспівка, мелодичний контур якої вибудований за принципом структури «запитання–відповідь». Водночас її смислове тлумачення композитором в експозиційному розділі форми (до ц. 1) має іншу інтонаційну модель – «романтичне запитання – зітхання». Особливого колориту темі надає темброво-фактурне вирішення: вона подана у альті з відзвуками арфи на тлі своєрідного бурдону – вібруючого звуку спущеної струни альті та звучання віолончелей і контрабасів. Закладена в темі інтонаційна опозиція спричинила становлення нового образу – драматичного монологу альті (ц. 1). Експресія звучання тут постає як наслідок загострення контрасту між інтонаціями зітхання й запитання, протиставлення яких породжує нові смислові значення – *lamento*, протесту. Досягнувши максимальної напруги (ц. 3; тема звучить у високій альтовій тисетурі на тлі дисонуючої гармонічної вертикалі) образ розвивається в зворотному напрямку, повертаючись до початкової якості. Такий концентричний тип драматургічного розгортання всередині частини створює спочатку ефект візуально-просторового наближення, а потім віддалення. З глибини віків крізь нашарування фарб і кольорів перед слухачем-глядачем ніби зринає й губиться в лабіринтах часу образ митця, геніального автора київських фресок.

Attacca, напливом планів вторгається до музичної драматургії твору контрастний образ «Скоморохи». Його жанровий характер зумовлений танцювальною природою тематизму, представленого короткими формульними утвореннями. Провідну роль відіграють дві теми: гусельно-плясова, відтворена тембром арфи й награванням скомороха, та гудошна, характер якої імітують переливи гобоя і флейти *ricciolo*. Почергове звучання тем, ніби переключення планів, особливий підбір тембрів, широке введення ударних – усе це створює різнобарвну картину народного гуляння. Стихія тотальної танцювальності поступово захоплює і лейт-образ симфонії: в серединному розділі (ц. 5) виникає тема п'ятої частини («Михайлівського приділу»). Однак тепер вона має інший характер. Змінивши дводольний метр на тридольний, композитор у такий спосіб спрямував епіко-

пісенну образність теми у сферу танцювальності (жанрові прикмети вальсу). З'явившись на короткий час як далекий відгомін духовного світу, тема губиться у вихорі гуляння скоморохів, що поступово набирає обертів (відбувається скорочення тематичних структур, ущільнення звукового простору за рахунок включення до партитури всіх інструментів оркестру). У його кульмінаційній точці знову з'являється тема п'ятої частини, проте тут вона звучить по-хоровому могутньо, з епічним розмахом. Контрапунктом до неї стає сцена свята скоморохів. Так, по-філософськи мудро композитор висловив свій задум, об'єднавши два смислові й інтонаційні плани твору – жанровий, зовнішньо-буттєвий та ліро-епічний, позачасовий.

Як епілог звучить остання частина симфонії «Орнамент III». Здається, що композитор зберігає лейт-образ у початковому вигляді: стримано звучить хорал арфи, оповідаючи про сиву давнину нашої історії. Однак до теми приєднуються нові інструменти, звучить гулке тремоло ударних (великого барабана й тамтама). Образ набуває нових смислових відтінків. Це сьогодення і голоси минулого, в якому були і війни та руйнування, і краса та велич людського духу.

В. Кікта напрочуд тонко й глибоко відчув художні можливості арфи, її багатогранно виражений потенціал.

Композитор постійно залучає арфу до своїх творів. Окрім уже згадуваних українських творів, назвемо ще квінтет для арфи, двох скрипок, альті та віолончелі (1974); ноктюрн для флейти, альті і арфи (1978); дует для кларнета і арфи «Античні видіння» (4 п'єси 1977 р.); Диптих за мотивами скульптур Бурделя, присвячений О. Ерделі (1972); Соната *Lamento* (1980); Соната «Билинні звукоряди», присвячена В. Дуловій (1982); Фантазія на теми з опери П. І. Чайковського «Пікова дама» (1982); Концертна фантазія «Біля каміну», «Гімнічна пісня» для дуету арф (1990); Соната для скрипки та арфи (1998); Ораторія для хору, солістів та оркестру сорока арф (1999); Концерт на шотландські теми для двох арф (2000) та інші. Твори композитора стали обов'язковими у педагогічному репертуарі у вищих навчальних закладах і улюбленими серед виконавців.

Сьогодні Валерій Григорович Кікта живе в Росії. Він – заслужений діяч мистецтв Росії, лауреат премії Мерії Москви, професор Московської

державної консерваторії ім. П. Чайковського. Бере активну участь у житті арфової спільноти, є головою правління Російської арфової общини та членом журі на багатьох арфових конкурсах. 10 листопада 2007 року в Національній філармонії України відбулося виконання московською арфісткою Наталією Шамєєвою Концертної симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» у супроводі Національного симфонічного оркестру України під диригуванням В'ячеслава Валєєва (Росія). Концерт пройшов на високому піднесенні, отримав багато позитивних відгуків. Його успіх концерту підтвердило спостереження, що в останні десятиріччя

арфа зміцнила свою позицію як солюючий концертний інструмент, придатний і для виконання творів такого великого масштабу, як сольні, і в супроводі симфонічного або камерного оркестрів.

¹ Зокрема, така оцінка творчості композитора подана в наступних працях: *Николаева Е.* Валерий Кикта: на рубеже веков // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 42–48; *Шамеева Н.* История развития отечественной музыки для арфы (XX век). – М., 1994.

² *Кикта В.* Авторы рассказывают // Советская музыка. – 1980. – № 7. – С. 135.

³ *Майданська С.* Літописець. Погляд на творчість Валерія Кікти // Український світ. – 1999. – Спецвипуск. – С. 28.

В статье впервые осуществляется анализ Концертной симфонии для арфы с оркестром «Фрески Софии Киевской» композитора Валерия Кикты как монументальное явление современной музыкальной культуры. Исследуются жанрово-стилевые и драматургические особенности произведения. Освещается его влияние на развитие исполнительской культуры игры на арфе в Украине и за ее пределами.

Ключевые слова: Концертная симфония для арфы с оркестром «Фрески Софии Киевской», композитор В. Кикта, арфа, искусство игры на арфе в Украине.

МОВА ПЛАСТИКИ В СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМУ БАЛЕТНОМУ (ПЛАСТИЧНОМУ) ТЕАТРИ: МЕТАМОРФОЗИ ФОРМ РУХУ

Олена Зінич

УДК 792.82(44)“312”

У статті розглядається становлення різних форм пластичного руху та нової балетної пластики на прикладі різних напрямів французького танцювального (пластичного) театру XX–XXI століть – від мюзик-хольного балету, модерн-балету до постмодерну, фрі-джазу, contemporary dance, хіп-хопу.

Ключові слова: мова пластики, сучасний французький балетний театр, метаморфози форм руху.

The article deals with the problem of the formation and development of various forms of plastic movement and new ballet plastics in the creative work of the dance masters of various directions in French dance (plastic) theatre of XX–XXI centuries from that of music hall, modern ballet to postmodern, free jazz, contemporary dance, hip-hop.

Key words: the language of plastics, the contemporary French ballet theatre, the metamorphoses of forms of movement.

Новий західноєвропейський танець як феномен хореографічного мистецтва налічує майже вікову історію, проте як предмет наукового вивчення зацікавив українських балетознавців тільки в останні десятиліття. Йдеться про окремі статті М. П. Загайкевич¹, роботи Ю. О. Станішевського², присвячені творчості видатних західноєвропейських хореографів XX сторіччя. Найбільш фундаментально тенденції розвитку сучасного танцю розглянуті в роботах О. І. Чепалова, зокрема в монографії «Хореографічний театр Західної Європи XX ст.»³, де розглядає вивчає поступ західноєвропейського танцювального мистецтва від модерну до постмодерну. Однак майже в усіх зазначених авторів переважає підхід до студіювання сучасного танцювального мистецтва як до суто хореографічного тексту, тоді як танець у своїх довершених зразках завжди існує в тісному пластичному взаємозв'язку з музикою. Саме з пластичної спорідненості танцю й музики – чутного-видимого – виникла особлива мова пластики, що і сформувала системи пластичного руху багатьох славетних хореографів XX ст. – В. Ніжинського, Б. Ніжинської, С. Лифаря, Дж. Баланчіна, М. Бежара, Р. Петі, Ж. Прельжокажа та ін.

Саме такий підхід, з точки зору інтеграційного зв'язку і взаємодії пластики танцювального

руху й руху ритмо-інтонаційного, обирає автор даної статті для своїх досліджень⁴, уводячи в науковий обіг новий матеріал – огляд показаних у Києві на межі XX–XXI ст. гастрольних вистав сучасних французьких хореографів та їхніх танцювальних труп. Тож метою і завданнями репрезентованої роботи є аналіз форм пластичного руху, їхнього становлення й метаморфози крізь призму різних напрямів французького танцювального мистецтва XX–XXI ст. – від естетики мюзик-хольного балету до новітніх постмодерністських танцювальних систем.

XX століття привнесло в балет, хореографію (і ширше, танцювальне мистецтво) нову енергетику і, як наслідок, – нові форми руху. Активізувалися процеси міжвидового синтезу мистецтв, а також процес інтеграції художньої та позахудожньої сфер, що покликало до життя чимало надзвичайно цікавих явищ на балетній сцені.

Витоки нового танцю XX ст. варто шукати передовсім у танцювальній практиці американки Айседори Дункан – основоположниці танцю модерн. Саме вона на початку минулого століття (нагадаємо, що Європа дізналася про неї у 1900 р. під час її гастролей у Лондоні) вперше намагалася знайти еквівалент людським емоціям у новій естетиці вільного танцю (у т. зв. «вільній» пластиці)⁵, вдаючись до простих рухів, да-

леких від лексики класичного балету. Природна плавність хвилеподібного руху, інтуїтивність спонукань, імпровізаційність, одухотворені музичними чи живописними враженнями, зробили імпресіоністичний танець А. Дункан (яка, власне, не володіла спеціальною технікою танцю) еталоном гармонії, неповторним у своїй простоті та природності.

Особлива роль у становленні нової сценічної пластики, проте вже на високопрофесійній основі, належить антрепризі Сергія Дягілева «Російські сезони» (1907 р., з 1911 р. – «Російський балет С. П. Дягілева») у Парижі. Відмітною властивістю стилістики цієї трупи був синтез танцю, пластики, музики, драматичної дії та живописних сценографічних рішень, а також яскрава театралізація хореографічного видовища. С. Дягілев прозорливо вловив і передбачив назрілу потребу в реформі балету, великі потенційні можливості поєднання техніки класичного танцю з пластикою «вільного» танцю. Невипадково, що саме в надрах дягілевських «Російських сезонів» і «Російського балету» з'явилися такі хореографи-реформатори, як М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська, С. Лифар, Л. Мясін, Дж. Баланчін та ін.

Володіючи рідкісним чуттям на естетичні виклики часу, С. Дягілев, починаючи з 1917 р., відходить від естетизації минулого в балетах «Російських сезонів» раннього періоду і віддає данину антиромантичній естетиці, конструктивістсько-урбаністичним віянням. Саме Дягілев, як зазначив геніальний танцівник і хореограф Серж Лифар, відкрив світові музику І. Стравінського, що своїми різкими ритмами виражає «гарячковий, нерівний пульс сучасності»⁶ і є днем сьогоднішнім. Власне, у музиці С. Дягілев відчув і день завтрашній – «з його новим тематизмом, з новою, незвичайною мелодійністю вулиці»⁷.

Сутність дягілевської «демократизації» балетного мистецтва дуже точно і ёмко сформулював С. Лифар: «Новим людям стали не потрібні багатобарвні океани звуків, кольорів і рухів, надмір і блиск оркестру, блискучі феєрії. Дягілев це зрозумів. Він не став оплакувати минуле – разом з новими людьми він став будувати нову культуру, нове мистецтво, прагнути до нової краси»⁸.

Усі ці тенденції знайшли своє найповніше втілення у творчості композиторів французької

«Шістки» – Е. Саті, Д. Мійо, Ж. Оріка, Фр. Пуленка, А. Соге та К. Ламберта, – які плідно співпрацювали з «Російським балетом» С. Дягілева.

З постановки «Параду» Еріка Саті в 1917 р. (лібрето Жана Кокто, хореографія Леоніда Мясіна, кубістська сценографія Пабло Пікассо) розпочався новий – мюзик-хольний – напрям світового балету. Це був незвичайний футуристично-сюрреалістичний спектакль-епатаж, чия хореографія була побудована на синтезі клоунади, акробатики, циркових трюків, елементів сучасного дансінгу, де, за ремаркою Кокто, «низку правдоподібних жестів і рухів» персонажів (фокусника, американки) потрібно було трансформувати «в танець, не загубивши при цьому їх реалістичної сили»⁹. Специфічним був і підхід до зображення персонажів: танцівники «уподібнювалися заводним механічним іграшкам, маріонеткам», манекенам з цілком нівельованою індивідуальністю¹⁰.

На хореографічне вирішення балету значною мірою вплинула також кубістська естетика сценографії Пікассо: йдеться про своєрідну «людино-декорацію», «рухливі портрети» (термін Кокто) окремих персонажів¹¹. За спогадами видатного художника-постановника «Російського балету» Лео Бакста, Пікассо «дає нам своє трактування ярмаркового балагана, де акробати, китайці, менеджери рухаються у фантастичному і в той же час реальному калейдоскопі. Дійові особи втілені у двох протилежних аспектах: одні – ходячі конструкції, купа вишуканіших кубічних знахідок; інші – цілком звичайні акробати сьогоdnішнього цирку. Хореографія асимілює і робить «реалістичними» обидві групи – і точні копії дійсності й образи, народжені фантазією Пікассо... Мясін створив цілісний портрет кожної дійової особи «Параду», застосовуючи ретельно обмірковану послідовність переривчастих, стрибкоподібних рухів! Скільки веселощів у цьому натхненні... І я підкреслюю – ras «менеджерів» і «коня» – найвражаюче, чого досягла нова хореографія»¹². Тут мовиться про потішний, задом наперед, виїзд менеджера на коні (роль коня виконували двоє «задрапірованих» акторів – прийом, часто застосовуваний у цирковій клоунаді), а також ексцентричний танок коня, який намагається «дати самому собі стусана»¹³.

Саме в балеті Е. Саті «Парад» відбувалося народження «нового декоративно-хореографічного стилю»¹⁴, що виник на основі

поєднання цирку й мюзик-холу. Маріонеткову гру персонажів посилювала урбаністична музика Е. Саті з її механістичністю, використанням різноманітних шумових ефектів – звуків друкарської машинки системи «Ундервуд», натуралістичних гудків, стилізації новомодного за океанського джазу (зокрема регтайму), мелодій і ритмів паризьких вулиць (щоправда, вельми завуальованих джазовою оркестровкою).

Різновидами мюзик-хольного напрямку були й балети Даріуса Мійо («Бик на даху», «Блакитний поїзд»), Жоржа Оріка («Матроси», «Докучні»), Франсіса Пуленка («Лані»), Анрі Соге («Кішка»), а також колективний твір «Шістки» («Молодята Ейфелевої вежі»).

Балет «Бик на даху» Д. Мійо (лібрето Жана Кокто) порушував злободенну для Північної Америки тему введення сухого закону й трактувався в суто фарсовому ключі, в естетиці вестернізованого мюзик-холу й акцентованої клоунади та ексцентрики. У балеті були задіяні клоуни дуже популярного в той час цирку братів Фрателліні. Застосовувалися трюки з величезними головами з пап'є-маше, що, за висловом Ж. Кокто, позбавляли акторів «людяності»¹⁵. З розгортанням інтриги одна з цих гротескових голів, яка належала поліцейському, зрізалася вітрогоном. У цілому ж, танцювальна пластика «Бика на даху» була «орієнтована на південноамериканський фольклор» і зіткана з чітких танцювальних ритмоформул самби, танго, матчишу¹⁶.

Серед різновидів мюзик-холу в балеті виділявся спортивний напрямок, започаткований «Блакитним поїздом» Д. Мійо у постановці Броніслави Ніжинської. Хореографія була заснована на різноманітних акробатичних трюках – сальто, перекидах, падіннях, перевертаннях, стійках на голові, ходінні на руках, рухах плавців, які пластично імітували стиль «брас». Пластика простих танцювальних рухів базувалася в музиці балету на втілених у квадратних структурах досить невибагливих ритмах кадрили й польки. Показовим прикладом інтеграційної взаємодії пластики хореографічного руху й музичного «образу руху» є вирішений за принципом динамічного прискорення фінал «Блакитного поїзда». Урочистий хід героїв-спортсменів і наступні загальна метушня та бійка знаходять свій пластично зримий еквівалент у музиці: марш поступово змінюється на стрімку фугу.

У «Кішці» А. Соге, що завершувала епоху дягільєвського балетного мюзик-холу, Дж. Баланчіним був відкритий новий тип пластичного руху. Герой у виконанні Сержа Лифаря танцював босоніж на блискучій клейонці, ковзаючи по її поверхні, наче на льоду: «...й цей ковзний матеріал надає рухові зовсім нові властивості тягучості та легкості», завдяки чому «рухи набувають якоїсь ковзанярської подовженості»¹⁷.

У цьому балеті вдало поєдналися одразу кілька новацій хореографа-реформатора Баланчіна: нове покриття сценічної підлоги (як відомо, на лінолеумі тепер танцюють танцівники в усьому світі), новий різновид танцювального руху (ковзного) і врешті танець босоніж. Що це, як не проекція у сучасний танець?

Отже, підсумуємо: головним у мюзик-хольних виставах було застосування стилістики кабаре, кафешантану, площадних, ярмаркових видовищ, балагана, пластично ємних ритмоформул популярних танців (регтайму, танго), що, власне, й формували мову пластики рухів. Танцювальну лексику цього жанру значною мірою збагатили циркова акробатика та спорт. З цирку запозичили елементи атлетизму, боротьби, що вимагали мускульних зусиль, різні прийоми збереження рівноваги, всілякі піраміди; зі спортивних ігор – ритмічні рухи плавців, гравців у теніс, гольф, рухи ковзанярів та ін. У мюзик-хольний балет прийшли також механічні машинні ритми, ексцентрика, трюки, прийом уповільненого руху, монтажність з нового мистецтва кіно. Знаменно, що всі названі новації, які з'явилися все ж таки на ґрунті класичного танцю, часом з помітною тенденцією до його пародіювання, гротескового утрирування, закріпилися й утвердилися в сучасній хореографії, відкривши нові напрями в розвитку танцювального мистецтва.

Ці напрями репрезентовані іменами найвидатніших майстрів сучасності. Це фундатори школи ритмопластичного танцю Рудольф фон Лабан і Мері Вігман, Рут Сен-Дені, Марта Грем і Доріс Хамфрі, які заклали основи танцю модерн і сформували власні системи пластичної виразності. Це неокласики Джордж Баланчін і Серж Лифар, а також знамениті постмодерністи Іржі Кіліан, Мерс Каннінгем, Хосе Лімон, Ролан Петі і, звісно, Моріс Бежар, чия творчість багато в чому визначила розвиток сучасної хо-

реографії у всьому світі, зокрема й у Франції, де становлення нових форм танцювального руху відбувається в різних напрямках – постмодерн, contemporary dance, фрі-джаз, хіп-хоп, т. зв. терапевтичний танець – з численними відгалуженнями й різновидами.

Найвища форма інтеграції танцю з іншими видами мистецтва (музикою, пантомімою, театром, у т. ч. з театром ляльок, кінематографом, цирком), а також зі спортивною акробатикою, східними бойовими мистецтвами, різноманітними дійствами, ритуалами, елементами performance – це пластичний театр, що викликає до життя все нові види пластичного видовища.

З естетикою пластичного театру у Франції пов'язані імена багатьох талановитих митців – Моріса Бежара (трупі «Балет ХХ століття», Vejar Ballet Lausanne, «Compagnie M»), Анжелена Прельжокажа (труппа сучасного танцю «Балет Прельжокаж»), Філіппа Жанті («Театр Ф. Жанті»), Крістіана Буріго (балетна труппа «Аламбик»), Фреда Бандонге (танцювальна труппа й театр «Азані»), Фредеріка Лескюра (балетна труппа «L'Échappée»), Нель Кло й Тьєрі Буайє (Центр сучасної хореографії в м. Монпельє), Мурада Мерзукі (танцювальна труппа «Кафіг») та ін.

Театр відомого драматурга й режисера Філіппа Жанті¹⁸ поєднує різні види творчості: сучасну хореографію та мімічне мистецтво, акробатику та циркову клоунаду, ляльковий театр та елементи драми. Вистава «Не забувай мене» вражає цілим каскадом дивовижних перетворень, атракціонів та ексцентричних трюків. Це дійство на грані яви та сну, де заворожує все: яскрава видовищность, карнавальність, витончена пластика гри акторів, рухів танцівників та їхніх двійників-ляльок, сила-силенна вигадок і найрізноманітніших знахідок, феєрверк винахідливості у трансформаціях ліній, форм, просторово-часових конфігурацій пластичної партитури. Співавтори Жанті хореограф Мері Андервуд, композитор Рене Обрі, сценографи Ерік Вурте й Шарлін Бос разом з акторами створюють на сцені фантазмагорію людського буття, дивний світ, де межа між реальним та ірреальним майже невловима.

Сюжет спектаклю «Не забувай мене»¹⁹ переповісти просто неможливо: він увесь зітканий з уривків сновидінь і фантомів пам'яті, з якої виринають примарні спогади про те, що давно

пішло в небуття, про численні чужі життя, чії відзвуки, наче іскри, спалахують і гаснуть у сутінках підсвідомості.

Аналогія з різдвяною казкою, ледь виникнувши, відразу поступається місцем зовсім іншим алюзіям – зловісній гротескності гофманіани, проникливим інтонаціям Андерсена, метерлінківським мотивам пам'яті про померлих. Немов з чарівної табакерки, з'являються химерні персонажі, і в хороводі їхніх постатей часом важко розпізнати, де люди, а де їхні двійники-маріонетки.

Крізь увесь спектакль проходить алегорія життя та смерті, пластичний мотив зупиненого часу. Із засніженої пелени й завивань хуртовини на початку дійства з'являється фігура в чорному вбранні, яка тягне за собою санчата. А у фіналі ця ж фігура переростає у страхітливий алегоричний образ викрадача снів і споминів, що стирає саму пам'ять про минуле. Однак вона воскресає знову і знову.

Інший алегоричний образ – Дім, який береже пам'ять, Дім – простір пам'яті, Дім, в якому зупинився час. У Домі співіснують три пам'яті – дівчинки, дівчини та жінки. Примхливе нашарування одна на одну пам'яті кожної з трьох осіб відтворює потік підсвідомості, трансформуючи матеріальний світ щоразу в іншому «вимірі» та народжуючи щось нове й разом з тим давно знайоме з колишнього життя.

Образи-сновиддя таємниче перетворюють усе живе й неживе, пластично втілюючи невимовне словами. З тліну небуття виникають і множаться до безкінечності у примхливих вигинах танцювальних фігур танго (під давно забуті мелодії) подружні пари, викликані з минулого пам'яттю живих.

Майстерність режисури Ф. Жанті поєднується з технічною бездоганністю й вигадливістю пластичних рішень вистави. Дивні велетні-маріонетки з паперовими мішечками замість голів²⁰, химерні істоти-мутанти, що перетворюються чи то на людей, чи то на равликів і зрештою після численних трансформацій руху зливаються в єдиний організм величезного монстра-черепахи, моделюють образ-алегорію примарного гротесково-сюрреалістичного світу.

Фантомам пам'яті неймовірно важко позбутися безформності всепоглинаючого хаосу, вирватися з тенет невідворотного. Дуже сильне враження справляє пластичний образ сніго-

вого вихору-коловороту – сліпуче-білої труби, що невпинно обертається, втягуючи в себе все суще. Сніг, як і сон, занурює людину у вічність. Сніг – це смерть, забуття, безодня...

Багатство образів спектаклю апелює до культурної пам'яті глядачів, викликаючи безліч асоціацій з різними шарами французької та світової художньої традиції: французькою народною казкою та гінйолем, витонченим символізмом М. Метерлінка, сюрреалістичним гротеском Г. Босха, С. Далі, з екзистенціальними мотивами театру абсурду.

Нестандартне поєднання традиції з пошуками нових форм пластичного видовища, метаморфози руху в сценічному часопросторі створюють неповторну атмосферу дії у спектаклі «Не забувай мене», виявляючи його глибокий філософський підтекст і стимулюючи глядацький інтерес до розгадування інтелектуальних загадок і фантазій Філіппа Жанті.

Сміливими експериментами, пошуками нової пластичної мови та водночас повагою до балетної класики ХХ ст. позначена творчість знакової фігури французького танцювального мистецтва Анжелена Прельжокажа – «найкласичнішого із сучасних хореографів чи найсучаснішого з хореографів, що сповідують класику»²¹. Мистецтво цього француза албанського походження вже вплинуло і продовжує впливати на весь сучасний хореографічний процес: не тільки французький, але й світовий. Пластичний театр А. Прельжокажа, представлений власною трупю «Балет Прельжокаж»²², спирається на сучасний танець – contemporary dance, – що, звісно, вимагає досконалого володіння технікою, але за неодмінної умови внутрішньої наповненості танцювальних рухів. Зауважимо, що в найкращих своїх зразках contemporary dance спроможний проникати в процеси психічного життя людини, передавати весь спектр її емоцій, душевних станів, спонукань. Ось і в композиції А. Прельжокажа «Властивість єднання»²³ герої, перебуваючи на грані свідомості та підсвідомості, шукають ті невидимі ниточки, що пов'язують людей, не даючи поринути в безодню самотності, забуття й безвиході. Ця одвічна для людини проблема пошуку її другої половинки, взаєморозуміння та спорідненості душ і становить смислову доміную хореографічної постановки. Шлях двох людей назустріч один одному непростий і навіть болісний, та коли

контакт двох особистостей все ж відбувається, він дає можливість кожному краще зрозуміти не лише свого партнера, але й самого себе, глибше зазирнути у свій власний світ.

Хореографічне вирішення спектаклю зіткнене з гранично загострених взаємин двох героїв-чоловіків. Пластична мова композиції – зламана, жорстка, часом навіть сувора – «втягує» назовні приховані імпульси взаємного притягання й одночасно відштовхування партнерів. Їхній пластичний діалог – це танець-агон, танець боріння та єднання, оціпеніння й сутичок, якихось неймовірних сплетень тіл, рухів, різких випадів, що раптово змінюються моментами спокою та внутрішньої концентрації. Це постійні трансформації та метаморфози глибинних процесів свідомого-підсвідомого, що виявляються в комбінаціях ситуативних повторень, коли партнери ніби міняються місцями, і сюрреалістичне спостереження за ними здається безкрайнім.

У «Властивості єднання» цікаво використана музика Largo з фа-мінорного Клавірного концерту № 5 Й. С. Баха. Вона не тільки контрастує з тим, що відбувається на сцені: недарма в середній частині композиції її змінює сучасна «конкретна» музика ударних, шерехтінь, шепоту, окремих звуків-сплесків. Музика Й. С. Баха тут, наче чисте джерело, надія на духовне прояснення й істинне єднання десь у неосяжному майбутньому.

Звернення А. Прельжокажа до «Весни священної» – данина двом геніям-новаторам – І. Стравінському й В. Ніжинському. Водночас це спосіб висловити мовою пластики своє розуміння самої сутності сакрального обряду з його наростаючою неконтрольованою стихійністю та первісною заданістю на «молекулярному рівні» рухів усіх учасників дійства.

Утім, у Прельжокажа надто неоднозначне й складне ставлення до самого ритуалу: хореограф знімає з нього покрив символіки, метафоризації весняного животворящего начала, занурюється в безодню підсвідомих, інстинктивних виявів та імпульсів людського ества. З усіх властивих людині почуттів у композиції «Весна священна» превалює почуття страху, безсилля людини, втягнутої в ритуальне дійство з притаманним йому нескінченним і навіть механістичним повторенням по суті того ж самого. У пластичній інтерпретації Прельжокажа це блукання у присмерках свідомості. Якщо В. Ніжинський у

винайденій ним самим новій танцювальній техніці візуалізував майже «зримі» образи музики І. Стравінського, витягуючи назовні її язичницьку почуттєвість, то А. Прельжокаж осучаснив концепцію ритуалу, поглянув на нього відсторонено, ніби крізь окуляр мікроскопу, зробив акцент саме на шокуючих, за його реплікою, «висхідних жестах наших витоків».

Однак пластика французького Маестро на свій лад модифікує почуттєвість музики «Весни священної» – у граничній різкості рухів танцівників, їх рубаному жесті, напрузі та метаморфозах пластичного малюнку. Водночас хореографічна композиція містить помітний відгомін первісного ритуалу з його простотою, примітивною повторюваністю, уніфікованістю пластики – тупотінням ніг, імітацією запліднювального акту з землею, надто відвертими сексуальними іграми. У пластичній версії А. Прельжокажа юнаки й дівчата також безперервно кидають один одному виклик і схльостуються в боріннях пристрасті. Проте тут борсання людських тіл виглядає надмірно натуралістично й навіть фізіологічно. Кульмінації це масове шаленство досягає у сцені жертвовного танцю Обраниці так само, як у І. Стравінського і в постановці В. Ніжинського, хоча цього разу змінюються смислові та пластичні акценти. У нестямі учасники ритуалу зривають з дівчини одяг і, відтісняючи жертву, змикають коло. Утім у цьому останньому – екстатичному й конвульсивному – танці, в цій неприкритій жіночій наготі немає ані еротики, ані краси. Є тільки жах смерті, без жодної надії на оновлення чи відродження.

Своїми новаціями у використанні пластичних можливостей людського тіла привертає до себе увагу яскравий представник французької школи сучасного танцю Фредерік Лескюр, який дуже гармонійно поєднує у собі талант хореографа, педагога й танцівника, організатора й керівника балетної трупи «L'Echappée». Власна метода руху Ф. Лескюра²⁴ народжується з системи вправ, що інтегрує елементи африканського танцю, джаз-танцю, спортивних засобів, технік Ф. Александера та Body Mind Centering Роберта Браля. В основі системи Ф. Лескюра²⁵ – принцип цілісного руху, притаманного дітям до п'яти років, коли усе тіло рухається цілком вільно та природно. Такий рух задіює усю опорно-рухову систему людини та йде, як доведено фізиками-теоретиками, за спіральсько-хвильовою траєкто-

рією. Починаючи з певної точки опори, динаміка руху задіює всі суглоби та м'язи, зберігаючи в будь-якому положенні рівновагу тіла. Такий рух є найбільш природним і зручним не тільки для фізіології людини, але й для її психіки²⁶. У результаті вивільнюється багато енергії, що виникає з особливих відчуттів, сфокусованих у стопі, стегні та руках. Це дає імпульс рухові всього тіла. Неймовірні сплетіння рук, ніг, дивовижні повороти, звиви тіла танцівника – все це відбувається в динаміці, безперервному прискоренні темпу, кружляє, вирує, буквально «вибухаючи» енергією в простір. У всьому цьому помітний вплив східної традиції – у пластиці рухів, жестів, стрибків, близьких до технік східних бойових мистецтв, Ци-Гуну, Тай-Цзи-цюань, у мистецтві концентрування внутрішньої (психічної) енергії, що перетікає в енергію тілесну (фізичну). Це передбачає не лише фізичну вправність тіла, але й граничний самовияв, зміни у самовідчутті, зрештою, нове світобачення.

У системі Ф. Лескюра особлива роль належить фантазії, імпровізації, непередбаченості у виборі тих чи інших елементів, що стимулюють безмежне розширення спектру пошуків у царині сучасної хореографічної пластичної мови. Праця з такими відомими французькими хореографами сучасності, як Режін Шопіно, Анжелен Прельжокаж, Домінік Петі, Жозеф Надж, Жоель Був'є та Обадьє, сформувала у Лескюра гостре відчуття ритміки пластичного руху. Він блискуче володіє найскладнішими, примхливозмінюваними темпоритмами Сходу, африканського танцю, джазу. Для своїх композицій хореограф добирає музику, сполучаючи її тембро-ритмоінтонації з пластичними інтонаціями танцю за принципом вільного контрапункту (наприклад, це Соната для фортепіано та ударних Бела Бартока в композиції «Крах теорії» або Музика для фортепіано та ударних інструментів групи «La Cité de la Truc» в композиції «Ca commence»).

Можливості своєї системи хореограф і виконавець Фредерік Лескюр чудово продемонстрував разом зі своєю партнеркою Ізабелль Терраше в композиціях «За п'ять хвилин» та «Бентежна втеча»²⁷. Безліч цікавих знахідок, різноманітність пластичних рішень відзначають композицію «За п'ять хвилин» (на музику К. Мокієма), де осмисленість кожного руху помножена на бездоганну техніку й надзвичайно гнучку пластику танцівників. У філософськи на-

сиченій композиції «Бентежна втеча» (на музику Г. Тазарес) танець творить символіку образів і саму пульсацію руху: біг – як вічний рух, як нездоланий потяг і водночас спротив йому двох істот, які втікають невідомо від чого й невідомо куди, повертаючись знову і знову на «круги своя». Це бентежність духу і почуття, могутнє поривання людини до незбагненого.

Яскраво-характеристичною мовою пластики вирізняються такі представники французького театру танцю, як Нель Кло та Тьєрі Буайє з Центру сучасної хореографії міста Монпельє. Т. Буайє, прекрасний танцівник, хореограф, педагог джазового танцю та модерн-танцю, бездоганно володіє тілом і простором. Сполучаючи елементи академічної школи з сучасними техніками танцю, він приділяє багато уваги точній «вимові» кожного руху, жесту, танцювальної фрази, тобто можливостям пластичного інтонування²⁸.

Дивовижна художня індивідуальність відзначає танцівницю та хореографа Нель Кло. Її творчий метод скерований на вдосконалення культури жесту, ні на що не схожій пластичній мові, на розвиток творчої фантазії кожного з учасників танцювального дійства, їхньої здатності до імпровізації. Головне тут – моделювання простору. Перш ніж почати рухатись, танцівники повинні подумки окреслити всі майбутні переміщення в просторі, уявити напрямки руху, можливі перетини з партнерами. Особливо важливими є моменти зосередження перед танцем-імпровізацією, вміння прожити й відчути його до самого завершення. Під час роботи над композицією Н. Кло залучає різноманітні імпровізаційні моменти та створює оригінальні танцювальні сценки, пропонуючи виконавцям танцювати спочатку виключно ногами й лише потім підключати до танцю погляд і руки – своєрідний генератор руху, адже саме жест руки продовжує в просторі лінію танцювального малюнка. Не менш значущим, на переконання Н. Кло, є вміння прислуховуватися до партнера, який, власне, й допомагає «почути» жест і знайти його оригінальне продовження.

Майстерність взаємодії з партнерами начисто виявилася в авторській композиції Н. Кло «Deux» («Двоє»)²⁹. Зворушливий танець-діалог закоханих сприймається як квінтесенція пластичного мистецтва Н. Кло. Це справжній театр двох акторів, танець-почуття чоловіка й жінки – часом комічний, часом трохи сумний. Вражає

пластично ємна виразність кожного жесту, поруху, погляду партнерів. Танець Нель Кло та Тьєрі Буайє – феномен нового пластичного театру, що синтезує танцювальну пластику, пантоміму, елементи драми.

Особлива жестопластика складає саму суть творчого кредо танцівника, хореографа й керівника паризької балетної трупи «Алаб'єк» Крістіана Буріго. Він починав свою діяльність у сфері, надто далекій від хореографії – як спеціаліст у галузі парамедицини та психіатрії. «Робота з психічнохворими людьми спонукала мене до занять танцем і врешті до створення власної танцювальної пластики», – так визначив свій життєвий вибір сам К. Буріго.

Свій київський майстер-клас К. Буріго провів у формі своєрідної гри, запропонувавши прийняти її регламент та умовність, увійшовши в т. зв. «дім». Для хореографа «дім» – це світ сучасного танцю, сміливий експеримент з освоєння пластичних можливостей людського тіла. Метод К. Буріго³⁰ синтезує різні техніки, передусім – «контактну імпровізацію», «партерну техніку», багатовікові досягнення культур і духовно-оздоровчих практик Сходу – індійської йоги, китайської психофізичної (в т. ч. дихальної) гімнастики, бойових мистецтв, скерованих на процеси самопізнання й самовдосконалення особистості. Усе це проектується на сучасний танець: базовими для нього є правильне, природне положення тіла й вільне дихання, зосереджене в місці сонячного сплетіння. Гнучкий хребет та уявний стрижень, що проходить крізь тім'я, куприк і стопи ніг дозволяють досягти граничного розкріпачення тіла й водночас неймовірної його стійкості. Ця техніка розвиває в танцівників почуття нової просторовості.

Танець К. Буріго відходить від естетизації «чистої» краси, спрямований у внутрішній світ людини. Це засіб звільнення людського тіла й психіки від будь-яких страхів, стану пригніченості, депресій, від т. зв. «панцирних ефектів» (скутості рухів). На переконання хореографа, саме танець допомагає подолати внутрішню дисгармонію особистості.

У пластичній символіці трьох показаних київським глядачам композицій «На / під», «Шкіра», «Я, ти, ми: таємничі сади»³¹ зашифровані знаки та коди певної моделі сприйняття, поведінки й руху психічнохворих людей, їхньої міміки, жестів, поз.

Образи фільму-балету «Шкіра» нав'язані твор-

чістю віденського художника-експресіоніста Егона Шіле. Хореограф і виконавець К. Буріго передає у пластиці власне сприйняття «Автопортрета художника». На екрані виникає химерний ірреальний простір, відчужений від зовнішнього світу, природи. Образ заґратованого вікна – знак трагічної долі. Пластично це виражено в зламаності рухів, вивертаннях шиї, голови, тулуба, у чудернацьких, неприродних вигинах рук. Наскрізний пластичний образ-символ – шкіра людини – тонка оболонка, що прикриває болісні фантазми й химери хворої свідомості. Невпинний рух камери, гострі ракурси посилюють відчуття деформації образу персонажа, надаючи йому смислової та виражальної знаковості. Цій меті слугує і прийом віддзеркалення (коли персонаж йде геть, а його відображення в дзеркалі залишається незмінним).

У композиції «На / під» (соло у виконанні К. Буріго) хореограф використовує прийом поліфонічного поєднання мистецтва танцю і кіно: кінозображення стає тут своєрідним контрапунктом сценічному рухові, підсилюючи смислові акценти дії. Рухи тіла танцівника на сцені та проекція чорно-білих рухливих смуг на стіні-екрані накладаються один на одного: танцівник потрапляє то в зону світла, то в зону тіні, чіткість зображення на екрані чергується з розмитістю його контурів, і це миготливе, пульсуюче рухливе зображення в тотальному прискоренні темпоритму створює сюрреалістично-зловісну атмосферу пластичної дії. Вражає також інший алегоричний образ: наприкінці композиції екран згортається, як сувій (оголене тіло танцівника стає абсолютно беззахисним у сліпучих променях прожектора), і знаменує неможливість людини сховатися ні від життя, ні від самої себе.

У композиції «Я, ти, ми: таємничі сади» для чотирьох виконавців (соло) К. Буріго виступає в ролі «стороннього спостерігача» з камерою в руках. Він наче знімає фільм, а на заднику сцени синхронно виникають стоп-кадри – крупні плани, що фіксують різні моменти руху танцівників. На кону – такий самий замкнений простір, обведений по периметру білою лінією (своєрідний ринг). Посеред нього відбувається танець-змагання, танець-боротьба: танцюючі пари то сходяться у відчайдушному ривку, то в знеможі розходяться в різні сторони рингу. Проте самотужки особистість не в змозі протистояти натиску більшості й підкоряється їй. Уся ця бо-

ротьба пристрастей, емоцій, амбіцій виражена пластично в гіпертрофованій почуттєвості – аж до тваринної, у граничній оголеності внутрішніх рефлексів та імпульсів психіки, вивороту людського «я».

Створювати незвичайні пластичні картини та композиції К. Буріго допомагає музика, звукова символіка. Важливу роль у цьому відіграють ударні інструменти, адже саме вони задають ритмічну пульсацію і темп танцю, які в свою чергу формують примхливі візерунки рухів, складну графіку пластичних структур. І навіть коли музика замовкає, танцювальні композиції хореографа щораз підкоряються її темпоритмічному «нерву».

Крістіан Буріго творить пластичну тканину своїх опусів за законами музичної композиції: самостійний розвиток кожної партії в точках їх сполучення формує складний контрапункт цілого.

Ще одне надзвичайно цікаве відгалуження пластичного театру представлено французькою трупю сучасного балету «Кафіг»³². Звісно, можна сперечатися, чи є хіп-хоп справжнім мистецтвом, чи це данина моді, молодіжна субкультура, один з різновидів вуличного танцю, навіть стиль життя фізичнорозвиненої молоді з передмістя, що породжує своєрідну філософію, яка впливає не лише на соціальну поведінку, але й структурує і формує ментальність сучасних молодих людей, їхнє світобачення та світосприйняття.

Відповідь на ці запитання з'явилася під час перегляду вистави «Соло» трупи «Кафіг»³³. «Кафіг» у перекладі з арабської означає «клітка». До того ж це назва однієї з перших вистав молодого французького хореографа арабського походження з м. Ліона Мурада Мерзукі³⁴, який у 1996 р. заснував однойменну Компанію сучасного балету (хоча в хіп-хопі, на відміну від інших напрямків сучасного танцю, від балету як такого не залишилося нічого).

М. Мерзукі навчався у таких відомих французьких хореографів, як Жозеф Надж, Маріс Делянт, Жан-Франсуа Дюрур. Це були роки напруженого сценічного досвіду, творчого зростання, пошуку власного стилю, що дозволило Мураду Мерзукі перенести вуличний танець хіп-хоп на театральну сцену, зберігши при цьому його самотність та ідентичність, і разом з тим інтегрувати його в дієвих театралізованих видовищних формах цілісного хореографічного спектаклю.

Тож хіп-хоп М. Мерзукі, що складається з поєднання акробатики, ексцентриади, східних бойових мистецтв, традиції африканського танцю з його розвиненою жестовою культурою і виразною пантомімою, є розімкненою структурою, що постійно збагачується різними пластичними засобами. Іноді це може бути поєднання хіп-хопу з театром маріонеток (вистава «Тіло – це графіка»), іноді – традицій хіп-хопу з бретонським народним танцем (кінофільм «Конкурс танцю у Піріяку»), іноді – звернення хореографа до т. зв. «фрі-стилю», що синтезує елементи різноманітних хореографічних джерел (спектакль «Десять версій»). Але кожна з цих вистав репрезентує унікальний стиль трупі «Кафіг», завдяки чому вона стала однією з найвідоміших у сценічному просторі сучасного танцю.

Шалений ритм, вибухова енергетика, бездоганна техніка володіння тілом і вміння «керувати» простором, то розтягуючи, розширюючи його межі, ніби нівелюючи рамки сценічної рампи, то стискаючи його до розміру клітки або ж власного тіла – все це визначає напрочуд динамічний стиль французької трупі «Кафіг», представлений у виставі «Соло»³⁵. Здається, що танцівники самі є генераторами енергії, своєрідними «perpetuum mobile», що їхні можливості руху невичерпні. Навіть коли рух уповільнюється, відбувається поступове накопичення потенційної енергії, аби дати новий вихід потужному спалаху її кінетичної енергії. Усі ці метаморфози руху танцівників у часопросторі заворожують миттєвістю змін, спонтанністю переходів від дії до статуарності, від динаміки до статичності, від плинної пластики рухів до їхньої повної механістичності, навіть автоматизму.

Доцільно зауважити, що в спектаклі свідомо поєднується, здавалося б, несумісне: апріорі непередбачуваний, вільний за своєю структурою хіп-хоп з елементами ток-боксу хореограф намагається вкласти в чітко регламентовану форму класичного концерту. Звісно, існування в досить незвичному для танцівників просторі, та ще й в оточенні чудернацьких, як на їхній погляд, атрибутів (пюпітрів, скрипок), що цього разу використовуються не за призначенням (як ударні інструменти, диригентська паличка, знаряддя для фехтування тощо), породжує безліч гумористичних, веселих ситуацій, перетворюючи спектакль на динамічне ритміко-кінетичне дійство.

Саме таке порушення правил гри дозволяє

«докорінно змінити наше бачення хіп-хопу» (М. Мерзукі) і створити оригінальне, ні на що не схоже видовище, де реальна дія час від часу поступається ірреальній – з раптовими зникненнями та появою танцівників, з примарними проєкціями тіней, з нескінченними трансформаціями руху. І над усім цим (у середній частині композиції) панує магічна й таємнича постать «містагога», чий екстатичні рухи та камлання структурують дії всіх учасників цього дивовижного ритуалу-трансу: підвладні йому тіла танцівників, перевернуті догори ногами й охоплені вихровим спіралеподібним рухом, нагадують язика полум'я, що факелами злітають догори й тріпотять під чарівне арабсько-андалузське звучання скрипки та ритмічний акомпанемент ударних інструментів. Саме темброво-ударні інтонації і є тут тим чинником, що формує пластику, характер рухів тіл танцюючих, задаючи внутрішню пульсацію, що перетікає у зовнішню дію.

В останній частині спектаклю бачимо фантастичні за своєю технікою та енергетикою соло кожного з учасників цього блискучого дійства; до них періодично, кожен зі своєю «темою» і пластичною «інтонацією тіла» (термін Б. Асаф'єва), контрапунктом підключаються один, два чи три танцівники, утворюючи складні у своїй горизонтально-вертикальній конфігурації поліфонічні структури вируючого нестримного руху.

Тож, безперечно, хіп-хоп у виконанні трупі «Кафіг» далеко відійшов від соціального контексту культури маргінальних передмість і є справжнім витвором мистецтва володіння простором і часом, горизонталлю і вертикаллю, рухом і жестопластикою, окремими структурами та формою в цілому. Крім того, хіп-хоп насичений смисловою багатозначністю, що апелює до правитоків, до семантичних знаків-символів, які неможливо вербалізувати³⁶.

На жаль, у межах однієї статті неможливо охопити й проаналізувати усе розмаїття форм руху та їхнього перетворення в сучасному танцювальному пластичному театрі. Прикметно, що всі різновиди сучасного танцю становлять відкриту інтегративну систему, що постійно еволюціонує і збагачується за рахунок сполучення різних технік – як танцювальних, так і нетанцювальних, – заснованих, і це принципово, на найскладніших просторово-часових комбінаціях, формах і метаморфозах пластичного руху, чий художній потенціал дійсно невичерпний.

¹ Загайкевич М. Музичний світ Вацлава Ніжинського // Буклет Міжнародного фестивалю танцю, присвяченого Вацлаву Ніжинському. – К., 2002.

² Станішевський Ю. Авангардизм у балеті та хореографії // Енциклопедія сучасної України. – К., 2001. – Т. 1. – С. 47–48; Йоґо ж. Балет // Там само. – К., 2003. – Т. 2. – С. 145–148.

³ Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: моногр. – Х., 2007.

⁴ Зинич Е. Новое понимание пластичности в балетном жанре начала ХХ века // Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності: Зб. наук. пр. / Проблеми сучасного мистецтва і культури. – К., 2002. – С. 35–43; Ї ж. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). Автореф. дис. канд. мистецтвознав. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004; Ї ж. Пластичність як інтегративний фактор взаємодії музики і танцю в хореографічному втіленні музичної партитури в балеті // Студії мистецтвознавчі. – К., 2006. – Число 4.

⁵ «Вільна» пластика є одним з різновидів танцювального мистецтва та базується на вільному русі, відмінному від канонів класичного танцю і законів пантоміми. «Вільна» пластика характеризується використанням і суміщенням танцювальних рухів, поз із реальними (життєвими) положеннями тіла танцівника. Саме «...хореографічним перетворенням реальних рухів...» «вільна» пластика наближається до пантоміми, проте є більш «чітко ритмізованою», з вираженою «повторністю мотивів» (див.: Балет: Енциклопедія. – М., 1981. – С. 403). На «вільній» пластичності засновано мистецтво танцю модерн.

⁶ Лифарь С. Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания. – К., 1994. – С. 178.

⁷ Там само.

⁸ Йоґо ж. Дягилев. С Дягилевым. – Париж, 1939. – С. 253.

⁹ Cocteau G. Entre Picasso et Radiguet. – Paris, 1967. – Р. 80.

¹⁰ Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. – М., 1984. – С. 111.

¹¹ Там само.

¹² Cocteau G. Entre... – Р. 80.

¹³ Lalou L. Recommencement de «Parade» // Comœdia. – 1920. – 23 decembre.

¹⁴ Косачева Р. О музыке зарубежного балета... – С. 111.

¹⁵ Oxenhandler N. Scandale and Parade. The theatre of Gean Cocteau. – London, 1958. – Р. 53.

¹⁶ Косачева Р. О музыке зарубежного балета... – С. 120.

¹⁷ Последние новости. – 1927. – 31 мая.

¹⁸ Зинич Е. Загадки и фантазии Филиппа Жанги // Правда Украины. – 1995. – 3 мая.

¹⁹ Виставу було показано в рамках програми Французького культурного центру в Україні «Альянс франсез» на сцені Національного театру української драми ім. І. Франка навесні 1995 року.

²⁰ Тут виникає пряма аналогія з постановочними знахідками дягилівської балетної трупи 20-х рр. минулого

століття у мюзик-хольному балеті «Бик на даху».

²¹ Зинич О. Метаморфози танцю Анжелена Прельжокажа // Культура і життя. – 2002. – 17 лип.

²² Компанія «Балет Прельжокаж» спочатку була Національним хореографічним центром Шампінь-сьюр-Марн, а з 1996 р. стала Національним хореографічним центром «Балет Прельжокаж» у Екс-ан-Провансі. Ця трупа по праву вважається однією з найкращих у Франції.

²³ Вистави «Властивість єднання» та «Весна священна» були показані у Києві 2002 року в рамках закриття «Мистецького Березілля».

²⁴ Зинич О. Танець ХХІ століття // Культура і життя. – 1998. – 29 квіт.

²⁵ Ї ж. В будущее с «Танцем ХХІ столетия» // Інформаційний вісник Центру сучасної хореографії «Конгрес «Танець ХХІ століття»». – К., 2001. – С. 3–4.

²⁶ Важливу роль відіграє в цьому оригінальна психофізична гімнастика. Йдеться, зокрема, про зосереджені на діафрагмальному диханні, що дозволяє відчути рухи вільними, як крила птаха.

²⁷ Вистави були представлені в Києві в рамках гала-вистави Першого Міжнародного фестивалю «Танець ХХІ століття» 1998 року.

²⁸ Зинич Е. В будущее... – С. 4.

²⁹ Композицію у виконанні дуету Н. Кло – Т. Буайє було репрезентовано київським глядачам у рамках Першого Міжнародного фестивалю «Танець ХХІ століття» 1998 року.

³⁰ Ї ж. «Фантазми» Кристиана Буріго: Что получается, когда хореографом становится бывший психиатр // Правда Украины. – 2000. – 15 нояб.

³¹ Виступ трупи К. Буріго «Аламбік» восени 2000 року в Києві було представлено в рамках програми Французького культурного центру в Україні «Альянс франсез».

³² Зинич О. Метаморфози руху в стилі «хіп-хоп» // Культура і життя. – 2005. – 10 серп.

³³ Вистава пройшла у рамках «Французької весни – 2005» в Україні у Національному театрі української драми ім. І. Франка.

³⁴ Захоплення «мистецтвом руху» почалося у М. Мерзукі в семирічному віці. Саме тоді хлопчик почав вивчати циркові та бойові мистецтва. Знайомство ж з хіп-хопом у п'ятнадцятирічному віці остаточно підтвердило життєвий вибір майбутнього хореографа. Подорослішавши, Мурад Мерзукі зрозумів необхідність опанування іншими, крім хіп-хопу, стилями сучасної хореографії.

³⁵ Характерно, що спектакль, створений у 1998 році, витримав понад двісті репрезентацій, кожного разу викликаючи шквал емоцій у більш ніж тридцяти країнах світу.

³⁶ Недаремно на Міжнародному фестивалі танцю у Вольсбурзі (Німеччина, 2004 р.) автор пластичної композиції «Соло» Мурад Мерзукі отримав престижну премію як кращий молодий хореограф (показово, що на цьому форумі танцю було нагороджено і геніального Моріса Бежара).

Статья посвящена становлению разных форм пластического движения и новой балетной пластики на примере разных направлений французского танцевального (пластического) театра XX–XXI веков – от мюзик-хольного балета, модерн-балета до постмодерна, фри-джаза, contemporary dance, хип-хопа.

Ключевые слова: язык пластики, современный французский балетный театр, метаморфозы форм движения.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ РОМАНСУ М. ГЛІНКИ «Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЯХ СЕРГІЯ ЛЕМЕШЕВА ТА СЕРГІЯ БОРТНИКА

Аліна Козаченко

УДК 784.3:7.071.2

Аналізується твір, в якому досконало синтезовано риси камерно-вокальної лірики М. Глінки – яскравого представника епохи романтизму. Особливості його образності представлені в інтерпретаціях С. Лемешева і С. Бортника.

Ключові слова: романс, М. Глінка, камерно-вокальна лірика, інтонаційність, авторське мислення.

It is analysed work in which the lines of kamerno-vokal'noy lyric poetry are synthesized to perfection M. Glinka's – bright representative of epoch of romanticism. The features of his vivid line-up are presented in interpretations S. Lemesheva and S. Bortnika.

Key words: romance, M. Glinka, kamerno-vokal lyric poetry, intonation, author thought.

Перед сучасним виконавцем сьогодні гостро постало завдання цілісного осмислення епохи романтизму, яке передбачає стилістично переконливу інтерпретацію вокальних творів того часу. Вокальне мистецтво М. Глінки – яскравого представника епохи, повної суперечливих подій, – змушує поглянути на неї з позицій початку ХХІ ст. і зробити певні узагальнення. Для сьогодення творчість М. Глінки – своєрідний «документ» з романтичного минулого, його опосередкована, творчо осмислена й зафіксована в нотному матеріалі реальність.

Знаменний у даному аспекті і його найвідоміший романс «Я помню чудное мгновенье»¹ на вірші О. Пушкіна, написаний композитором у 1840 р. Цей твір став синтезом довершених рис камерно-вокальної лірики М. Глінки, музика якого ідеально зливається зі словом. Ні в одному іншому романсі М. Глінки немає такого гармонійного виразу художньої ідеї – простоти й вишуканості поєднання безпосередності відчуття та високої майстерності.

Мета даної статті – здійснити цілісний як музично-теоретичний, так і виконавський музично-інтерпретаційний аналіз романсу М. Глінки. Водночас запропонована розвідка дасть можливість камерно-вокальним вико-

навцям глибше проникнути в авторський задум цього твору.

Романс М. Глінки, як уже зазначалося, є прикладом нерозривної єдності поезії та музики. Поетичний шедевр О. Пушкіна отримав гідний музичний супровід, що вже понад 160 років тішить слух поціновувачів музичного мистецтва. До його створення причетні дві жінки – Ганна Петрівна Керн та її дочка Катерина Єрмолаївна. Перша надихнула Олександра Сергійовича на створення віршованого шедевра, друга – Михайла Глінку на створення музичного шедевра.

Принадно пригадаємо деякі факти з історії написання романсу. У 1826 р. М. Глінка познайомився з Ганною Петрівною. У них виникли дружні стосунки, що збереглися до самої смерті композитора. Згодом вона опублікувала «Спогади про Пушкіна, Дельвіга і Глінку», в яких розповіла про епізоди її дружби з композитором. З огляду на це, знаковим видається звернення композитора до поезії генія російського поетичного слова, яким він своєрідно розпочав національну російську пушкініану.

У романсі передано безкрай самотності та порожнечі, що переповнюють душу й серце ліричного героя, його пошук душевного спокою,

незримий образ коханої тощо. Змальовуючи останній, композитор опосередковано передає стан своєї душі. Настрій цього романсу суголосний з ліричним образом. Незважаючи на захоплене звучання в середній частині твору («Шли годы, бурь порыв мятежный...»), в ньому присутні нотки ностальгії, туги за минулими світлими й спокійними роками юності, надії, символом яких слугує світлий образ коханої.

Усі підтексти, пов'язані з написанням цього твору, узагальнені в цьому лірично-відчуженому монолозі. Поліфонія значень переростає у відкритий трагізм ситуації: герой прощається з бурхливою юністю назавжди, його чекають сумніви й невизначеність.

Таким чином, в основі гіпотетичного задуму лежить відповідність між образним ладом музики та настроями, втіленими поетом. Теми «Художник і Час», «Художник і його високий душевний порив» простежуються в підтекстах вокального твору. Трагічне відчуття життя, передчуття ранньої смерті (відомий вислів, що «поети на Русі не живуть більше 37 років»), ностальгія за втраченим душевним спокоєм юності, невизначеність, хиткість становища, туманність перспектив майбутнього, надія на очищувальну силу Вічного Класичного Мистецтва ріднять світовідчуття поета й композитора, підкреслюють геніальність творчих передбачень О. Пушкіна та глибину відчуттів М. Глінки.

Ця поезія є класичним катреном: класичним у тому розумінні, що кожна строфа містить закінчену думку. На відміну від форми вірша О. Пушкіна, у романсі М. Глінки останній рядок кожної строфи повторюється. Цього вимагали закони музичної форми. Особливість змістової сторони вірша О. Пушкіна, закінченість думки в кожній строфі М. Глінка старанно зберіг і навіть підсилив засобами музики. Можна припустити, що в цьому прикладі йому могли послужити пісні Ф. Шуберта, такі романси, як «Форель», де музичний супровід строф строго злагоджений зі змістом даного епізоду.

Романс М. Глінки побудований таким чином, що кожна строфа відповідно до її літературного змісту має своє музичне оформлення. Композитор особливо ретельно до цього поставився. Вслухаючись у звучання романсу, звернемо увагу на деякі смислові особливості передачі настрою. Усе починається з розповіді про минуле: герой згадує про дарований йому

чудесний образ; музика фортепіанного вступу звучить у високому регістрі, тихо, ясно, немов міраж. У третьому куплеті (третья строфа вірша) М. Глінка майстерно передає в музиці «бурь порыв мятежный»: в акомпанементі сам рух стає схвильованим, акорди звучать, немов прискорені удари пульсу, активні короткі гамоподібні пасажі, мов спалахи блискавки. У музиці цей прийом походить від т. зв. тират, що часто трапляються в творах, які висвітлюють боротьбу, прагнення, порив. Цей бурхливий епізод змінюється в тому ж куплеті епізодом, в якому тирати вже затихають, звучать ніби здалеку («...я забыл твой голос нежный»).

Для передачі настрою відчуження й мороку М. Глінка теж знаходить чудове за виразністю вирішення: акомпанемент стає акордовим, ніяких бурхливих пасажів, звучання аскетичне й сумне. Після цього епізоду особливо яскраво й натхненно звучить реприза романсу (повернення первинного музичного матеріалу – трансформоване пушкінське відродження), що починається зі слів «Душе настало пробуждение». Музична реприза в М. Глінки відповідає поетичній. Тема любові досягає кульмінації в кінці романсу і припадає на останню строфу вірша. Тут вона звучить пристрасно й збуджено на фоні акомпанементу, який передає биття серця.

Музична композиція якнайтонше віддзеркалює поетичну композицію. М. Глінка в своєму романсі стежить за кожною думкою поета. І не лише за самою думкою, а й за тонкою грою ритму, звучанням, за всім тим, що в поетичному творі невіддільне від авторського мислення. У зв'язку з цим розглянемо детальніше композиційну будову романсу.

Мелодія першої частини, що плавно плететься, є чудовим зразком глінківської ліричної кантилени. Її музична самостійність і довершеність неначе вказують на узагальнений підхід до тексту. Музика романсу вимальовує привабливий образ «Генія чистої краси». Музичний ритм є точним «записом» ритму поетичного, передає усі його зміни. У цілому, мелодія не байдужа й до окремих образів – метафор тексту. Так, на словах «мимолётное виденье» мелодія виразно звільняється від влади метра, стає легкою й невагомою.

Музичний образ першої частини романсу зосереджений у мелодії, легкі арфоподібні фігурації фортепіано лише підтримують голос.

Canto spianato e dolce витримане у всій строфі спокійним ритмом у фортепіанному супроводі. Немає жодного моменту, який би міг порушити єдність і цілісність домінуючого настрою.

У середній частині «Шли годы» різко змінюється характер вокальної партії та співвідношення її з партією фортепіано. *Bel canto* змінюється вокальною декламацією: чітко скандуючий текст, партія фортепіано набуває схвильованого, тривожного характеру (тирати баса, репетиції з акордів).

Увесь звуковий образ набуває більш чіткого, матеріального характеру: «мимолётное виденье» зникло, наблизилася суворая дійсність. У словах «и я забыл твой голос нежный» М. Глінка відтіняє ніжність цієї фрази більш плавною мелодійною лінією, спокійним ритмом, *pp* і *dolcissimo* й модуляцією, спрямованою в *f-moll*.

Другий розділ починається різко відокремлено в тональному плані від усього попереднього: після каденції в *C-dur* зсув у *As-dur*. Поетичний рядок «В глуши, во мраке заточенья» потрактовано як розгорнений предикт до репризи. Музичний образ ніби є реалізацією слів «Тянулись тихо дни мои». Це повільний, призупинений синкопами в партії фортепіано підйом до кульмінації. Гармонійна жорсткість – ряд мелодичних поворотів у вокальній партії, заснованих на секундах з партії фортепіано.

Кульмінація, що готує репризу, будується на дуже важливих у логічному й композиційному відношенні словах «Без слёз, без жизни, без любви...». Кінець двовірша, логічно пов'язаного з висновком і смисловим підсумком усього вірша, – слова «и жизнь, и слезы, и любовь!». І у вірші, і в музиці готуються ці завершальні рядки.

М. Глінка навмисно уникає частих і тим паче випадкових кульмінацій, користуючись мелодичними вершинами економно й обачно. Кульмінація в цьому романсі відповідає логічному центру всієї композиції твору.

Реприза й кода романсу не є простим поверненням до початкового образу. Тут звучить уже не ліричний спомин про минуле, а жива радість реального часу. Зміни, які композитор вносить у музику репризи, не великі, але виразні – внесено відмінності у відтінок виконання (*spianato e dolce* – *con passione*) введенням безперервного руху шістнадцятими.

Ритмічне дроблення надає музиці схвильованого характеру відповідно до поетичного тексту та ремарок композитора *con passione*. У цьому є і деякий образотворчий штрих, тонко й ненав'язливо введений М. Глінкою: мелодичний малюнок фігури супроводу, швидке повторення секундового, а згодом терцевого інтервалу, викликає в контексті даного словесного тексту асоціацію з биттям серця. І хоча в порівнянні з загальним посиленням схвильованості музики ця образотворча деталь знаходиться ніби на другому плані, вона все ж таки сприймається порівняно легко.

Кульмінація коди за композиційною висотою абсолютно відповідає кульмінації предикта, але звучить по-іншому: кульмінація предикта досягалася поволі й важко, а кульмінація коди – легко та вільно. Виразний і спад після кульмінації: загальна низхідна лінія складається з ряду висхідних мотивів, що не дають мелодії стихнути, лише хроматичний хід на слові «слези» дає ледве помітну тінь, як нетривалий спомин про минулі переживання.

Таким чином, в основі головної ідеї циклу лежить взаємопроникнення композиційних особливостей різних способів розвитку дії твору, зумовлене складністю задуму. Розвиток усередині романсу спирається на специфіку куплетної форми, типової для народної пісні. Послідовне проведення пісенності сприймається як відгомін романтичної шубертівської традиції з її структурною простотою при інтенсивному розвитку образного змісту. Відчувається зближення мелодики з мовними інтонаціями. З іншого боку, сильним об'єднуючим началом романсу є принцип наскрізного розвитку, застосований композитором. Зрештою, синтез різних формотворчих принципів забезпечив об'ємність, смислово поліфонію композиційної ідеї цього твору.

Виконавські версії романсу Сергія Лемешева та Сергія Бортника представляють багато в чому схожі підходи до стилістично переконливого виконання геніального творіння російського композитора. Очевидно й те, що їхні інтерпретації даного твору, особливостей задуму та ідеї М. Глінки близькі за способом осмислення матеріалу й характером виконання. Спільності інтерпретацій сприяють також докладні вказівки змін темпу, динамічних нюансів, смислових акцентів, зафіксовані автором в нотах і детально

відтворені виконавцями. Проте існують і деякі відмінності, що визначають оригінальність цих інтерпретацій.

Трактування Сергія Лемешева асоціюється з широтою осмислення оперного задуму. Орієнтація на класичний оперний стиль виконання – стильова установка даної інтерпретації. Романс у його баченні є художнім трактуванням «широкими мазками»: співак мислить значними побудовами, що додає його виконанню відчуття формотворчої цілісності. Важливу роль тут відведено мелодекламації – чіткій вимові поетичного тексту. Чітка структуризація останнього передається і в музиці, де ритм відіграє провідну роль.

Ідея нескінченного руху, яку відтворює не тільки співак, але й концертмейстер, спирається в інтерпретації на підкреслено точне відтворення метро-ритмічних особливостей. Тут образи насичені рухом, а в швидкій тиратній частині вони набувають вихрового, диявольського начала.

Своєрідність інтерпретації формує зіставлення досить активного темпу й водночас тихого, приглушеного співу, вираженого на піано й піаніссімо, яке звичайно дуже складно дається пересічним виконавцям. Це дозволило співаку органічно завершити романс, ритмічний рух якого в інструментальній партії не стихає до кінця.

Таким чином, виконавський задум Сергія Лемешева (партія фортепіано – С. Стучевський) пов'язаний з посиленням у романсі драматичного начала, що виявляється в особливій увазі до синтаксичних одиниць тексту, їх взаємодії з мелодією та об'єднуючій ролі фортепіано, що служить ритмічним стрижнем виконання. Композиційна ідея зосереджена в трактуванні романсу як яскравої оперної сцени-монологу з глибоким і яскравим образним розвитком. А семантична – в діалозі інструментальної та вокальної партій, знаходженні камерно-інструментального балансу-звучання між співом, що багато в чому зумовлений будовою поетичного першоджерела, та чіткою метро-ритмічною структурою фортепіанної партії, що підпорядкована музичним закономірностям.

Стильова установка в інтерпретації Сергія Бортника (партія фортепіано – О. Беглецов) пов'язана з чітко визначеними інтенціями в сферу народної лірики з притаманними цьому

інтонаційними особливостями. Безперервна кантілена заповнює весь звуковий простір, відводячи при цьому значну роль партії фортепіано. Якісний камерно-вокальний дует, в якому мірилом глибини створення образної сфери твору виступають переконливі професійні навик виконавців.

Для манери співу С. Бортника характерні більш стримані темпи, неквапність, усебічність, «округлість», безперервність фразування (прагнення заспівати на одному диханні, включити в одну динамічну хвилю якомога більше словесних фраз). Переконливість образної подачі музичного тексту забезпечує споглядальність, відчуття простору й повноту звучання та водночас емоційність і реальність сприйняття музики. Текст відходить на другий план, даючи свободу безперервній кантілені.

Співак виважено підходить до інтерпретації темброво-динамічної сфери романсу: виконує твір з великим виконавським смаком, зосереджуючись на інтонаціях верхніх нот, що не заважає йому дотримуватися всіх авторських динамічних і темпових градацій композиторського тексту.

Розспів, широта фразування, емоційність розповсюджуються не тільки на трактування лірико-споглядальних частин романсу, вони проникають і в динамічні, активні образи середнього тиратного розділу, забезпечуючи в такий спосіб переконливість інтерпретації стилю чи, іншими словами, «чистоту виконання». Все підкоряється єдиному виконавському задуму – розкрити образну повноту звучання камерно-вокальної лірики, яким насичений цей геніальний твір М. Глінки. При цьому в основі композиційної ідеї лежить підкорення поетичних структур безперервності наскрізного музичного становлення, законам точної мелодичної інтонації. Семантична ідея цього виконання є радше відтворенням рівного, емоційно врівноваженого тону інтонації, характерного для російської вокальної лірики, що базується на відповідному народнопісенному началі.

Романс «Я помню чудное мгновенье», що відсвяткував свою півторавікову історію, вважається вершиною камерно-інструментальної лірики композитора. Інтерес до цього твору не згасає й сьогодні, хоча це одна з найскладніших камерно-вокальних робіт епохи романтизму.

СУЧАСНІСТЬ

Поєднання творчості геніального поета і славетного основоположника російської романтичної композиторської школи XIX ст. подарувало світові яскравий національний твір, написаний у традиціях класичної вокальної музики. Багатовекторність музичного задуму, оригінальність ідеї розкривають перед виконавцями бага-

томанітні можливості її втілення, що і зумовлює довге сценічне життя цього твору.

¹ Рік створення – 1840. Автограф не знайдено. Вперше твір видав М. Бернад у 1842 р. Вірш О. Пушкіна «К***» написано між 16 і 19 липня 1825 р.; видано в «Северных цветах» у 1827 р.

Анализируется произведение, в котором в совершенстве синтезированы черты камерно-вокальной лирики М. Глинки – яркого представителя эпохи романтизма. Особенности его образного строя представлены в интерпретациях С. Лемешева и С. Бортника.

Ключевые слова: романс, М. Глинка, камерно-вокальная лирика, интонационность, авторское мышление.

ОРНАМЕНТИКА В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ГУЦУЛІВ

Володимир Атаманчук

УДК 781.7(477.185.87)

Ця стаття присвячена головним принципам музичної орнаментики в етноінструментальній традиції гуцулів. Її головний чинник – органічний зв'язок міфопоетичної свідомості з вічними категоріями існування й законами природи. Під їхнім впливом інтонаційність змінює свою зовнішню форму, постійно набуває певних якостей етнічного самовираження, збагачуючи українську мелодику винятковими декоративними елементами і прикрасами, які по суті доводять органічну природу гуцульської орнаментики на різних стадіях її освіти і розвитку.

Ключові слова: орнаментика, інструментальна традиція, етнічний, інтонаційність, органічний.

This article deals with the main principles of musical ornamentics in ethnoinstrumental tradition of the hutsuls. Its main factor is organic connection of mythico-poetical creation with eternal categories of existence and unmeasurably great laws of nature. Under their influence the intonation substrate changes its outer form, gains permanent determined qualities of ethnic selfexpression, enriching Ukrainian melodics with various exquisite decorative elements and filigreed fine ornamental decorations, which essentially prove organophonic nature of hutsul ornamentics on different stages of its formation and development.

Key words: ornamentika, instrumental tradition, ethnic, intonatsiynist', organic.

Музична орнаментика, як засіб індивідуального самовираження, опинилася в епіцентрі процесу формування субетнічної культури гуцулів поряд з іншими домінуючими тут чинниками народної естетики: вишивкою, художнім ткацтвом, різьбярством, керамікою, писанкарством, архітектурою, в яких художній орнамент зазнав абсолютної довершеності. Таким чином, компонент оздоблення звукозображальних жанрів посів чільне місце й у сфері інструментального фольклору гуцулів. Звернення до давніх музично-стильових пластів створило міцне підґрунтя для звільнення міфічно-поетичної творчості від надмірної гіперболізації: химерних вірувань у загадкові істоти, чаклування та ворожіння.

Для самозахисту від надприродних сил люди вдавалися здебільшого до міфологем знахарства чи ієрархії божественного володарювання, що були спроможні боронити їх від стихійного

лиха, несподіваних природних катаклізмів тощо. Тому внаслідок перманентної міфологізації в народній традиції виникла умовно-абстрактна гіпотеза, що засвідчує наявність декоративно-оздоблювальних аксесуарів, що виринули, власне, з надр асоціативного світосприйняття. Вони висвітлюють початковий етап формування і становлення художньої культури. У її сфері орнаментальний обрис служить для декоративного обрамлення інтонаційних контурів мелодії, який поки не досяг достатньої розгалуженості та візерункової «графіки».

Лише пізній пласт символічного декору отримав у традиційному мистецтві статус високозмістовного оформлення. Архаїчна модель прадавньої естетики перебувала в стані інертного спокою, для якого примітивність зображального об'єкту була важливішою, ніж її декоративна оздоба.

З цього погляду, колористична значимість,

бездоганна яскравість образу й неодмінна простота виявилися цілком закономірними та неперушно усталеними ознаками, що в подальшому трансформувалися перетворилися на рельєфний модуль автентичних засад традиційної орнаментики. Тож її семантико-перцептивний розвиток торкається межі новітньої реконструкції у сфері професійного академізму, зокрема архітектури, скульптури, живопису тощо.

Динамізація художніх засобів виразності відбувалася і в галузі музичної орнаменталістики¹, що окреслила внутрішню взаємодію фіоритурних нашарувань, забезпечуючи орнаментування послідовно стійким фактурозбереженням, як в метроритмічному, так і в ладоінтонаційному відношенні². Таким чином, емоційна шкала стильових орієнтирів спричинила появу диференційного розмежування конструктивно-мислительного процесу, що в народно-виконавському середовищі виявився найзмістовнішим і кореляційно ефективним.

Внаслідок бурхливого росту декоративних масивів музичної орнаментики, художньо споріднена ланка моделювання не переступила межі глибокої змістовності образів (великий масив орнаментики ще й дотепер розмиває істотне значення змісту). Її первісна форма виявила свою сутність в дзеркально-контурних плетивах, здебільшого в оздоблювальних, мелізматичних угрупованнях. Цей феномен сприяв появі явища традиційної сублімації (очищення), в умовах якого викристалізувалася система типологічних критеріїв образно-художньої сфери інтонування³.

Побудований на схожих орнаментально-нормативних зв'язках, регіональний колорит гуцульської інструментальної музики утвердив символічний культ арійсько-іранського походження. У ньому ця тенденція закарбована найсуттєвіше; отже, вікова історія етнічних кочових племен (за однією з гіпотез, гуцулів – «кочулів») припускає декілька версій їхнього походження. Найвірогіднішим є припущення тюрсько-валаської анклавізації⁴.

Мандруючи гірськими Beskidami, кочові переселенці залишили сліди своєї етнічно-маргінальної ідентичності на пограниччях географічного ареалу лісистих Українських Карпат, утворюючи при цьому «острівці» власного національного характеру. Їхньою безпосередньою метою було оволодіти промислово-земельною

системою господарювання та утилітарно-споживчий інтерес до прибуткового виробництва⁵, а опосередкованою – опанувати етнокультурний простір «окупованої» території.

У цій етнотериторіальній зоні винятково різноманітна рослинність перевищує будь-які земельні ресурси виробничого підприємництва, що зумовило утворення в природі мінерально-корисних копалин, серед яких варто насамперед назвати антрацит і гранітний камінь. Коштовні прикраси з їхньою невибагливою семіотикою (знаковістю) орнаментування закономірним чином відобразили ментальний світогляд корінних мешканців Карпат – автохтонних українців – гуцулів, лемків, бойків.

Кожний привнесений (іншокультурний) елемент взаємозбагачувався і примножувався. Українська вишивка на прикладі турецької орієнтальної орнаментики зберегла свою семантичну означеність, гармонійно вплітаючись у різнобарвне мереживо традиційно-візантійської символіки. Інакше кажучи, міф і легенда трансформувалися в художньо-історичну дійсність. Надзвичайна розкішність і візерункова примхливість орнаментики сформували декоративно-вишукану оазу народного живопису та писанкарства, що засвідчило етап пробудження й оновлення природи⁶.

З давніх-давен запорукою доцільного формотворення орнаментальних масивів (у поєднанні з простими контурно-лінійними формами) була міфологічна значущість поетично-образних нашарувань. Тому, абстрактно коригуючи дійсність, людина спромоглася власними зусиллями вивищити рушійну силу, спрямувати її в русло екзистенційно-позитивістського світосприйняття⁷, а закономірній плинності природних процесів надала концептуально детермінованих рис, що зарекомендували себе передусім у сфері декоративного оздоблення філігранно відточених фігур.

У формуванні мистецьких уподобань гуцулів велику роль відіграв природний ландшафт. Гірська рослинність з рельєфними улоговинами та гостроверхими смерековими шпильями мимохідь відбила природну грацію у вихорі автентичних мелодій гуцульської традиційної музики, що характерним чином ввібрала семантично-перцептивні ознаки гармонійно впорядкованої світобудови. В умовах кліматичної мінливості кожен етнічний регіон закон-

сервував характерні лише для даної місцевості географічні риси. Вони знайшли відображення і в музиці, і в орнаментальних витворах художнього мистецтва.

Володіючи абстрактним мисленням, народний музика здатний був фіоритурно збагатити мелодико-інтонаційний субстрат, а отже, й навколишній світ, виявивши його найістотніші ознаки в суцільній взаємодії з особливими принципами орнаментування. Природний компонент в оновлено-метафоричній образності втілюється й у творчій уяві гуцульських майстрів. Стійкими залишилися образ і метафора.

Для того, щоб відтворити в музиці реальні обриси довкілля, орнаментальна «графіка» постала в перебільшеному вигляді (явище гіперболізації). Чіткість рельєфу та емоційна наповненість зазнали трансформації: лінійно-контурна графіка виявилася віддаленою від «живописних» орнаментальних норм, ставши причиною узагальненого оформлення фіоритурних прикрас⁸.

Тож, розглядаючи українську орнаментику в найбільш типологізованих, споглядально-зображальних розрізах народного живопису, графіки та прикладного мистецтва, варто зауважити, що в музичній царині візерунково-фіоритурна структура орнаментування відіграє лише другорядну роль. Її основні форми мають дещо розмитий, непридатний для конкретного самовираження слухачем-реципієнтом контур.

Питання орнаментики досить ґрунтовно розроблені в різних галузях мистецтва⁹. Для порівняльного зіставлення можна провести аналогії з типологічно схожими етноорганіфонічними виявами орнаментальних процесів у традиційній музиці загалом. Поєднання різноманітних типів орнаментики (зокрема в образотворчому мистецтві) уособлює наукову традицію сучасної орнаменталістики. У загальних рисах вона віддзеркалює проблематику компаративного дослідження декоративно-прикладного мистецтва.

Утім, науковий підхід до автентично-усталеної системи орнаментування – семантично обґрунтований і кореляційно виважений, сприяє глибшому переосмисленню етномузичних, регіональних проявів інструментознавства. У межах виявлення типомічних засад орнаментики, звукоетнічний ідеал НІМ¹⁰ розкриває цілісну систему словесно-інтонаційного

музичного мовлення¹¹. Тому завданням даної праці є виявити генетично успадковані риси музично-орнаментальної традиції гуцулів, що при достатньому збереженні основного субстрату природи українського мелосу в її інструментально-невибагливій синтагмі звуконаслідування виявили найбільшу схильність до орієнтальної традиції мікромелізматичного орнаментування.

Традиційно-регіональна система музичної орнаментики має стати об'єктом кожного етноінструментознавчого дослідження. Для її вивчення необхідно керуватися науковим методом спостереження, який би детальніше виявив основні семантичні риси декоративної напливості в орнаментальних структурах музикування: від мелодико-агогічної мікромелізматичної до інертно-послабленої альтерованої хроматики (звучання тону, що виходить за межі темперованого строю).

До фіоритурних різновидів орнаментики належать декоративно-вишукані елементи мікроагогічної мелізматичної, центром розповсюдження яких є етнотериторіальний регіон Українських Карпат, зокрема Гуцульщина.

Формотворча структура основних критеріїв орнаментування набула еволюційно-мінливих ознак, де перехідний етап від простих до більш вишуканих видів лінійно-контурного мелотворення (мелостилістики) зазнав часткового переосмислення її складових.

Завдяки усному засвоєнню традиційно-музичного матеріалу українська інструментальна орнаментика лише епізодично-вибірково законсервувала свій фонівий етнічний субстрат. Принаймні з появою електронних звукозаписувачів (фонографа та магнітної стрічки), з'явилася можливість більш стійко та незмінно ідентично фіксувати всі деталі звуконаслідування¹².

При вторинному реконструюванні (транскрибуванні) музична орнаментика отримала вигляд візуально-слухової означеності. Твір чи окремий автентичний зразок набув об'єктивних ознак естетично-семантичної характеристики.

Як наслідок, загублені в часі і просторі найідентичніші типи орнаментики розчинилися в більш досконалії – декоративно-вишуканій формі. А їхні відблиски стали епізодичним явищем у власне етнотрадиційному середовищі інструментальної музики гуцулів¹³.

Музично-виконавська стилістика Гуцульщини, попри свою унікальну регіональну специфіку, зберегла подібність з основним орнаментальним субстратом автентичної музики Правобережної України, де фоностильовий обрис мелодики НІМ найбільш істотно утвердив семантичні ознаки автохтонно-музичної спадщини українців.

Орнаментально-фіоритурний тип виконання посів чільне місце в традиційно-музичному середовищі гуцулів. Порівнюючи музичну орнаментування з іншими видами мистецтва, можна зробити висновок, що композиційно-просторове співвідношення символічних знаків народного живопису не втратило своєї змістовності й донині. Зосібна, характерно-стилий розподіл технічних можливостей орнаментування за такими принципами, як:

- а) спонтанно-імпровізаційний;
- б) орієнтально-стильовий;
- в) фоноакустичний;

г) декоративно-зображальний – виявився цілком придатним для асоціативно-словесного сприйняття музики в цілому. Розглянемо їх детальніше.

Перший принцип характерний здебільшого для ансамблевої гри або колективного музикування, провідною складовою якого є спонтанно-мобільна імпровізація¹⁴. Сольно-епізодичні

вкраплення орнаментально-агогічних типів мелізматики (мордентів, форшлагів, групето тощо) гарантують виконавцеві структурно-організовану свободу виконання, оскільки її стабільній організації сприяє акустико-динамічний баланс темброфактури, що надає сольному імпровізуванню чітко окресленої ладогармонічної структурованості звучання.

Перебуваючи в межах тембрально-фонічного інтонування, музикант-автентик (соліст-виконавець), зрештою, прагне якомога виразніше (засобами декоративно-статичного орнаментування) доповнити ідейно-семантичну сутність твору. У разі емоційного запалу його сольна імпровізація не виходить за межі структурно-композиційного впорядкування музичної тканини. Її підтвердженням є яскравий взірць народно-інструментальної музики, зокрема буковинських гуцулів, які бездоганно-якісно володіють почуттям ансамблевої гри, органічно відтворюючи рельєфно-обрисну структуру спонтанного імпровізування¹⁵. Формотворча структура статично-незмінно зберігає свій звукоетнічний ідеал¹⁶. Мікроальтераційні нашарування усталено-модусних сегментів яскраво відображають традиційний стереотип субетнічної музичної мови гуцулів. За художнім оформленням мереживо-фіоритурних прикрас сягає звукозображальних рис інтонування¹⁷.

Трісунка Білинська (фрагмент)



Інструментальна традиція Буковинської Гуцульщини. Грають брати Прилипчани. Запис І. Мацієвського¹⁸.

На формуванні орієнтально-стильового принципу орнаментування характерним чином позначився етнічно-регіональний інструментарій гуцульської автентичної музики. На теренах Закарпатської Гуцульщини він дещо непослідовно розпоршений, оскільки відповідає тембрально-акустичним можливостям традиційного виконавства. Це передусім зумовлено етнічно-пограничними (напливовими) та кітчево-рекреативними процесами, що вагомо вплинули на декоративно-орнаментальну структуру народно-професійного виконавства гуцулів зокрема. Втім, етностильовий звукоідеал цілком збережений та адаптований, принаймні його фоноакустична, мелоінтонаційна та ритмотипологічна моделі ще не зруйновані.

Для Галицької Гуцульщини відтворення тембродинамічної фактури здійснюється за допомогою автентичних гуцульських цимбал¹⁹, скрипки²⁰, лабіальних духових (свирілі, монтелева, флосери, денцівки) та лінгвально-амбушурних інструментів (трембіти, гуцульського рогу тощо)²¹. Тому для яскравості звукозображального об'єкту характерною рисою є не лише ладоінтонаційна чи метроритмічна природа інтонування, а й множинно-просторова семіотика змішано-колеристичних тембрів: від лабіально-амбушурних до струнно-щипкових та ударно-крустичних інструментів²². У цьому відношенні фоноакустичний принцип орнаментування спирається на загальну стилістику тембрально-динамічного нормативу звучання.

Диференційована розмежованість орнамен-

тально-зображальних засобів виразності поширюється й на загальну характеристику фоно-стильового обриса звуконаслідування. У ньому найістотніше виражена семантична означеність українсько-етнічного музикування. Одним з провідних чинників формотворення в ній є ритмоінтонаційна шкала (в межах фоноакустичного середовища), що має здебільшого симетрично врівноважену структуру інтонування, оскільки її виражальні можливості не зазнали руйнівної сили з боку етнічно-запозичених напливових типів орнаментування²³.

Таким чином, інтонаційна виразність лише доповнена та збагачена візерунково-ритмічними елементами, що своїм інтенсивним функціонуванням ствердили мелодико-лінійну основу звуковидобування²⁴.

Розмаїта мелізматика та гостро асиметрична метроритміка не вийшли за межі усталеної комплементарно-складової будови ритмічних модусів. Їхня виразова функція ввібрала в себе основні ритмоформули, що вибудувались в такій послідовності:

- 1) $\theta \quad \eta$ – ямбічна структура ритму;
- 2) $\eta \quad \theta$ – хореїчна або трохеїчна;
- 3) $\eta. \quad \theta \quad \eta$ – дактильна;
- 4) $\theta \quad \eta \quad \eta$ – анапестична;
- 5) $\eta. \quad \eta.$ – спондеїчна;
- 6) $\theta \quad \theta \quad \theta$ – трибрахічна.

Найпоширенішими серед них є ямбічна та хореїчна будови ритму²⁵.

Полька
(зозулька)

$\text{♩} = 150$

Виконавець – М. Тимофіїв (Коломия). Запис М. Й. Хая.
Твір поданий у повному обсязі.

Ямбічна ритміка – типова ознака гуцульського інструментального мелоутворення; хорейна властива всьому етнографічному простору України (Слобожанщині, Наддніпрянщині, Полісся, Поділля, Таврії). Поширення її неадекватної структури ритму в гуцульсько-музичному середовищі свідчить про органічне взаємопроникнення прадавніх виконавських традицій автохтонно-етнічного (ритмокомбінованого) музикування.

Завдяки поєднанню ямбо-хореїчних типів ві-

зерункової орнаментики в гостроакцентній ритміці гуцульського мелосу простежуються ознаки мензурально-силабічної структурованості звучання²⁶. Сpondeїчна і трибрахічна структури ритму використовуються частково, на певних відрізках часу, рівномірно підкреслюючи його періодичну тривалість звучання. Анапестична ж застосовується переважно в кадансах твору, зрештою, на завершальному етапі його становлення або здебільшого в заключних розділах фрази²⁷.

Великодна
(фрагмент)

$\text{♩} = 210$

м. Тимофіїв (Коломия)

Тилинка

Мишинська

Традиція с. Мишин, Коломийського р-ну, Ів.-Фр. обл.

Флюора

Бурт (вівчєрь дудинти)

Жла-га - ри,джа-га - у,джа,джа-джа-гу - ри, гу-ри,джа,джа-га - у джа-джа,у-джу- джи,

Флюора

Бурт (вівчєрь дудинти)

джу-ри,джа-джа,у-джу - ри, у-ди, джу ри, джу-ри,джа-джа, гу - ри, у - ри (джи).

Виконавець – М. Тимофіїв (Коломия). Запис М. Й. Хая («Великодна», «Мишинська»).

Як наслідок, музично-перцептивна дія тембрально-акустичного простору структурно-ідентично відтворює ритмоінтонаційний субстрат субрегіональних масивів орнаментування (гуцульського, зокрема). Він є достатньо зрозумілим для слухового сприйняття музики в цілому, оскільки орнаментально-зображальна символіка ще не досягла декоративної пишності візерунково-оздоблюваного моделювання. Тому провідними чинниками її зовнішньо-атрибутивного критерію залишилися форма та структурно-орнаментальна мелодика, підтвердженням яких зосібна є гуцульсько-інструментальний танець «Аркан»²⁸. Цей твір містить ритмоінтонаційну канву, що не виходить за межі квадратно-симетричного (рівнопропорційного) угруповання.

Перше проведення тематичного матеріалу має шестискладову метроритмічну структуру, що певною мірою стверджує контрастно-епізодичний баланс між наступним проведенням теми. Її графічна пропорційність виражена в такій послідовності звучання: 2 + 2 + 2. Внаслідок двоскладової тріади метроструктурних одиниць загальночисельний показник, відзначений у даній ритмічній формі, частково порушує складову симетрію структурування. З цього погляду, дві наступні фрази цілком врівноважують її метроритмічний континуум: рядково-симетрична пропорція, що складається з восьми тактової побудови (2 + 2) + (2 + 2), розкладається на рівноцінні симетрично-врівноважені тактові

строфи, де кожний елемент всеоб'ємно стверджує семантично-перцептивні риси графічно-пропорційної структуробудови.

Для її понятійного тлумачення незмінно стійким є усталений метричний розмір 2/4, що надає музичній архітектоніці стрункої періодичної рівноваги (передусім у ритмоінтонаційному відношенні). В орнаментально-зображальному аспекті мелодико-лінійний контур не руйнується напливовими декоративно-орнаментальними прикрасами, а навпаки, стверджує свою інтонаційну ясність – прозоро-еклектичну семіотику народно-професійного музикування²⁹. Завдяки яскравій виразності мелодичної лінії жоден орнаментальний компонент мікроагогічної мелізматики не здатний знівелювати її фоноакустичний баланс. Його ж декоративно-прикладна функція призначена радше для загально-естетичної категорії звукозображення, ніж для індивідуально-рекреаційної³⁰. Тому її характерні риси поділяються за таким принципом наслідування: перша з них наділена здатністю ілюстративного пересмислення природно-генеративних процесів навколишнього середовища; друга – внутрішньо-психологічним проявом емоційного стану людини. Для першої властивим є імітування стихійних явищ природи – стрімкого пориву вітру, бурхливої течії річки, невгамовних ударів грому та блискавки, а також імітування тендітно-виразного співу птахів з їхніми множинно-різноманітними елементами інтонування³¹:

Ой, ластівочка
(фрагмент)

Інструментальна традиція родини Тафійчуків

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 168. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Спів) with lyrics: "Сі-ла на вік - но, - за-ще-бе-та - (і) ла, за-ще-бе-та - (і) ла, за-скри-го-та - (і) ла." Below the vocal line are two instrumental parts: Dzvynochky and Strynka. The second system includes a vocal line (Спів) with lyrics: "Ой, (и) ві-йди, газ - до, та й по-ди - ви - си, тво-ї ко-ров - ки по - ло - жи-ли - си." Below the vocal line are two instrumental parts: Dzvynochky and Strynka. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, and *p*.

Колядницький гурт родини Тафійчуків, с. Верхній Буковець (Верховинський р-ну, Івано-Франківська обл.)

Вербовая дощечка

Виконавець – М. Тимофіїв (Коломия). Запис М. Й. Хая. Традиція с. Мишин (Коломийський р-н, Івано-Франківська обл.)

З огляду на це, діатонічна аура традиційно-інструментальної музики стала невід'ємним чинником автохтонної української звукообразжальної категорії інтонування. Як наслідок, альтерована хроматика незмінно-стійко консервувала семантико-перцептивні риси діатонічної синтагми звукозбереження. У її архаїчних мотивах крізь призму століть викристалізувалася прадавня естетика прозоро-чистого, лінеарно-діатонічного голосоведення з періодичним вкрапленням хроматично-загострених засад музичного орнаментування, що найістотніше відображає умовно-кolorистичну архітектуру пейзажних обрисів звукообразжання. Гострота контурних ліній, відточеність графічно-конструктивної орнаментальності та її яскрава барвистість повноцінно-виразно виявили сутність мальовничої аури карпатської природи.

Якщо стрімкий рельєф лісових пейзажів характерно-образно відкриває живописну сторону в народно-образотворчих жанрах, таких як: стінописний живопис, графіка, килимарство, то в музиці це явище відбувається більш опосередковано⁴¹, оскільки трансформація візуально-графічних об'єктів на чуттєво-перцептивні подразники слуху викликає абстрактно-асоціативне сприйняття даного спостереження. Цей принцип є закономірним чинником. Він свідчить про наявність народного живопису та будь-якого образотворчого жанру в цілому, де знаходиться видимо-просторовий об'єкт, що знаменує чітку взаємодію реально-зовнішніх предметів довкілля (рельєфно-контурних обрисів первозданної світобудови) з уявно-

візуальним переосмисленням його складових (індивідуально-особистісним перевтіленням пейзажно-кolorистичних рис у навколишньому середовищі). У музиці ж центральне місце посідає звукове поле, що у вигляді мікроскопічних атомів утворює загальну категорію макрозвучання, а отже, неосяжно-об'ємну систему звуковідтворення гармонійної світобудови в цілому. Саме тому перехід від загального до конкретного звучання – цілком природне та вмотивоване явище музичної рекреації. Він стверджує взаємозв'язок між біокосмічною енергетикою (природного звуку) з конкретно-структурованою (в темперованому відношенні) синтагмою звуконаслідування⁴². Показовим елементом цього явища є старообрядова символіка календарного дійства, де кожна пора року має свою індивідуальну пейзажну характеристику⁴³.

Для осінньо-зимового циклу характерна акварельна палітра змішаних барв⁴⁴. Весняне ж пробудження природи розширює мереживо чистих, незмішаних тонів, виявляючи її спектральний елемент в колоритно-оновленій формі. З появою осінньо-зимового циклу чистота кольорових відтінків здебільшого нівелюється.

Підставою для живописно-циклічної видозміни пір року віддавна є закономірно-стійкий процес оновлення рельєфно-контурної оази навколишнього середовища (природного ландшафту), що характерно-ілюстративно відбивається в графічно-орнаментальному мистецтві: архітектурі, стінописному живописі, графіці, а отже, і в музиці.

Ототожнення інтонаційної семантики звуковидобування з традиційним стереотипом

мислення карпатських горян загалом і гуцулів зокрема є цілком закономірним і природним явищем.

Незважаючи на другорядно-еклектичні чинники напливової системи звуконаслідування, до яких відносяться орнаментально-декоративна вишуканість, ладоальтераційна заостреність, філігранна відточеність мікроагогічних нюансів, структурна спорідненість інтонаційних модусів української автентичної музики не втратила своєї семантичної сутності, а навпаки, фундаментально-стійко затвердила лінійно-контурну стабільність музичного світосприйняття. Це насамперед стосується галицько-гуцульських музикантів-автентиків, які найбільш істотно зберегли структурно-симетричну врівноваженість інтонаційних масивів орнаментування.

Структурна довершеність форми не зазнала руйнівної сили під дією етнічно-маргінального напливу запозичених елементів в музиці. Тут домінуючим чинником фактурозбереження виявилася орнаментальна гнучкість агогічно-динамічного звучання. Її інтонаційну семіотику доповнила декоративна пишність орнаментування, що характерно розкрила семантичну виразність української музики в цілому.

Оцінюючи традиційно-інструментальну музику гуцулів на фоні етнічної музики середнього Подніпров'я, Полтавщини, Поділля чи Полісся, варто зауважити: мелодико-інтонаційна сфера звучання, що найхарактерніше відображає усталені риси українського мелосу, не змінює своєї синкретичної означеності, оскільки зберігає структурну стійкість інтонування на різних етапах формування музично-еволюційного світогляду гуцулів. Саме тому зовнішня напливистість музичної орнаментики не може бути визначальним критерієм її справжнього етнічного походження. Вона виконує лише декоративно-прикладну функцію в контексті структурно-агогічних видозмін; за своїм ладо-інтонаційним багатством її візерунково-мелізматична спрямованість почасти перевищує метроритмічні норми орнаментування.

У разі тимчасового уникнення лінійно-конструктивної мікроагогіки, структурно-періодична окресленість інтонаційних сегментів звучання отримує єдину, територіально-цілісну систему музичного самовираження. Її спрямованість стає головним критерієм етнічного зву-

конаслідування, спираючись на інтонаційно-ритмічну усталеність художніх засобів виразності, що у сфері української орнаменталістики достовірно-стійко підтверджує стабільну якість основних агогічно-перцептивних рис фіоритурно-орнаментального інтонування.

¹ Дефініція даного поняття потребує додаткового детального тлумачення та характеристики.

² Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – Нотні приклади № 1–3.

³ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К., 2005. – С. 13, 14.

⁴ Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 45–51.

⁵ Там само. – С. 96–98.

⁶ Культура і побут населення України. – К., 1993. – С. 224–229; Manko V. Pyssanka Du Peuple Ukrainien. – Lviv, 2005. – Table 8–21; Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 150–155.

⁷ Філософія / За заг. ред. проф. М. Горлача, проф. В. Кременя, проф. В. Рибалка. Вид. друге переробл. та допов. – Х., 2000. – С. 291–299.

⁸ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 158, 159, 222; Музичні інструменти Гуцульщини – Михайло Тимофіїв (Коломия). – К., УЕЛФ. – 1997. – Дискографія: № 8 (Б).

⁹ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 30–155; Культура і побут населення України. – С. 219–232.

¹⁰ Народна інструментальна музика; Хай М. Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу // Фольклористичні зошити. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.

¹¹ Хай М. Генеза кобзарського інструментарію в світлі етноінструментознавчої концепції Г. Хоткевича // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С. 124.

¹² Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку? – М., 1959. – С. 10.

¹³ Деякі архаїчні зразки традиційної орнаментики не залишили після себе сліду, оскільки витіснення їх з-поміж домінуючих формантів музичення більш вишуканою формою стало причиною для їх часткового зникнення.

¹⁴ Мацеевский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 299–339.

¹⁵ Грають брати Прилипчани. Інструментальна традиція буковинської Гуцульщини. – К., УЕЛФ. – 1997. – Дискографія: № 14, 20.

¹⁶ Хай М. Основні сфери формування... – С. 103–118.

¹⁷ Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукообразності // Дослідження і статті. – К., 1976. – С. 19–106.

¹⁸ Усі нотні приклади транскрибовані автором.

¹⁹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 2002. – С. 164, 165.

²⁰ Там само. – С. 19, 20, 27–34.

²¹ Там само. – С. 233–256.

²² Там само. – С. 5.

²³ Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966. – С. 27, 28.

²⁴ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – К., 1975. – Т. 1. – С. 109.

²⁵ Mierczynski S. Musyka Huculsczyzny. – Warszawa,

1965. – С. 45–46, 54–63, 86, 102; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 16 (А).

²⁶ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 254.

²⁷ Гра «на бурт» («на хрипа») – одночасне звучання голосу виконавця зі звучанням інструмента (флюєри). 1. Лінія на нотоносці означає безнастанне звучання голосу в межах приблизно означеної теситури в басовому ключі. 2. Склади під лінією визначають артикуляційні зони формування звуку в ротовій порожнині.

²⁸ Музика родини Тафійчуків. Інструментальна традиція с. Буковця (Гуцульщина). – К., УЕЛФ. – 1997. – 3 особистого фоноархіву М. Хая. – Дискографія: № 23.

²⁹ Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 45–46.

³⁰ Людкевич С. Дві проблеми розвитку... – С. 21.

³¹ Нижній обертон відкритої струни «ре».

³² Людкевич С. Дві проблеми розвитку... – С. 21.

³³ Там само. – С. 19–23.

³⁴ Космацькі музики. – К., 2004. – Дискографія: № 20, 24; Карпатія. – К., 2003. – Дискографія: № 1, 29.

³⁵ Мацеевский И. О подвижности и устойчивости структуры... – С. 306.

³⁶ Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 12.

³⁷ Грають брати Прилипчани. – Дискографія: № 14, 15.

³⁸ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 13.

³⁹ Грица С. Мелос української народної епіки. – С. 4.

⁴⁰ Грають брати Прилипчани. – Дискографія: № 9; Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 12; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 17 (А); Космацькі музики. – Дискографія: № 19; Карпатія. – Дискографія: № 30.

⁴¹ Культура і побут населення України. – С. 224–229.

⁴² Космацькі музики. – Дискографія: № 5, 20; Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 19; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 1, 8.

⁴³ У музиці програмно-сюжетна лінія визначає закономірний обіг періодичності астрономічного календаря.

⁴⁴ Грають брати Прилипчани. – Дискографія: № 2; Карпатія. – Дискографія: № 32; Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 9, 15; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 3 (А), 4 (Б), 7 (А), 10 (А).

Ця стаття посвячена головним принципам музикальної орнаментики в етноінструментальній традиції гуцулів. Її головний фактор – органічна зв'язь мифопоетического сознания с вечними категориями существования и законами природы. Под их влиянием интонационность изменяет свою внешнюю форму, приобретает постоянные определенные качества этнического самовыражения, обогащая украинскую мелодику различными исключительными декоративными элементами и декоративными украшениями, которые по существу доказывают органическую природу гуцульской орнаментики на различных стадиях её образования и развития.

Ключевые слова: орнаментика, інструментальна традиція, етнічний, інтонаційність, органічний.

WORLD MUSIC: ЕКОНОМІЧНІ, ПОЛІТИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ЕТНІЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ

Олексій Бойко

УДК 7.08:78.03

У статті досліджено розвиток світової популярної музики в контексті процесів інтеграції та взаємопроникнення національних музичних культур світу. Розкрито історичні, економічні та політичні передумови виникнення інтересу до інонаціональних музичних джерел у масовій музичній культурі. Розглянуто найхарактерніші приклади застосування народної музики в творчості провідних виконавців напрямку world music.

Ключові слова: популярна музика, народна музика, етнічна музика, музика світу, рок-музика, контркультура.

The article examines the development of the popular music in the context of integration and interaction of national musical cultures of the world. The historical, economic and political preconditions for the penetration of non-Afroamerican musical elements in the mass musical culture is considered. The most typical examples of folk music elements in the works of leading pop-music performers are described.

Key words: popular music, folk music, ethnic music, world music, rock music, counterculture.

У сучасному світі міжнародні системи транспортування та комунікації подолали ізоляцію між світовими культурами. До того ж, процеси акультурації, асиміляції культур та обміну інформацією в наш час стали майже миттєвими. Реклама та реалізація музичного продукту міжнародними звукозаписуючими компаніями набули глобального характеру. Технологія виготовлення магнітокaset і компакт-дисків (CD) завдяки своїй відносно низькій вартості зробила можливим широке розповсюдження популярної західної музики, особливо через т. зв. «піратські» перевидання. Це неминуче позначилося на місцевих музичних культурах різних регіонів світу. Відомий дослідник масової музичної культури Саймон Фріт зазначав з цього приводу: «... популярна музика повинна вивчатись як *інтернаціональний* феномен. Питання тут не тільки в тому, що популярна музика існує в усіх країнах, це швидше означає, що вона сьогодні формується під впливом міжнародних інституцій, міжнародного капіталу та технологій, глобальних норм та цінностей... Немає жодної кра-

їни світу, яка б не підлягала впливу мас-медіа ХХ ст. (електронні засоби виробництва, відтворення та розповсюдження), які створюють естетику поп-музики...»¹.

Прискорення розвитку міжнародної індустріалізації викликає серйозну стурбованість етномузикознавців щодо стильової уніфікації, що зводить місцеву музичну культуру нанівець. Однак, незважаючи на широке розповсюдження в різноманітних формах західної популярної музики, вона не стільки витісняє регіональні музичні види, скільки об'єднується з її наявними формами. Результатом цього є виникнення великої кількості нових стилів. З цього приводу американський музикознавець Бруно Неттл зауважив, що тиск західної музики увиразнив несхожість музичних культур: «Упродовж останніх ста років найбільш значним феноменом світової музичної історії була інтенсивна експансія західної музики та музичної думки у решту світу. І, безперечно, важливим аспектом цієї події виявляється значна кількість відповідних рухів, які світові культури створили для підтримки,

збереження, видозмінення чи пристосування власних музичних традицій. У той час, як наступ західної музики завжди сприймається як поховальний дзвін різноманіттю світової музики, вивчення її численних впливів показує, що надзвичайне різнобарв'я світової музики (world music) двадцятого сторіччя частково є результатом саме її тиску»².

Варто звернути увагу й на протилежну тенденцію – поширення місцевих різновидів поп-музики в світі завдяки розповсюдженню музики за допомогою нових звукозаписувальних технологій. Так само, як мультинаціональні компанії займаються пошуками ринків збуту західної аудіопродукції, вони розшукують і «екзотичну» музику для внутрішніх західних ринків.

Сьогодні існує чимала кількість стилів і напрямів популярної музики, пов'язаних з незахідними етнічними й фольклорними тенденціями. Вони отримали сукупну назву *world music* («ворлд м'юзік»)³. Термін набув розповсюдження в 1980-х рр. як поняття, введене для позначення подібних явищ у музичній індустрії. Його історія починається 1987 р., коли група продюсерів звукозаписуючих студій, концертних промоутерів, представників радіо та телебачення зібралася в Лондоні, щоб домовитися про термінологію для просування на ринку «етнічної», «народної» та «інтернаціональної» музичної продукції. Після тривалої дискусії вони обрали термін *world music*, що невдовзі «набув поширення у засобах масової інформації та став стандартним найменуванням для цього виду музики у світовій індустрії звукозапису»⁴.

Англійський термін *world music* стосується всієї музики, витоки якої знаходяться поза сферою культурного впливу Західної Європи, США та англомовних країн. *World music* часом визначають як «місцеву музику ззовні»⁵ або «чиюсь іншу місцеву музику». До цієї категорії належить не тільки народна, але й популярна музика з елементами, не характерними для ряду західних країн (наприклад, т. зв. «кельтська музика»), та така, де виразно відчутний вплив фольклору країн, що розвиваються (афро-кубинська музика, реґей та ін.).

Огляд літератури на цю тему засвідчує, що термін «world music» завжди проявляється в досить широкому контексті. Перехресні посилання дозволяють припустити, що *world music* – це поняття, що включає етно-, фолк- і деякі

види поп-музики з незахідними елементами. Натомість термін «етнічна музика» видається компромісним, оскільки вислів «народна музика» – частково скомпроментований радянською офіційною культурою і є некоректним по відношенню до класичних традицій музики Сходу. В англійській мові є загальноприйнятий термін «*ethnic music*», що історично сформувався на позначення напрямку музичної продукції, призначеної для східних ринків та емігрантів з країн Сходу, передусім з Індії.

Історичною передумовою для виникнення *world music* були певні течії рок- і попмузики другої половини ХХ ст. У 1960-х рр. багато рок-музикантів у пошуках нетрадиційних засобів виразності часто зверталися до музики Сходу. Таким чином набув широкої популярності стиль реґей, що бере початок у духовній музиці Ямайки (найвідоміший його виконавець – Боб Марлі). У 1980-х рр. у міжнародній музичній індустрії відбувся новий сплеск інтересу до етнічної музики. З одного боку, західні музиканти шукали нові джерела натхнення, відкриваючи для себе народну музику, з другого, етнічна музика виявилася перспективним напрямком маркетингової індустрії. Почали з'являтися спеціалізовані радіо- та телепрограми («World of Music» на радіостанції «Voice of America», «D.N.A: Destination Africa» на «BBC Radio 1Xtra», шоу ведучого Енді Кершоу на «BBC Radio 3»), фестивалі (WOMAD – World of Music, Arts and Dance – з англ. «світ музики, мистецтва й танцю»), звукозаписуючі лейбли (наприклад, «Real World» Пітера Гебріела, заснований у 1988 р.; «Luaka Bop» Девіда Бірна та ін.), що спеціалізувалися на етнічній музиці. *World music* активно взаємодіє з рок-музикою (гурти The Byrds, Greatful Dead, Jefferson Airplane, Fairport Convention, Pentangle, дует Саймона й Гарфанкела, деякі композиції рок-виконавців Пітера Гебріела та Роберта Планта), важкий метал (гурти Cruachan, Finntroll, Agalloch та ін.), поп-музика (напрямок «latin-pop», співачка Шакіра), електронна музика (гурти Deer Forest, Dead can dance, Іван Купала, виконавці Катя Chilly, Горан Бреговіч, Нусрат Фатех Алі Хан, Enia та ін.).

Збільшення частки етнічних мотивів у творчості всесвітньовідомих рок-гуртів пов'язане насамперед з розвитком процесів соціокультурної емансипації в молодіжному середовищі другої

половини ХХ ст., відомої під назвою «контркультура»⁶. Доцільно зазначити, що в контексті тенденцій ХХ ст. виникнення специфічних проявів контркультури є закономірним. Саме впродовж цього періоду постання радикально нових, невідомих раніше типів філософсько-художнього самовираження особистості є, без перебільшення, типовим явищем (як і витіснення дотепер «взірцевих» – на периферію суспільного життя). З потужними хвилями молодіжного протесту пов'язане виникнення та розвиток рок-культури. В енциклопедії «Культурологія ХХ ст.», у присвяченій цьому явищу статті Т. Пушкарьової та І. Смірнова, рок-культуру визначено як явище молодіжної субкультури, ядром якої є контркультура. Ці автори наголошують, що рок є системою цінностей і способом життя, а не мистецтвом та ідеологією. «Рок-культура породила декілька феноменів: мову (сленг) і стиль одягу, рок-періодика (журнал “Ролінг Стоунз”), рок-енциклопедію, рок-концерт (сейшн) і т. ін.»⁷. «Інакшість» мислення супроводжували акції, присвячені захисту прав людини на всіх континентах (організації «Рок проти війни», «Рок проти расизму» у США та ін.).

У руслі цих тенденцій розгорталося й таке явище глобального характеру, як молодіжна культурна революція 1960-х рр. Вона переважно мала характер протесту проти військових експансій у країні з іншими політичними системами. Представники культурної революції хіпі, хоча й сприймалися спочатку як екстравагантні представники нової моди, але невдовзі були визнані виразниками цілком нової філософії – любові до всіх, розкріпачення, непередбачуваності, відвертого діонісійства тощо (США).

На тлі підвищеного інтересу до культури інших народів, пов'язаного з процесами всесвітньої інтеграції, у творчості багатьох виконавців поп- та рок-музики з другої половини 1960-х рр. простежується відхід від стандартизованості афро-американської ритмо-інтонаційної структури й одночасне тяжіння до «зовнішньоетнічних» джерел. Так, наприклад, усі члени гурту Бітлз, й особливо Джорж Харрісон, захопилися релігійним ученням індійського філософа й релігійного діяча Махариши Махеш Йоги. Хоча системним послідовником вчення Махариши став тільки гітарист гурту Дж. Харрісон, індійська філософія з її прагненням до самопізнання й уявленням про ілюзорність реального світу мала

неабиякий вплив на всіх членів гурту. Вперше Харрісон застосував традиційний індійський струнний інструмент ситар⁸ у пісні «Norwegian wood» (альбом «Rubber soul», 1965), використавши його як гітару. У композиціях «Taxman», «I Want To Tell You», «Love You Too», та «Within You, Without You» звучали індійські інтонації та були використані індійські інструменти. Згодом таке захоплення спричинило появу напрямку *рага-рок*, що об'єднав перші результати експериментального синтезу рок-музики з елементами індійської традиційної музичної культури. Пізніше назва «рага-рок» поширилася й на музику індійських виконавців, що застосовували у своїй творчості елементи сучасної західної музики.

Виникнення терміну «рага-рок» пов'язане зі стрімким зростанням популярності на Заході індійських виконавців, передусім Раві Шанкара та Алі Акбар Хана. Для раннього рага-року характерною була ритмічна циклічність, специфічні звукові орнаменти (*gataka*), використання екзотичних музичних інструментів (ситар, табла, тампур та ін.), а також тривалі імпровізації, спрямовані на досягнення гіпнотичного, медитативного стану.

Вплив рага-року відчувається у творчості багатьох фолк-гуртів (*Quintessence*, *Fit & Limo*, *Flute & Voice* та ін.) і виконавців *прогресивного року* – гурту *Mahavishnu Orchestra* та його соліста Джона Маклафліна. Останній, відомий також як Махавішну (англ. *Mahavishnu John McLaughlin*) – американський гітарист, засновник напрямку «джаз-ф'южн» (від англ. *fusion* – «злиття», тобто суміш стилів). У 1971 р. Маклафлін випустив акустичний альбом «*My Goal's Beyond*», до якого увійшли деякі композиції, що становили синтез джазу та індійських традиційних музичних форм. Під впливом вчення індійського духовного лідера Шрі Чінмоя Д. Маклафлін створив прогресив-рок-гурт *The Mahavishnu Orchestra*, у репертуарі якого переважали віртуозні інструментальні композиції зі складною структурою, органічно поєднувалися джаз, психоделічний рок та елементи класичної індійської музики. Гурт *The Mahavishnu Orchestra* був одним із перших представників напрямку ф'южн і був дуже популярним як серед прихильників джазу, так і рок-музики. Після розпаду цього гурту Джон Маклафлін створив акустичний проект *Shakti*, що продовжував тра-

диції The Mahavishnu Orchestra у виконанні індійських музикантів-інструменталістів.

Інший відомий у рок-музиці соліст-інструменталіст мексиканського походження Карлос Сантана розвивав стилістику джаз-року, поєднуючи її з рідними йому елементами латиноамериканської музики. У другому альбомі Сантани «Abrahas», який очолив американські хіт-паради у 1970 р., основним стилетворчим чинником було поєднання рок-музики з традиційними латиноамериканськими ритмічними структурами – босановою, румбою, ча-ча-ча та ін.

Американська форма фолк-року сприяла формуванню окремого, еkleктичного британського відгалуження цього стилю під назвою *electric folk* (з англ. – «електричний фолк»), або *british folk revival* (з англ. – «британське фолк-відродження»). Піонерами цього стилю були британські гурти Pentangle та Fairport Convention. Починаючи від північноамериканської форми фолк-року, Pentangle, Fairport Convention та інші подібні ансамблі культивували елементи британської традиційної народної музики. Так, наприклад, у репертуарі Pentangle є обробки шотландських і валійських старовинних балад («Willy O'Winsbury» та інші композиції, альбом «Cruel Sister», 1967), збагачені елементами джазу та блюзу. Віддаючи перевагу акустичному звучанню, гітаристи-віртуози цієї формації Джон Ренборн і Берт Джанш створювали складні, еkleктичні аранжування, балансує між фольклорними традиціями та рок-авангардом.

Fairport Convention (з англ. – «Фейрпортська угода») – британський гурт, який, об'єднавши у своїй творчості елементи фолк-року, прогресивного року та психоделії, в 1969–1970 рр. започаткував рух британського фолк-відродження. Гурт був створений у Лондоні в 1967 р. й від початку орієнтувався на т. зв. каліфорнійське звучання (зокрема, гурти The Byrds, The Mamas & the Papas та ін.), однак поступово почав відходити від впливів американської рок-музики і звертатися до народної творчості. У композиціях альбомів «What We Did on Our Holidays» (1969) та «Unhalfbricking» (1969) Fairport Convention використав інтонаційні джерела британського фольклору, майстерно поєднавши їх з акустичними й електронними інструментами у вишуканих аранжуваннях.

Серед виконавців, які не належать безпосередньо до фольклорної течії в рок-музиці, проте зробили вагомий внесок у процес асиміляції популярної та народної музичних культур, слід відзначити ірландську співачку Долорес О'Ріордан, солістку рок-гурту Cranberries (*кренберіс* з англ. – «журавлина»). Виконавська манера О'Ріордан наближається до гортаного способу співу, подібного до йодля⁹, що характерний для багатьох народних пісенних культур.

Напрямок *електрик-фолк* у виконанні Pentangle та Fairport Convention дав життя іншій плідній течії британської популярної музики – т. зв. кельтському року, що поєднав елементи традиційного фольклору Ірландії, Шотландії, Корнуолу та Бретані. Серед найвизначніших представників цього жанру – ірландський фолк-метал-гурт Sgraachan («Круачан»). Поєднання напрямку блек-метал з кельтською музичною стилістикою у творчості цього гурту знайшло своє відображення в застосуванні традиційних ірландських інструментів – волинок, народної флейти, бузукі¹⁰, вісли¹¹, а також у створенні оригінальних композицій, ладова та метроритмічна будова яких відповідає ірландським, шотландським і гельським народним пісням.

Одночасно зі світовими економічними процесами бурхливий розвиток етно-руху в музиці другої половини ХХ ст. зумовлений важливими змінами в суспільно-політичній ситуації у світі загалом та в країнах соціалістичного табору зокрема. На перший погляд, видається парадоксальним факт виникнення реальної поп- та рок-сцени в таких соціалістичних країнах, як Югославія, Угорщина, Польща та ін., якщо взяти до уваги те, що правлячі комуністичні режими розглядали англо-американську популярну музику як «носій Західних цінностей» та пряму атаку на марксистську ідеологію¹². Проте, якщо розглянути історичний розвиток і специфіку політичної системи цих, зараз уже незалежних, країн, стають зрозумілими причини позитивного відношення до цих жанрів і західної популярної культури взагалі.

Так, після 1948 р. керівництво Югославії обрало політичний курс на т. зв. «самовизначений шлях до соціалізму», основними положеннями якого було прийняття деяких засад ринкової економіки (економічна реформа 1965 р.) та системи соціалістичного самоуправління (встановлені після зміни Конституції 1968 р.). Фактично

це означало, що в Югославії, географічно розташованій між двома домінуючими тоді політичними системами, соціалістичну ідеологію було поєднано з ринково-орієнтованими умовами виробництва, а неосталіністське коріння комуністичного режиму прикривалося «псевдодемократичним нальотом майже-лібералізму»¹³.

Таким чином, за винятком періодичного підсилювання партійного контролю, в Югославії домінував своєрідний «репресивно-толерантний» політичний режим, що мав позитивні наслідки для реконтекстуалізації масових музичних жанрів. У 1960-ті рр. разом зі стрімким зростанням економіки, відкритістю кордонів і пом'якшенням політичної атмосфери в країні відчувався помітний вплив західного стилю життя. ЗМІ транслювали значну кількість рок- та поп-музики, індустрія звукозапису випускала ліцензійні хіти зірок західного шоу-бізнесу, багато з яких гастролювали країною.

Паралельно розвивалася власна югославська рок- та поп-музика. На тлі зростаючої національної самосвідомості югославські виконавці поступово почали відходити від прямого копіювання західних зразків і вироблення оригінальної стилістики на основі народної музики, що згодом стало рушієм появи «однієї з найяскравіших музичних течій континентальної Європи – „балканського фолку”»¹⁴.

Одним з найвідоміших югославських рок-виконавців є музикант і композитор Горан Брегович – видатний популяризатор балканської музики, засновник рок-гурту *Bielo Dugme* (з югосл. – «білий ґудзик»), відомий передусім завдяки саундтрекам до кінофільмів культового югославського кінорежисера Еміра Кустуриці «Арізонська мрія», «Циганські часи», «Андеграунд» та ін. Композиції Г. Бреговича насичені елементами балканської та циганської музики, сполучають народні танцювальні ритми у виконанні мідних духових інструментів, соло струнних і дерев'яних духових, традиційну вокальну югославську та болгарську поліфонію з підсиленою секцією ударних та електрогітар. Такий сплав, балансуючи на грані кітч, викликає асоціації з культурою Балкан, репрезентуючи не конкретний географічний ареал, а радше ментальне уявлення.

Ще одним, дуже важливим чинником, що сприяє розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці й передусім у напрямку *world*

music, є стрімкий прогрес нових комп'ютерних технологій запису й обробки звуку. «Поява такого виробу, як CD-ROM (компакт-диск), дозволила тиражувати так звані „лупи” (з англ. loop – „петля”), тобто записані у вигляді звукових (WAVE) файлів короткі, на декілька тактів музичні фактури, зіграні акустично, в реальному часі відомими музикантами-віртуозами. Один такий CD-ROM містить велику кількість уривків у різних стилях, тональностях, темпах. Це вже не віртуальна семплерна реальність, а живе талановите виконання. Проце цей матеріал зафіксований не на плівці, а у комп'ютерному форматі WAVE, що дозволяє здійснювати з ним різні маніпуляції в комп'ютерних редакторських програмах, тобто складати зі звукових файлів свою музику. Таким чином, у популярній музиці окреслився третій етап: замість композитора, а потім аранжувальника, процес створення музики перейшов до рук спеціаліста по складанню цілого з готових частин...»¹⁵.

Серед представників «комп'ютерного» жанру в сучасній масовій музичній культурі слід назвати передусім британського композитора й мультиінструменталіста Майка Олдфілда, вокаліста, продюсера та громадського діяча Пітера Гебріела й гурт «Deep forest», які у своїх композиціях використовують семплерні записи автентичного народного співу та традиційних народних інструментів з усіх куточків Землі. Особливу зацікавленість ці музиканти виявляють до прадавніх, архаїчних видів фольклору, що надають їхнім композиціям містично-сугестивного колориту.

Входження інонаціональної народної музики до панівних комерційних тенденцій західного шоу-бізнесу робить можливим глибше розуміння та дружні взаємини між різними культурами. Це стає очевидним у сучасному суспільстві, в якому численні культури та етнічні групи співіснують у тісній близькості. Різноманіття національних традицій зазвичай отожднюється з уніфікацією суспільної свідомості на тлі процесів стандартизації масової культури. Насправді ж ми сьогодні є свідками процесів співіснування та кооперації різних національних стилів у контексті загальносвітового культурного діалогу. Таке становище позитивно оцінюється в західній культурологічній науковій думці, що наголошує на необхідності розмаїття для повноцінного розвитку всіх сфер духовного життя людства.

За словами американського етномузикознавця Карла Раконена, «Ми живемо у час, коли культурна різноманітність є в моді. Висловлюючись сучасним політичним жаргоном, несхожість є «політично коректною»¹⁶.

¹ Frith S. World music. Politics And Social Change. – Manchester, 1989.

² Nettl B. The western impact on world music. – New-York, 1985.

³ Англ. – «музика світу».

⁴ Sweeney Ph. The Virgin Directory of World Music. – London; New-York, 1992.

⁵ Журнал *fRoots*, процитовано в N'Dour 2004, с. 1.

⁶ Контркультура – поняття у сучасній культурології й соціології, що використовується на позначення соціокультурних установок, які протистоять пануючим у конкретній культурі фундаментальним принципам, а також ототожнюється з молодіжною субкультурою 1960-х рр., що відображає критичне відношення до сучасної культури та відкидання її, як «культури батьків». Цит. за: Гуревич П.. Контркультура // Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 322.

⁷ Пушкарьова Т., Смирнов И. Рок-культура // Там само. – Т. 2. – С. 648.

⁸ Сітар – струний щипковий інструмент, подібний до лютні північної Індії.

⁹ Йодль – особлива манера співу без слів із характерним швидким переключенням голосових регістрів, тобто чергуванням грудних і фальцетних звуків. Характерна передусім для народної музики альпійських горців Швейцарії, Австрії, південної Німеччини (Баварія).

¹⁰ Бузукі (грец. то μπουζούκι, англ. bouzouki) – струний щипковий народний музичний інструмент, різновид лютні. Розповсюджений у Греції, на Кіпрі, в Ізраїлі, Ірландії, а також у дещо видозміненому вигляді у Туреччині.

¹¹ Вісла, або тін-вісла (англ. tin whistle – «жестяний свист») – кельтський народний духовий інструмент. Виготовляється з жести, дерева, металу та інших матеріалів. Популярна в Ірландії та інших європейських країнах.

¹² Rauhut M. Schalmei und Lederjacke // Schwarzkopf & Schwarzkopf. – Berlin, 1996. – P. 239–240.

¹³ Tomc G. Spori in spopadi druge Slovenije [Disputes and Encounters of the Other Slovenia] // Punk pod Slovenci [Punk under the Slovenians] / ed. by Maleckar N., Mastnak T. – Ljubljana, 1985. – P. 9–27.

¹⁴ Ramet S. Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia // San Francisco, 1994.

¹⁵ Козлов А. Рок: истоки и развитие // Virtual Web Studio «Музыкальная лаборатория Алексея Козлова»: <http://www.musiclab.ru/ROCK.html>.

¹⁶ Rahkonen C. What is world music? // World Music in Music Libraries. Technical Report. – Canton, MA, 1994. – № 24.

В статье исследуется развитие мировой популярной музыки в контексте процессов интеграции и взаимовлияния национальных музыкальных культур мира. Рассмотрены исторические, экономические и политические предпосылки проникновения неафроамериканских музыкальных элементов в массовую музыкальную культуру. Описаны наиболее характерные примеры использования народной музыки в творчестве ведущих исполнителей направления world music.

Ключевые слова: популярная музыка, народная музыка, этническая музыка, музыка мира рок-музыка, контркультура.

ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ГОРДІЙЧУКА ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКІ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Станіслав Димченко

УДК 78.072(477)

Роботу присвячено визначенню ролі видатного українського музикознавця Миколи Гордійчука у вивченні історії української музики в контексті світової культури.

Ключові слова: музикознавство, історія, українська музика, контекст, світова культура.

The work is devoted to determination of role of the prominent ukrainian musicologist Nikolay Gordiychuk in the study of history of ukrainian music in the context of world culture.

Key words: musicology, history, Ukrainian music, context, world culture.

Сучасне українське музикознавство та музичну критику, а точніше музичне мистецтво України, неможливо уявити без вагомого наукового доробку доктора мистецтвознавства, професора, лауреата премії імені М. В. Лисенка, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Максимовича Гордійчука. Мабуть, немає такої галузі чи проблеми в українській музиці, до якої б він не звертався, такого помітного явища в музичному житті України, яке б залишилося поза його увагою.

«У сфері українського історичного музикознавства він був професіоналом – ювеліром. Майстром з літери, який у даних своїх якостях стоїть в одному ряду з найповажнішими класиками української культури. Воістину високий професіоналізм – риса, що примушує кожну культурну людину шанобливо вклонятись його носію незалежно від часу, соціальних обставин»¹.

Численні книги, брошури, сотні ґрунтовних статей, розвідок, передмов засвідчують широчінь наукових інтересів, високу аналітичну майстерність, вражаючу ерудицію і багатогранність творчої індивідуальності відомого українського вченого. Він умів виокремити головні тенденції і найважливіші процеси розвитку українського музичного мистецтва, розглянути кожне явище у його зв'язках з усією художньою культурою.

Дослідження М. М. Гордійчука пройняті глибоким історизмом, тонким розумінням теоретичних та естетико-філософських проблем української музики, щирою зацікавленістю у подальшому інтенсивному розвитку музичної культури України, найкращих академічних і народних традицій нашої музики.

Праці вченого приваблюють глибоким відчуттям природи музичного мистецтва, схвилюваністю авторської розповіді, в якій, здається, оживають самі настрої та ритми композитор-

ських партитур, що їх вдумливо й ретельно досліджував талановитий музикознавець.

О. Немкович вважає, що наукову спадщину М. М. Гордійчука можна назвати енциклопедією української музикознавчої науки другої половини ХХ ст.²

Народився Микола Максимович Гордійчук у сільській родині 9 травня 1919 р. в селі Чорнорудка Ружинського району на Житомирщині, де українська, польська й російська культури розвивалися в умовах взаємопроникнення і взаємозбагачення, де широко звучав фольклор трьох народів. Тут минули його дитинство і юність, тут формувалася особистість майбутнього українського музикознавця. Звідси виніс він перші музичні враження, що залишилися на все життя. Микола Максимович – солдат-фронтовик другої світової війни. Після її закінчення, вже в студентські роки, стає дуже активним діячем Спілки композиторів України. В її лавах пройшов складний, майже піввіковий творчий шлях – від критика-початківця до заступника голови правління та відповідального секретаря.

Водночас плідна й активна наукова діяльність М. М. Гордійчука пов'язана з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) імені М. Т. Рильського Національної академії України. Саме сюди прийшов він, учасник війни 1941–45 рр., нагороджений орденом Червоної Зірки та бойовими медалями, відразу ж після закінчення в 1947 р. Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. У цьому Інституті він пройшов шлях від наукового співробітника до заступника директора і завідуючого відділом музикознавства.

На терені цих двох осередків української культури якнайширше та найяскравіше реалізується непересічний талант М. М. Гордійчука – дослідника історії української музики та народної творчості, музичного критика та публіциста, педагога-вихователя і громадського діяча. Цей скромний, надзвичайно людяний чоловік з опаленим війною характером володів величезною працездатністю, відданістю науці. В ІМФЕ він написав усі свої фундаментальні й різноманітні дослідження.

Збагачуючи сміливими та оригінальними концепціями музичну науку України, як зазначав Ю. Станішевський, М. М. Гордійчук своїми працями стимулював розвиток численних нових

напрямків музикознавства, успішно розробляти які почали його учні. Він створив власну наукову школу в українському музикознавстві; під його керівництвом підготовлено і захищено 49 докторських і кандидатських дисертацій³. Із вдячністю згадують свого Вчителя учні⁴ і вважають за честь продовжувати справу збереження і розвитку української культури.

Важливою сторінкою не лише творчої біографії Миколи Максимовича, а й української музикознавчої науки, стала його багаторічна праця як керівника відділу музикознавства ІМФЕ. Цей відділ упродовж 50–80-х рр. був провідним і найавторитетнішим центром музичної україністики, поважним осередком української музики в цілому. Достатньо сказати, що співробітниками відділу музикознавства в той час був створений масив фундаментальних монографій, опрацьовано наймасштабніше коло тем і проблем національного музично-історичного процесу, а також прорецензовано величезну кількість дисертаційних робіт учених України, Росії, Грузії, Вірменії, коли при ІМФЕ діяла Спеціалізована вчена рада по захисту дисертацій з музикознавства. Безперечно, значні досягнення і найвищий у середовищі музикознавців України, а часом і не лише України, рейтинг відділу обумовлювалися сукупністю об'єктивних і суб'єктивних обставин, зокрема його кадровим складом, однак не останню роль у їхньому формуванні відіграли талант Гордійчука як науковця і організатора наукового процесу⁵.

Продовжуючи та збагачуючи традиції видатних українських музикознавців-істориків, він переконливо доводить існування величезних можливостей і відкриває нові перспективи розвитку національного історичного музикознавства як гуманітарної науки, що приваблює масштабністю широких узагальнень і глибиною розробки актуальних проблем. Він звертався до різноманітних за жанровими та стильовими особливостями творів, до мистецького доробку несхожих за своєю індивідуальністю композиторів, як і його видатні попередники М. Грінченко, А. Ольховський, О. Шреєр-Ткаченко та ін., і розглядав музичний жанр у його зв'язках з розвитком вітчизняної і світової музичної культури. Велику роль М. М. Гордійчук відіграв у повоєнний період існування української фольклористики, насамперед у популяризації народно-пісенних жанрів. Він брав активну участь у ба-

гатьох фольклорних експедиціях, уклав кілька пісенних збірок, таких як: «Українські народні пісні» (1951), «Українські радянські народні пісні» (1955), «Українські народні пісні» (1958), «Українські народні пісні» (1979) та ін.

М. М. Гордійчук підтримав започаткування видання серії «Українська народна творчість», підготував до друку праці М. Лисенка, П. Сокальського, П. Демуцького, М. Грінченка.

У цьому році минає 90 років від дня народження Миколи Максимовича Гордійчука – людини, діяльність якої є втіленням історії нашої музичної культури другої половини ХХ ст. і котра безпосередньо впливала на її становлення та розвиток. Від студентів училищ і консерваторій до зрілих учених та відомих педагогів усі звертаються до його робіт.

Серед характерних рис вченого – масштабність і стратегічність наукового мислення, схильність до втілення фундаментальних наукових задумів. У зв'язку з цим, як стверджує О. Немкович, показово, що значення всіх найбільш солідних наукових проектів М. Гордійчука найвиразніше розкрилося в контексті історичної перспективи розвитку українського музикознавства. Так, найоб'ємнішим для Гордійчука, а тривалий час – і для українського музикознавства в цілому науковим проектом, реалізації якого вчений (як голова редколегії, відповідальний секретар першого тому й автор) присвятив багато років свого життя, стала багатотомна академічна «Історія української музики». Хоча перші три томи (опубліковані в 1989–1990 рр.) не могли не зазнати деяких впливів ідеології радянського часу, у четвертому (опублікований 1992 р.) і п'ятому томах уже було відображено концептуальне переосмислення української музичної культури 20–30-х (4-й том) і 40–50-х (5-й том) років на сучасному стані, уперше введено в науковий обіг велику кількість нових емпіричних даних. Сьогодні фактом є те, що в українському музикознавстві дана робота досі залишається найфундаментальнішим узагальнюючим музично-історичним дослідженням⁶.

Серед численних ґрунтовних праць вченого, що приваблюють широтою охоплення музично-історичних проблем, особливе місце належить монографії «Українська радянська симфонічна музика» (К., 1969). У цій дійсно вичерпній роботі чи не з найбільшою повнотою розкрився аналітичний метод дослідника, уміння виявити

неповторну своєрідність композиторської індивідуальності, побачити в кращих симфонічних творах оригінальний синтез традицій і новаторства, національного й загальнолюдського. М. М. Гордійчук переконливо аргументує, що великі досягнення й міжнародне визнання української симфонічної музики є одним з проявів самобутності духовної культури нашого народу.

Дослідник розглядає складність, часом суперечливість процесу формування та розвитку українського симфонізму, встановлення професійних засад вітчизняної симфонічної музики. Аналізуючи симфонічну творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, він демонструє, як пошуки цих яскраво самобутніх композиторів сприяли поступовому становленню двох відмінних щодо провідних стильових прикмет напрямків українського симфонізму та водночас виявили їхні мистецькі індивідуальності.

Учений висвітлює найважливіші музичні явища, проблеми, показує, що утвердження нового, справді оригінального, відбувалося в наполегливій боротьбі з вульгаризаторськими тенденціями, примітивізмом, пасивним наслідуванням традиційних канонів. М. М. Гордійчук не оминає увагою окремих труднощів та невдач у складному й багатогранному процесі розвитку українського симфонізму, справедливо підкреслюючи: без цих труднощів, старанних пошуків і сміливих експериментів не змогли б народитися видатні твори.

М. М. Гордійчук усім серцем любив, надзвичайно проникливо відчував і розкривав розмаїту творчу спадщину одного з найвидатніших композиторів ХХ століття Б. М. Лятошинського, тому цілком закономірно, що саме світлій пам'яті цього митця присвятив він свою виняткову книгу.

Новаторські дослідження з питань українського симфонізму посідають центральне місце у величезному й дуже різноманітному за тематикою доробку вченого. Тільки сам перелік надрукованих праць М. М. Гордійчука, що охоплюють майже всі жанри музичного мистецтва і виконавства, міг би зайняти кілька журнальних сторінок. Не прагнучи в цій невеличкій статті розглянути всю багатогранну проблематику робіт вченого, хочу зупинитися на книжці «Музика і час. Розвідки й статті» (К., 1984).

Книжка привертає увагу насамперед гостротою проблематики. У ній вміщені статті,

дослідження, публіцистичні нариси й музикознавчі етюди, написані впродовж 1974–1984 рр. Матеріал відображає важливі художні тенденції, висвітлює вагомні явища та події в музичній культурі українського народу. Це своєрідний підсумок діяльності митців України за певний проміжок часу, що відкриває нові перспективи вивчення сучасної творчості й розширює параметри її дослідження.

Матеріал згрупований за основними напрямками розвитку музичної культури (композиторський доробок, наука та критика, виконавство, театр) і спрямований на відтворення динаміки розгортання української музики в руслі загальних історико-культурних процесів.

Серед праць М. М. Гордійчука багато досліджень творчості українських композиторів: М. Лисенка, М. Калачевського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, В. Косенка, А. Штогаренка, Г. Майбороду, П. Майбороду, В. Губенка, М. Скорика, В. Зубицького, І. Карабиця, В. Сильвестрова, А. Філіпченка, – в яких виявляється тонке розуміння специфіки художньої індивідуальності митців, уміння знайти точний ключ до розкриття творчості кожного майстра. Про це переконливо свідчить одна з останніх книг дослідника, присвячена життю і творчості Миколи Леонтовича.

М. М. Гордійчук постійно виявляв увагу і турботу про композиторську молодь, умів завжди підтримати, надихнути її на сміливі пошуки, побачити в перших творах початківців справжнє обдарування. Наприклад, Леся Дичко говорить про це так: «Пригадаємо хоча б перші кроки Віталія Губаренка, Євгена Станюковича, Івана Карабиця, Валентина Грабовського, Володимира Зубицького, як він захищав сміливі пошуки ними виразових засобів, хоча інколи й не поділяв їхніх захоплень новітніми музичними течіями. “Можливо я чогось не розумію”, – неодноразово говорив Майстер. Його авторитет багатьом допоміг стати на ноги, посісти значне місце в сучасній музичній культурі, а головне – знайти власний шлях у мистецтві.

Навіть у складні 60–70-ті роки Микола Максимович став на захист новаторства в українській музиці, боровся з хуторянством і спрощеним поглядом на національну своєрідність та традиції»⁷. Показовою щодо цього була його монографія, в якій тонко розкрито неповторну композиторську індивідуальність Лесі Дичко.

«Безмежно вдячна Миколі Максимовичу за написання монографії про мене: він стежив за моєю творчістю, починаючи з перших кроків, і не стежив, а й допомагав мудрим, доброзичливим словом старшого друга й наставника.

Завжди буду вдячна Миколі Максимовичу, котрий підтримав усі мої задуми, які в умовах постійної боротьби з “буржуазним націоналізмом”, можливо, видавалися дещо ризикованими через їхню відверту національну спрямованість. Саме він ще в 1968 році підказав назву тільки-но написаній кантаті “Червона калина”; її, а також одноактний балет “Катерина Білокур” я присвятила Миколі Максимовичу.

Пам’ятаю, як він не раз захищав мене на радіо, у видавництві, в Міністерстві культури в скрутних ситуаціях, пов’язаних із використанням народних текстів та фольклорних матеріалів козацької тематики, яка на той час вважалася майже забороненою»⁸.

Висвітлюючи у своїх працях явища української музики, відомий вчений завжди наголошував, що найкращим творам композиторів України притаманні яскрава національна забарвленість, справжній професіоналізм.

Микола Максимович був одним з найактивніших громадських діячів і завжди перебував на вістрі музичного життя. На думку Лесі Дичко, його активну творчо-громадську діяльність щодо розбудови національного музичного мистецтва можна порівняти з літературним внеском Олесея Гончара. Та й життєві шляхи їх дуже схожі. Обидва пройшли важкими дорогами війни, були поранені, все життя боролися за утвердження рідної культури»⁹.

Творча активність була притаманна діяльності М. Гордійчука до останніх днів життя. Його праці, лекції і навіть бесіди завжди захоплювали глибиною думки, науковою обґрунтованістю. Дослідник тривалий час працював над обраною темою, роками збирав факти, шліфував текст. Аналізуючи різні аспекти художнього процесу в Україні, Микола Гордійчук визначавстан професійної музики в цілому та вагу внеску окремих митців у скарбницю української культури. У процесі творчого зростання М. М. Гордійчук прагнув виробити свої науково-дослідницькі принципи.

Передусім він звертався до тих музикознавчих тем, які ще не розкривалися взагалі або були висвітлені недостатньо. Як показують дослідження О. Немкович, Микола Максимович

Гордійчук належить до тих обраних долею діячів, значення творчого доробку яких невблаганний час не знівельював, а навпаки, поступово виявляє все рельєфніше. Чим більшим стає часовий проміжок, що віддаляє нас від цього діяча, тим чіткішим стає усвідомлення того, що Микола Максимович є однією з найславетніших, у чомусь харизматичних особистостей в українській музичній культурі другої половини ХХ ст., очевиднішою стає глибина сліду, що він залишив в усіх галузях, де працював – музикознавчій науці, критиці, публіцистиці, фольклористиці, вихованні наукових кадрів музикознавців, музично-громадських робіт¹⁰.

Професор М. Гордійчук виховав багато учнів, які стали провідними науковцями України, і, можна без сумніву сказати, створив власну музикознавчу школу. Його аспіранти, працівники відділу музикознавства Інституту Національної академії наук України, яким він керував багато років, завжди плідно працювали над проблемами української музичної історії та сучасності.

Усіх, хто добре знав Миколу Максимовича, хто з ним спілкувався, вражали його енциклопедичні знання в галузі історії рідної культури та особливе ставлення до її духовної неповторності, ментальності. Остання, трансформована в музично-патріотичну стихію, відобразилася в Гордійчуковій спадщині, починаючи з аналітичних екскурсів у сиву давнину музичної історії України і завершуючи пристрасним словом про творчі новації композиторів-сучасників.

Усі ми збережемо пам'ять про цю чуйну, добру Людину, яка все своє життя віддала вірному служінню Україні.

Хочеться вірити, що в найближчому майбутньому втілиться задум про відкриття у м. Житомирі музею музичної культури Волині, який розповідатиме про творчість уславлених земляків-музикантів: Ю. Зарембського, М. Скорульського, В. Косенка, Б. Лятошинського, З. Гайдай, С. Ріхтера, М. Гордійчука.

Спадщина Миколи Максимовича Гордійчука – яскрава сторінка українського історичного музикознавства. Праці вченого привертають увагу фахівців, викликають невпинний інтерес громадськості. Його подвижницька праця у царині вітчизняної культури і музикознавства зокрема – широке поле для дослідників¹¹.

Помер видатний музикознавець 3 січня 1995 р. у м. Ворзелі Київської області. Похований у смт Кичееві біля рідного йому Будинку творчості композиторів «Ворзель».

¹ Немкович О. Складова національної музикознавчої класики // Культура і життя. – 2004. – № 29. – 18 серп.; Її ж. Пам'яті Миколи Гордійчука // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – № 2 (6). – С. 94–98.

² Там само.

³ Станішевський Ю. Талант і майстерність дослідника // Студії мистецтвознавчі. – 1979. – № 3. – С. 9.

⁴ Калениченко А. Велетень українського музикознавства // Там само. – 2004. – № 4–5. – С. 26–27; Немкович О. Складова національної музикознавчої класики; Її ж. Пам'яті Миколи Гордійчука. – С. 94–98.

⁵ Немкович О. Складова національної музикознавчої класики; Її ж. Пам'яті Миколи Гордійчука. – С. 94–98.

⁶ Там само.

⁷ Дичко Л. Микола Максимович Гордійчук // Музика. – 1996. – № 2. – С. 15.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Немкович О. Складова національної музикознавчої класики; Її ж. Пам'яті Миколи Гордійчука. – С. 94–98.

¹¹ Сікорська І. М. Гордійчук // Музика. – 2004. – № 4–5. – С. 26.

Работа посвящена определению роли выдающегося украинского музыковеда Николая Гордийчука в изучении истории украинской музыки в контексте мировой культуры.

Ключевые слова: музыковедение, история, украинская музыка, контекст, мировая культура.

ВІКТОР ІВЧЕНКО: ШЛЯХ У КІНОПЕДАГОГІКУ

Олександр Безручко

УДК 791.44.071.1 Івченко

Стаття присвячена дослідженню процесу становлення видатного українського режисера театру та кіно Віктора Івченка як педагога й митця; визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних поглядів.

Ключові слова: Віктор Іларіонович Івченко, становлення кіноосвіти в Україні, кінорежисер.

The article investigates a formation of the famous ukrainian theatre and film director Victor I. Ivchenko as a teacher and artist. The researcher has defined the factors that had influenced formation of Ivchenko's pedagogical views.

Key words: Victor I. Ivchenko, formation of the film education in Ukraine, film director.

Народний артист Української РСР (1960), Лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка (1967), Віктор Іларіонович Івченко (1912–1972) відомий як сценарист, режисер театру та кіно, проте найголовніша сфера його діяльності – це кінопедагогіка. Серед його учнів – Іван Миколайчук, Раїса Недашківська, Броніслав Брондуков, Володимир Горпенко, Володимир Савельєв, Борис Івченко, Аркадій Миккульський, Валерій Бесараб та багато інших митців, які плідно працювали й продовжують працювати на теренах української культури.

Парфразуючи відомий вислів А. С. Екзюпері про те, що «всі ми родом з дитинства», можна зазначити, що «кожен майстер починав колись як учень і потім продовжився в своїх учнях». Спробуємо розібратися в складових того ґрунту, на якому зростав не тільки режисерський, але й педагогічний талант В. Івченка.

Віктор Івченко народився 9 листопада 1912 року в повітовому містечку Богодухів Харківської області. Після закінчення технікуму отримав диплом будівельника шляхів і вступив до Київського державного театрального інституту (КДТІ). Так принаймні зазначено в усіх біографічних довідниках.

Історія національної кіноосвіти сповнена білих плям. Багато визнаних українських митців намагалися не згадувати деякі сторінки власної біографії. Так, зокрема, Петро Вершигора,

Ізраїль Гольдштейн, Віктор Іванов та інші оминали увагою факт навчання на художньому факультеті Київського державного інституту кіномотографії (КДІК).

Віктор Івченко закінчив КДТІ у 1937 р. Студенти зі спеціальності «режисери театру» навчалися чотири роки. Отже, вступив до інституту він у вересні 1933 р. Проте серед студентів режисерського відділення (українського, польського та єврейського), які навчалися в Київському державному музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (так до реорганізації називався КДТІ), В. Івченка не було. Доцільно зауважити, що серед першокурсників української драми стоїть прізвище відомої в майбутньому української актриси Наталії Григорівні Кандиби¹.

Колишня студентка кіноакторського факультету КДІКу Клавдія Радюк після здобуття Україною незалежності згадувала, що «на другому курсі акторського факультету відбулася реорганізація й скасували акторський»².

Документи КДІКу зникли, проте в результаті архівного пошуку було відновлено прізвища студентів кіноакторського факультету, які змушені були заново складати іспити, аби стати театральними акторами. Так, наприклад, серед тридцяти одного студента першого курсу 1935–1936 рр. під номером п'ятнадцять зазначене ім'я Логовінської Маріанни Семенівни

(1916 р. н.), яка вступила на перший курс театрального після трьох років навчання в КДІКу³. Однак М. Логовінська не могла вчитися на кіноакторському факультеті три роки, оскільки він проіснував лише два. Імовірно, вона вчилася на кінорежисерському або сценарному факультеті, а після реформи 1934 року не склала внутрішніх іспитів у кіноінституті, не вступила з іншими студентами на перший курс театального інституту і лише наступного року колишня третьокурсниця КДІКу змогла стати першокурсницею КДТІ.

Серед прізвищ студенток першого курсу кіноакторського факультету, запрошених восени 1933 р. студентами кінорежисерського факультету КДІКу на засідання «гуртка творчообдарованих», згадується Зоріна Марія⁴. Вона не змогла вступити у 1934 р. разом зі своєю подругою по «гуртку творчообдарованих» Розою Фрідкіною, проте не припинила спроб і разом з Маріанною Логовінською стала студенткою театального інституту наступного, 1935 року⁵.

Марія Миколаївна Зоріна (1906 р. н.) закінчила робітничий факультет, вступила в комуністичну партію й лише з другої спроби змогла вступити до театального інституту. Попри це, вона відразу стала парторгом інституту й після першої зимової сесії потрапила до списку студентів, яких висунули на персональну стипендію театального інституту.

На кожного студента була написана характеристика. Зоріну викладачі охарактеризували наступним чином: «Має добрі акторські дані і добру загальну культурну підготовку. Працює тепло і з любов'ю, даючи мистецькі оригінальні розв'язання задач. Активно веде громадсько-політичну роботу. Парторг інституту»⁶. Така зразкова студентка могла не вступити до КДТІ в 1934 році лише в одному випадку – була вагітна. Це цілком імовірно, адже їй було 28 років.

У 1934 р. до театального інституту вступили колишні кіноактори. Одна з них, Клавдія (Клара) Радюк, згадувала: «Я й кілька моїх товаришів пішли в театральний і витримали іспити, але тільки троє з нас були прийняті на перший курс із другого»⁷. Проте К. Радюк помилилася, що й не дивно, адже ці спогади були шістдесятитрирічної давнини. Серед 27 студентів-першокурсників було принаймні п'ять колишніх студентів-кіноакторів КДІКу:

1. Беринська Гітя Царівна⁸;
2. Герценштейн (Герусиштейн) Борис Маркович⁹;
3. Радюк Клара Афанасіївна¹⁰;
4. Райко Михайло Васильович¹¹;
5. Фрідкіна Роза (Розалія) Ісааківна¹².

На перший акторський курс Київського театального технікуму в 1934 р. вступила Едігей Наталка Миколаївна¹³.

Серед студентів другого кіноакторського курсу КДІКу був учасник «гуртка творчообдарованих» Іван Копилов, який потрапив до школи кіноакторів на Київській кінофабриці.

Одним зі студентів, який міг потрапити в результаті цієї реформи до КДТІ з КДІКу, міг бути В. І. Івченко. Хоча не виключена й можливість його навчання в Харківському театральному інституті. Після переведення Віктор Івченко з'явився у списках студентів 3 курсу українського відділення 1935–1936 навчального року під номером 4 («Івченко Віктор Іларіонович, 1912 року народження, родом з м. Богодухів, українець, член КСМ, неодружений, член колгоспу, проживає у гуртожитку»¹⁴). Під шостим номером у цій групі була згадана Наталія Григорівна Кандиба.

Доцільно зауважити, що В. Івченко був відмінником. Так, у списках студентів, які висувалися на персональну стипендію театального інституту, фігурує студент 3 курсу Івченко¹⁵.

У списках останнього для Віктора Івченка 1936–1937 навчального року серед студентів 4 курсу зазначено його прізвище¹⁶. Імовірно, талановитий студент-режисер у 1933–1934 році здобув освіту в інституті мистецького спрямування, аби згодом продовжити освіту в КДТІ. У «Книзі списків особового складу студентів університету (денне відділення) 1925–1959 роки»¹⁷ прізвище Івченка зазначене серед студентів другого курсу 1934–1935 навчального року Всеукраїнського державного театального інституту, проте невідомо, з якого інституту потрапив цей студент. Найімовірніше, Віктор Іларіонович Івченко перший рік навчався на кінорежисера в КДІКу.

Чому ж тоді Івченко не згадував про своє навчання на першому курсі художнього факультету КДІКу? Очевидно, йому неприємно було згадувати про те, як його примусили залишити навчання на кінорежисера в одному інституті та скласти іспити, аби здобути фах театального режисера, в інший.

Зауважимо, що після фактичного знищення під виглядом реорганізації художнього факультету КДІКу більшість випускників намагалися не згадувати про навчання в цьому інституті.

Крім того, під час навчання з Івченком відбулася надзвичайно неприємна подія, що ледве не коштувала йому життя. У голодні тридцяті роки у всіх інститутах постійно проводили т. зв. чистки й перевірки анкет з метою з'ясування, хто зі студентів приховує своє справжнє соціальне походження. Секретар комсомольської організації КДІКу Я. Мардерер у красномовній статті «Комсомол кіноінституту готує надійну зміну» писав: «Вже у нашому інституті ми мали випадки, коли частина студентів під впливом ворожої нам ідеології почала на політгодинах вести свою розкладницьку роботу. Дрібнобуржуазними виступами на одній з таких політгодин на вечірньому робітничому факультеті, під час проробки нашої п'ятирічки студент Зорянський єхидно заявив лекторові: "Ви кажете, що ми повинні напружити свої сили на виконання завдань, але чи знаєте ви, що навіть Форд для поліпшення праці змазує свої машини маслом, а ми людей маслом не мажемо". І от, замість відсічі й правильної відповіді один комсомолец заявляє: "Тов. Зорянський має рацію, бо Магеллан, відкриваючи Індію, досяг своєї мети через те, що його люди були ситі, а ви хочете, щоб ми досягли своєї мети голодні". Біда, безперечно, не в тому, що товариші задають питання, а в тому, що ці "Зорянські" задають питання навмисно для того, щоб заплутати вірне розуміння політичних питань. Зрозуміло, наш осередок скерував свій вогонь на такі дрібнобуржуазні тенденції»¹⁸.

Достеменно невідомо, чи виголошував студент Івченко дрібнобуржуазні висловлювання. Можливо, хтось із менш талановитих студентів захотів усунути успішнішого суперника. На Віктора Івченка написали донос, в якому зазначалося, що він з куркульської сім'ї. Перевірити соціальне походження свого друга поїхав комсорг інституту.

Для того, аби осягнути специфіку тогочасних життєвих умов, наведемо враження очевидця тих подій: «Вулиці опустіли, скрізь відчувається якийсь застій, що нагадує місцевість після військових подій, великої епідемії або стихійного лиха, що опустошила як зовнішні ознаки життя, так і внутрішні. Вулиці позаростали бур'янами,

людей дуже мало видно. Ті, що зустрічаються по дорозі мають понурий пригнічений вигляд, як правило, всі обшарпані. Погляди кидають на зустрічних ворожі, підозрілі і непривітні. Стараються ховатися від очей. Подвір'я запусчені. Велика кількість дворів зовсім зруйновані й виглядають пожарищами, але без чорних обгорілих стовпів. Частина напівзруйнованих. Колись вони, напевне, належали тим, що їх розкуркулювали, як глитаїв, як твердо здавців, як інших ворожих елементів. Але ті подвір'я, де зараз живуть чи то колгоспники, чи то одноосібники теж мають запусчений вигляд. Переважна більшість господарських будівель пустують, деякі з них починають руйнуватися»¹⁹.

Батьки Івченка, незважаючи на скрутні часи, позичили гроші, аби гарно пригостити товариша сина, а той після повернення доповів, що Івченко – дійсно куркульський син. Віктор не зміг винести такого наклепу й зради, тому вирішив покінчити життя самогубством. Майбутнього актора, сценариста, режисера театру та кіно і, найголовніше, видатного українського кінопедагога, одного із засновників факультету кінематографії при Київському театральному інституті врятували. Однак багато талановитих, працюючих і чесних молодих митців було зломлено морально й навіть знищено фізично.

У КДІКу одним із таких студентів став М. Д. Семененко, який «при вступі до комсомолу, а також до технікуму і до інституту, завжди в анкетах писав, що він селянин, завжди уникаючи пред'явлення довідки про соціальне походження [...]. Загальне зібрання ячейки КСМ виключило Семененка з комсомолу»²⁰. За «затаювання свого соціального походження при вступі до ВИШу» виключали не лише з комсомолу, але й, що показово, із розміщенням витягу із наказу в студентській газеті відраховували «зі складу студентів, як класово чужий елемент»²¹.

Зрозуміти подальшу долю вигнаних з інституту можна завдяки нещодавно розсекреченому щоденникові репресованого Дмитра Заволоки: «Вмер Іван Пінчук. Для мене це була несподівана і, як не дивно, тяжка новина. Я був впевнений, що в Івана в майбутньому буде великий інженер. Але доля його була не з щасливих. З інституту його викинули, як сина куркуля, хоча по суті його батько і не був куркуль, а був власник-кустар. Після цього він пішов до армії, де захворів. Повернувся додому і на пожарищі,

на руїнах свого батьківського двору, без догляду, без достатньої їжі – сконав. Шкода, шкода. Він не чужий був для революції, для соціалістичного будівництва»²².

Зважаючи на «посилення класової боротьби», у вересні 1931 року потрапити до КДІКу могли лише робфаківці, хоча офіційна версія була дещо іншою: «Цього року осінній прийом до кіноінституту через обмеженість місць буде закритим, цебто прийматимуть лише тих студентів, які закінчили робфак»²³. Завдяки такій концепції студенти другого набору до Київського кіноінституту стовідсотково були «політично правильними», проте не завжди талановитими. Такі «активісти» вважали за честь друкувати в інститутській газеті «Кінокадри» статті на кшталт «Аполітичним, діляцьким, антикомуністичним настроєм нема місця в стінах пролетарського Кіно-ВИШУ», в яких писали, що «вивчення марксо-ленінської теорії та біжучої політики є складова частина навальних планів Кіноінституту. Кожен студент, кожен майбутній пролетарський фахівець мусить знати постанови партії ухвали з'їздів тощо. Кожен студент, що його готує радянський ВИШ, повинен насамперед бути громадським робітником, носієм думок партії, думок радянської влади»²⁴.

Неприємна подія відбулася і в житті Суламіф Цибульник – ще однієї студентки кінорежисерського курсу, на курс старшої, ніж Івченко (в 1934 р. залишилася довчатися в КДІКу). Вона тільки одного разу, у власній автобіографії 25 жовтня 1964 року (зберігається в архіві Національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка), зізналася: «у 1934 році мене виключили з комсомолу за заявою групи наклепників, що лютували в Інституті. Міськком комсомолу відновив мене, оскільки всі пред'явлені мені звинувачення були визнані наклепницькими»²⁵.

Студентська газета КДІКу «Кінокадри», як, до речі, і документація цього інституту обривається 1932 роком. Попри це, найімовірніше неприємна для Івченка подія сталася саме у КДІКу. У такій ситуації стає зрозумілим, чому він жодного разу не згадав про своє навчання в цьому інституті.

Віктор Івченко чудово знав про діяльність режисерської лабораторії О. П. Довженка на Київській кінофабриці (РЛККФ), оскільки один із режисерів-лаборантів Юрій Васильович Нікітін

викладав у нього «Художнє слово». Під час весняної сесії 1935–1936 року на залік з художнього читання студент третього курсу В. Івченко підготував уривок з «Голого короля» Г. К. Андерсена, а Наталка Кандиба – уривок з «Тараса Бульби» М. В. Гоголя²⁶.

На початку 1937 року студента четвертого курсу Віктора Івченка наказом № 145 від 3 січня 1937 р. відрахували з інституту за хуліганство. У цей час Івченка також виключили з комсомолу. Лише через два місяці та 17 днів, 20 березня 1937 р., одного з найкращих студентів 4 курсу поновили. Наказ було написано олівцем, а всі інші накази – зеленим чорнилом, однак наказ стосовно звільнення Івченка не стерто. Тобто людина, яка вела журнал наказів розуміла, що його звільнено неправильно, але після відновлення все-таки побоялася стерти цей прикрий напис²⁷. Не виключено, що біди Івченка були пов'язані з наклепом стосовно куркульського походження.

Після чорної смуги йде біла, а тому через кілька місяців після прикрого інциденту Віктор Іларіонович Івченко з відзнакою закінчив Київський державний театральний інститут (КДТІ).

З 1937 по 1953 рік Віктор Івченко працював режисером Українського драматичного театру ім. М. Заньковецької в Запоріжжі та Львові. З «червоним» режисерським дипломом КДТІ Івченко легко ввійшов до трупи театру, блискуче зігравши декілька ролей, проте продовжував мріяти про режисерську роботу.

Як згадував Борис Романицький, який очолював у той час театр: «На практичній роботі побачив його хист як режисера та ерудицію в цій справі. Він, як ніхто з молодих режисерів, умів спілкуватися з актором, розумів його і був дохідливим у своїх режисерських бажаннях. Ставало очевидним, що такий молодий режисер зуміє захоплювати акторів і вести їх за собою»²⁸.

Після розмови з Борисом Романицьким, Володимир Івченко став його асистентом, а згодом йому навіть запропонували самотужки поставити виставу. Проте замість цього Івченко просить дозволу почати роботу з посади інспектора сцени. Багато хто не зрозумів молодого режисера, який намагався опанувати театральне мистецтво «знизу», осягнути всі його щаблі.

Б. Романицький як проникливий педагог

відчув прагнення молодого режисера й робив усе, аби полегшити його перші кроки в мистецтві. Справжнім уроком для Віктора Івченка став вчинок його «хрещеного батька» Бориса Романицького, який розпочав репетирувати одну п'єсу, провівши весь період «за столом» і раптово «захворів». І ставити п'єсу вже як режисеру-постановнику довелося Вікторові Івченку.

Коли Івченко закінчував свою першу театральну постановку, Романицький так само раптово одужав і тактовно допоміг порадами молодому режисерові. Тільки через довгий час Віктор Івченко дізнався, що хвороба художнього керівника була педагогічним засобом. «Отак, – говорив Івченко, – і починав працювати під рукою майстра...»²⁹

Віктор Іларіонович назавжди запам'ятав цей урок людяності та педагогічної етики і намагався все своє подальше життя допомагати молодим митцям у їхньому становленні: «Я хотів, щоб частка того доброго, що я відчуваю в собі, проросла в них»³⁰.

За словами доньки Віктора Іларіоновича, студенти були його дітьми, він все про них знав, постійно про них піклувався, двері його квартири завжди були для них відчинені. Переживши в тяжких матеріальних умовах війну, Віктор Івченко завжди допомагав іншим (насамперед студентам) не тільки добрим словом, але й матеріально: лише в нього у важкі години можна було позичити гроші, навіть якщо це були його останні. Віктор Іларіонович мав надзвичайну інтуїцію: зустрівши на студії чи в інституті людину, по очах міг зрозуміти, що їй потрібно, і дуже тактовно дати якусь копійчину так, щоб не образити цю людину, від серця пропонував їй свою допомогу.

Серед спогадів про перехід до кінематографу існує цікава історія. На одній з нарад у Києві в 1953 р. Олександр Степанович Левада, на той час заступник міністра кінематографії УРСР, жартома запитав: «А в кіно скоро підеш?». Вистава Віктора Івченка «Вій, вітерець» за п'єсою Я. Райніса вже тоді вважалася театральною класикою. Та незважаючи ні на що, сорокарічний митець круто повертає свою долю і переходить працювати в кіно, – писав В. Горпенко. – Значить, чогось не вистачало цій невгамовній людині. Думається, однією з причин такого рішучого вчинку була внутріш-

ня потреба говорити, за його словами, «більш масштабно», маючи на увазі як широту охоплення подій, так і широту впливу художньої ідеї. В усякому разі пізніше саме так він визначить одну з головних особливостей кіно – можливість говорити масштабно!»³¹. Віктор Івченко відповів Олександрові Леваді, що згоден хоч зараз. Зважаючи на оприлюднені дані про навчання В. Івченка на курсі кінорежисерів КДІКу, стає зрозумілим, чому саме йому запропонували перейти з театру в кінематограф.

У цей час в українське кіно прийшли молоді, обдаровані режисери й актори з майстерні Ігоря Андрійовича Савченка у ВДІКу, зокрема Марлен Хуцієв, Фелікс Миронер, Олександр Алов і Володимир Наумов, та «перший призов» режисерів з театру.

Так, у 1953 р. Віктор Іларіонович Івченко, досить відомий театральний режисер, заслужений артист України, залишив театр, в якому пропрацював не один рік, і почав опановувати мистецтво кінематографу на Київській кіностудії художніх фільмів.

У цей час готувався до запуску у виробництво фільм «Доля Марини» за сценарієм молодого кінодраматурга Лідії Компанієць. Вже було визначено одного з постановників майбутнього фільму: ним став колишній випускник режисерського факультету КДІКу Ісаак Шмарук, який дотепер працював асистентом режисера чи другого режисера в інших постановників. Другим режисером-постановником став Віктор Івченко. Цей дебютний симбіоз двох режисерів виявився досить вдалим у багатьох відношеннях.

У цьому фільмі, одному з перших у 50-і роки, увагу було акцентовано на приватному житті головної героїні, її коханні й пов'язаних з ним переживаннях. На жаль, звична життєва ситуація: кохання згасає і чоловік залишає дружину. Проте авторам вдалося відійти від шаблонності завдяки глибокому аналізу психологічних підвалин людських стосунків.

В особистій драмі головної героїні фільму Марини Власенко глядачів полонила щирість почуттів, душевне багатство, що контрастувало з егоїзмом, пихою та відсутністю поваги до людей її чоловіка Терентія. Глядачам дуже сподобався образ Марини, яку зіграла маловідома на той час актриса обласного театру К. Литвиненко. Вона була настільки переконливою, що впродовж ще досить тривалого часу після виходу

на екрани «Долі Марини» пошта с. Лебедівки Немирівського р-ну Вінницької обл., де за сюжетом жила головна героїня, була переповнена листами на її ім'я. Цікаво, що Марині Власенко писали, немов добрій знайомій, висловлюючи свої почуття: радили, співчували, ділилися власними секретами не тільки дівчата й жінки, але й чоловіки.

На II З'їзді радянських письменників Сергій Аполінарійович Герасимов сказав багато хороших слів про «Долю Марини». У пресі також було чимало позитивних відгуків про фільм, хоча не минули й огріхив, перш за все стосовно значної частки театральності у фільмі.

Схвально оцінив фільм Івченка й Олександр Довженко у своїй лекції, прочитаній на семінарі кінорежисерів у Болшеві 8 листопада 1954 року: «Чим приваблює “Доля Марини”, що користується на селі великим успіхом? Глядач доповнює картину своїми власними, йому приємними думками, що жінка, яка залишилася в селі, виходить переможницею, а той, хто утік у місто, знехтував усім, програє»³².

Після першої перемоги були й невдачі – опануванню кінорежисерської специфіки інколи заважав театральний досвід. Як згадував сам Віктор Іларіонович Івченко: «Перша самостійна моя робота – “Назар Стодоля”. Фільм-спектакль. Багато в чому там ще тільки прицілювався... Ця робота не принесла мені задоволення»³³.

В. Г. Горпенко писав: «Не хотілося б заради ювілею малювати такий собі ідеальний портрет впевненого й удачливого майстра. Він був людиною – самолюбивою, часом жорсткою. Болюче сприймав невдачі, гірко ображався, коли його позбавляли можливості робити бажане»³⁴.

Потом і кров'ю давалися перші кроки в кінорежисері: створений за романом О. Андрєєва «Широка течія» фільм «Є такий хлопця» «зліязики» після його виходу на екрани перейменували на «Нема такого хлопця». В. І. Івченко з гіркотою згадував: «Перепало за нього і від глядачів, і від критики... справедливо, зрештою»³⁵. Про фільм В. Івченка «Здравствуй, Гнате!» Н. Лордкіпанідзе написала як про дивну картину, де, окрім невибагливого смаку, з яким було зроблено сцени в концтаборі, були «погано загримовані під виснажених полонених актори»³⁶.

Можливо, не потрібно згадувати творчі прорахунки Віктора Івченка, але для цілісного пор-

трета справжнього майстра, яким, безперечно, він є, це не буде недоліком, а навпаки, дозволить краще зрозуміти мотиви багатьох його вчинків.

В. Івченко ніколи не шукав легкі шляхи в мистецтві та житті. Щоб залишатися майстром, потрібно багато працювати над собою – в декілька разів старанніше, ніж працюють інші, тим паче твої учні.

Можливо, саме завдяки своїм першим помилкам Віктор Івченко стільки уваги приділяв кіноосвіті, саме завдяки цьому він стояв біля витоків кінофакультету, щоб майбутні покоління кінорежисерів не повторювали помилки, а вчилися на, хай інколи й гіркому, але досвіді своїх вчителів.

Попри всі перешкоди, перемог було більше. І найкращою з них було заснування кінофакультету в Київському театральному інституті мистецтв, де з 1961 р. до останніх днів свого життя (режисер передчасно пішов із життя в 1972 р.) він викладав³⁷. Івченкові довелося на власному досвіді – від падінь до злетів, від фільму до фільму – опановувати специфіку кінорежисерської режисури. Доцільно відзначити, що виховуючи інших, він завжди навчався сам.

Виплекана В. І. Івченком плеяда талановитих митців не лише продовжила справу свого вчителя на знімальному майданчику та театральних підмостках, але і, як зокрема доктор мистецтвознавства, проф. В. Г. Горпенко, досить успішно навчає студентів секретів аудіовізуальних мистецтв.

¹ Склад студентів Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка за 1933–1934 навчальний рік. – ДАК. – Ф. 1193, оп. 2, спр. 60, арк. 28.

² Стенограма вечора пам'яті кінорежисера С. М. Цибульник. – К., 1997. – С. 7.

³ ДАК. – Ф. Р-1193, оп. 2, спр. 77, арк. 1 зв.

⁴ ЦДАГО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 58835. – Т. 2. – Арк. 76.

⁵ ДАК. – Ф. Р-1193, оп. 2, спр. 77, арк. 1 зв.

⁶ Там само. – Спр. 75, арк. 7.

⁷ Стенограма вечора пам'яті... – С. 7.

⁸ ДАК. – Ф. Р-1193, оп. 2, спр. 77, арк. 4 зв-5.

⁹ Там само. – Спр. 76, арк. 5.

¹⁰ Там само. – Спр. 77, арк. 5 зв-6.

¹¹ Там само. – Спр. 77, арк. 5 зв-6.

¹² Там само. – Спр. 76, арк. 17.

¹³ Там само. – Спр. 77, арк. 23 зв.-24.

¹⁴ Статистичні дані про викладачів і студентів за 1935–1936 навчальний рік. – ДАК. – Ф. 1193, оп. 2, спр. 76, арк. 7.

¹⁵ Список студентів Театрального інституту, які висуваються на персональну стипендію. – ДАК. – Ф. 1193, оп. 2, спр. 75, арк. 6.

- ¹⁶ Склад студентів Державного театрального інституту й технікуму на 2 півріччя 1936–1937 навчального року. – ДАК. – Ф. 1193, оп. 2, спр. 80, арк. 12 зв.
- ¹⁷ Книга списків особового складу студентів університету (денне відділення) 1925–1959 роки. – Архів КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого. – Арк. 244.
- ¹⁸ *Мардерер Я.* Комсомол кіно інституту готує надійну зміну // *Кіно*. – 1930. – № 23–24.
- ¹⁹ *Заволока Д.* Щоденник. – ГДА СБ України. – Ф. 6. – Спр. 49905Ф, арк. 52.
- ²⁰ Семененкам не місце в комсомолі: [Ред. ст.] // *Об'єктив*. – 1931. – 4 черв.
- ²¹ Витяг з наказу № 24 від 2 березня 1932 р. // *Кінокадри*. – 1932. – 16 берез.
- ²² *Заволока Д.* Щоденник. – Арк. 36.
- ²³ *Кіногазета* (Харків). – 1931. – Друга декада вересня. – С. 2.
- ²⁴ Г. 3-й. Аполітичним, діляцьким, антикомуністичним настроям нема місця в стінах пролетарського Кіно-ВИШУ // *Кіногазета* (Харків). – 1931. – Третя декада квітня. – С. 3.
- ²⁵ *Цибульник С.* Автобіографія 25 жовтня 1964 року. – Архів Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка. – Ф. 670, оп. 1-л., спр. 5124, арк. 5.
- ²⁶ ДАК. – Ф. Р-1193, оп. 2, спр. 73, арк. 51.
- ²⁷ Там само. – Спр. 79, арк. 9 зв-10.
- ²⁸ *Заньківчани*. – К., 1972. – С. 39.
- ²⁹ *Крижанівський Б., Новиков Ю.* Віктор Івченко. – К., 1976. – С. 10.
- ³⁰ *Слободян В.* Кіноактор і сучасність. – К., 1987. – С. 25.
- ³¹ *Горпенко В.* Уроки, здобуті в дорозі. До 70-річчя з дня народження В. І. Івченка // *Культура і життя*. – № 46. – 1982. – С. 5.
- ³² *Довженко О.* Бесіда-лекція, прочитана на семінарі кінодраматургів у Болшеві 8 листопада 1954. – РДАЛМ. – Ф. 2081, оп. 1, спр. 537, арк. 33.
- ³³ *Крижанівський Б., Новиков Ю.* Віктор Івченко. – К., 1976. – С. 28.
- ³⁴ *Горпенко В.* Уроки, здобуті в дорозі. – С. 5.
- ³⁵ *Крижанівський Б., Новиков Ю.* Віктор Івченко. – С. 40.
- ³⁶ *Известия*. – 1962. – 28 листоп.
- ³⁷ ДАК. – Ф. Р-1193, оп. 1, спр. 719, арк. 113.

Список скорочень

- ГДА СБУ – Галузевий державний архів Служби Безпеки України.
- ДАК – Державний архів м. Києва.
- КДІК – Київський державний інститут кінематографії.
- КДТІ – Київський державний театральный інститут.
- КНУТКТ – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.
- РДАЛМ – Російський державний архів літератури і мистецтв.
- РЛККФ – Режисерська лабораторія Київської кінофабрики.
- ЦДАГО – Центральний державний архів громадських об'єднань України.

Статья посвящена исследованию процесса становления выдающегося украинского режиссера театра и кино Виктора Иларионовича Ивченко как педагога и художника; определены факторы, которые повлияли на формирование его педагогических взглядов.

Ключевые слова: *Виктор Иларионович Ивченко, становление кинообразования в Украине, кинорежиссер.*

«МУЗЫКАЛЬНИЙ КАЛЕНДАРЬ» А. ГАБРИЛОВИЧА ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ І ЦІННЕ ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ

Алла Литвиненко

УДК 78.072"18-19"(048.8)

Проаналізовано «Музыкальный календарь» А. Габриловича як культурне явище свого часу, визначено його вагу в музичному житті кінця XIX – початку XX ст. Обґрунтовано актуальність видання як цінного джерела інформації в дослідженні історії української музики.

Ключові слова: культурне явище, музичне життя, актуальність, інформація, українська музика

«Musical Calendar» of A. Gabrylovych has been analysed as cultural phenomena of its epoch, its role in life of the Empire of the end of the XIXth – the beginning of the XXth cen. has been determined as well. Actuality of the edition as valuable informational source in research of ukrainian music history has been substantiated.

Key words: culture phenomenon, musical life, actuality, information, ukrainian music.



Кінець XIX ст. в історії вітчизняної культури характеризується стрімким розвитком музичної культури на території Російської імперії. Насамперед активізувалася композиторська та виконавська діяльність митців, професіоналізм якої дозволив вітчизняній музичній культурі посісти провідне місце на світовій арені, а головне, – повернути до мистецтва увагу найширших кіл суспільства. Водночас «мода» на музику сприяла виникненню професійних музичних і театральних колективів, творчих спілок, заснуванню заохочувальних премій і різноманітних конкурсів. Музична освіта, як основа забезпечення й поповнення мистецької когорти, на той час характеризувалася активним заснуванням численних музичних класів і шкіл, училищ, консерваторій. Особливо бурливо розвивався приватний сегмент музичної культури, позиціонований переважно як обслуговуючий: нотні видавництва, фабрики з ви-

Таблиця

Місто	1906 р.	1912 р.	На скільки відсотків збільшилося населення
Санкт-Петербург	бл. 1 800 000	бл. 2 000 000	11,10
Москва	бл. 1 200 000	бл. 1 500 000	25,00
Київ	247 432	460 000	85,91
Харків	174 846	250 000	42,98
Житомир	65 452	110 000	68,06
Полтава	53 060	72 000	35,70
Вінниця	28 995	46 000	58,64

робництва та ремонту інструментів, їхні поставальники і представництва відомих зарубіжних фірм, навіть настроювачі.

Загалом кількість таких установ, підприємств, закладів, приватних шкіл, класів, що мали безпосередній чи бодай якийсь стосунок до музичної культури, стала настільки численною, що на початку ХХ ст. обчислювалася десятками тисяч.

Зауважимо, що зі скасуванням кріпацтва і становленням капіталістичних відносин значного культурно-економічного розвитку почали набувати саме регіональні центри Російської імперії – повітові та губернські міста. Про це свідчить і зростання кількості жителів, динаміка якого у відсотковому відношенні значно перевищує аналогічні процеси в традиційних культурних центрах Росії – Санкт-Петербурзі та Москві (див. таблицю).

Якщо в кінці ХІХ ст., наприклад, у Полтаві функціонувала одна спеціалізована музична школа (музичні класи Ф. І. Базилевич), то в 1909–1910 рр. таких закладів у місті нараховувалося вже близько десяти. Подібна ситуація склалася практично в усіх містах і містечках на території тогочасної України.

Культурне життя імперії поступово децентралізувалося. Нерідко провідні діячі мистецтва замість Москви чи Санкт-Петербурга для здійснення своїх професійних задумів вибирали віддалені губернії, засновуючи там мистецькі колективи, навчальні заклади, творчо реалізуючись. Регіони ставали потужними культурними осередками з відповідною освітньо-мистецькою інфраструктурою, що дедалі більше зростала як кількісно, так і якісно.

Звичайно, за такого стрімкого розвитку музичного життя помітним став значний дефіцит відповідної інформації. У провінціях украї не

вистачало систематичних даних, що детально відображали б у широкому спектрі статистичні параметри в освітній, концертно-виконавській, нотно-видавничій та інших сферах музичної культури імперії. Наявні спеціалізовані журнали – музичні, театральні, художні – не могли вирішити цієї проблеми, адже на їхніх шпальтах друкували переважно аналітичні матеріали: рецензії, відгуки, наукові розвідки про відомих діячів музичного мистецтва. Їхній жанровий формат не передбачав викладу систематичних даних довідникового характеру навіть про значні явища на музичному обрії, не кажучи вже про численні музичні заклади, їхніх працівників, музикантів, невеликі музичні колективи з тисяч населених пунктів країни. Саме тому виникла об'єктивна необхідність у періодичному довідниковому виданні, що задовольнило б зростаючі потреби населення, особливо провінцій, у коротких, але ємних даних про стан тогочасної музичної справи.

Цю незайняту нішу інформаційного простору Російської імперії в кінці ХІХ ст. і заповнив **«Музыкальный календарь А. Габриловича»**¹ – саме те довідникове друковане видання, завдяки якому принаймні частково вирішувалася проблема систематичного обміну інформацією між численними провінціями та культурними центрами про все, що відбувалося в музично-культурній сфері Росії. У державі, з її величезними просторами, відсутністю нормальних шляхів сполучення, цей довідник став єдиним джерелом найрізноманітніших даних з усіх сфер мистецького життя.

«Музичний календар» почав виходити у Санкт-Петербурзі з 1895 р. (перший випуск) і видавався щороку, ймовірно, до 1915–1916 рр. Це видання вважалося записником, і тому не було внесене до бібліографічних картотек біблі-

отек та архівних фондів. Крім того, як щорічник воно було актуальним тимчасово: використавши його, власник рідко переймався подальшим збереженням списаного щоденника. Звичайно, видання різних років спорадично зберігалися серед особистих речей деяких музичних діячів. Однак у складні революційні та воєнні роки ці щоденники були втрачені. Імовірно, саме цими причинами можна пояснити бібліографічну рідкість календарів Габриловича (йдеться про весь хронологічний ряд), а також і те, чому вони не стали об'єктом уваги істориків-музикознавців.

Тому **метою статті** є проаналізувати перше вітчизняне довідниково-енциклопедичне видання як цінне джерело інформації в дослідженні історії української музики.

На сьогодні поки що не вдалося знайти достатню інформацію про видавця, лише в кількох інтернет-словниках побіжно згадується про те, що Артур Габрилович – музичний критик і видавець календаря². Проте цей унікальний календар є щорічником, в якому зібрана й систематизована інформація про стан музичної справи в усіх регіонах Російської імперії. Особливо цінним джерелом інформації календар є у справі дослідження історії розвитку музичного мистецтва в Україні, адже численні факти стосовно побутування музики не лише в невеличких містах, а й губернських центрах, зафіксовані сьогодні тільки в цьому виданні. До таких фактів належать: дати виникнення музичних колективів, установ і навчальних закладів; виконавський і викладацький склад; імена керівників; творча та професійна діяльність окремих діячів. Крім того, в щоденнику подається детальний список усіх музичних творів, виданих за поточний рік, та їхніх авторів.

Артур Соломонович Габрилович народився 24 лютого 1867 р. в Петербурзі в сім'ї багатого й успішного адвоката. У великій родині (мав двох братів і сестру Поліну) дуже цінувалася освіта й культура. Саме Артур першим навчив грати на фортепіано молодшого брата Осипа, згодом всесвітньовідомого піаніста. Проте їхня мати Роза Сегал не схвалювала наміри старшого сина щодо музичної кар'єри, і хлопець змушений був навчатися на юридичному факультеті Санкт-Петербурзького університету. Однак щира любов до музики, неабияка обдарованість, якою були наділені і двоє його братів, визначили подальшу долю Артура. Він

залишив юридичну практику заради мистецької діяльності. Певний час працював співробітником у музичних відділах періодичних видань «Театральные известия», «Театральный мирок», «Новости», «Herald», писав рецензії, статті. А в 1895 р. заснував власне видавництво та щорічник «Музичний календар», що став першим і єдиним на той час виданням універсального довідникового характеру.

Варто детальніше зупинитися на родинному оточенні Артура Габриловича, щоб зрозуміти, чим керувався видавець, беручись реалізувати досі ніким не апробовану ідею.

Цікава й непересічна доля його родини, представлена цілою когортою яскравих особистостей, які зробили значний внесок у науку та культуру. В історії вітчизняної і світової музики більш відомими є його молодші брати – Осип (7.02.1878 – 14.09.1936) і Григорій (1869–?) Габриловичі. Перший – відомий піаніст, учень Антона Рубінштейна (Санкт-Петербург) і Теодора Лешетицького (Відень)³.

З початку ХХ ст. О. Габрилович перебував переважно за кордоном, успішно виступаючи на світових сценах, а з 1914 р. – в еміграції у США. Він отримав всесвітнє визнання і як піаніст, і як диригент (Детройтський симфонічний оркестр), і як композитор. Його дружина Клара Клеменс (донька Марка Твена) – також музикант (співачка); вона часто виступала разом з чоловіком. Саме він у часи революційних і воєнних катаклізмів матеріально допомагав своїм численним родичам, залишеним на батьківщині й розкиданим лихоліттям по всьому світу⁴.

Григорій Габрилович заявив про себе як музичний критик і перекладач (адаптував до російської сцени кілька іноземних п'єс). Упродовж певного часу публікувався в газетах «Новости», «Биржевые Ведомости» і журналах «Театральный мирок», «Художник», «Театр и Искусство», а з 1894 р. почав видавати у Санкт-Петербурзі газету «Russlands Musik-Zeitung».

Інший представник родини – двоюрідний брат Артура Габриловича Микола Євгенович (1865–1941) – був лідером російської гомеопатії, віце-президентом Міжнародної гомеопатичної ліги, громадським діячем. Він належав до іншої родинної гілки Габриловичів – династії медиків: і батько, і рідні сестри, й інші родичі також були лікарями. Саме завдяки його активній науковій і суспільній діяльності медична наука

вже за радянських часів була збережена, визнана у провідних європейських наукових колах; завдяки його авторитету було врятовано від репресій багато талановитих її представників⁵.

Його зведений брат Леонід Габрилович (1878–1953), знаний під псевдонімом Галич, здобув авторитет в іншій сфері культури – як філософ, поет і публіцист.

Як бачимо, прагнення А. Габриловича, як і інших знаменитих представників його родини, були тісно пов'язані з процесами професіоналізації в різних галузях культури. Створене видання було, безсумнівно, новаторським в інформаційному просторі тогочасної імперії.

Дивує не лише універсальність та обсяг представленої інформації, а й її компонування і рубрикація. Бездоганно видається також організаційна робота навколо видання. Цікаво, що сьогодні багато видавництв, що готують потужні галузеві довідники, послуговуються тими самими прийомами, що й А. Габрилович. 1) відведення значних площ під рекламу: у «Музичному календарі» вона займає майже шосту частину всього аркушату; 2) доповнення книжки допоміжною інформацією: витяги з законів, правил, інструкцій, пам'ятні дати, обмін валют і т. д.; 3) Процедура збору інформації: у кожному випуску друкувалося прохання всім, хто має стосунок до музичної сфери, надсилати у редакцію інформацію про себе та місце роботи, а вже представленим у календарі – повідомити про зміни, якщо такі сталися упродовж року. Крім того, додатково надсилалися листи з таким проханням.

Календар став настільки популярним, що вже після перших його випусків А. Габрилович отримав сотні листів із позитивними відгуками на видання. Однак були й критичні. Єдине, що критикували користувачі, – це втрата виданням своєї «портативності». Звичайно, для видавця завдання було нелегке – за такого стрімко зростаючого обсягу інформації залишити видання у «кишеньковому» форматі. При зменшенні келля тексту, усуненні найменш популярних серед читачів відомостей, а також скороченні загальновідомих слів, видавцю вдалося зберегти календар 1897 року в межах до 400 сторінок. Але надалі їхня кількість невпинно зростала: наприклад, 1900 року – 450, 1909 – 480, а 1912 – 500 сторінок, причому формат самої книги був на чверть більший від усіх попередніх!

Залежно від наповнення, календар складався з трьох-чотирьох основних розділів.

У **першому розділі** подано інформацію загального призначення, як-от:

- реклама;
- річний календар;
- хронологічний перелік державних і релігійних свят (про прагнення до універсалізації записника свідчить і той факт, що окрім православних, подаються також і католицькі, лютеранські, єврейські та мусульманські свята);
- повний родовий реєстр Російського Імператорського Дому;
- порівняльна таблиця курсів російських та іноземних валют;
- поштові правила пересилки та отримання кореспонденції.

Цінною з погляду джерела інформації є реклама. Вона свідчить не лише про надання типових для того часу послуг у музичній сфері, а й про те, в яких населених пунктах і хто займався організацією концертних заходів (зазвичай це були музичні крамниці). Проаналізувавши рекламну частину, бачимо, що навіть у порівняно невеликих містах України діяло по кілька таких організаторів. Це безпосередньо вказує на досить активну гастрольно-концертну діяльність у провінції.

Другий розділ – власне щоденник-записник.

Третій розділ – основний, присвячений суто музичному життю імперії та найбільших європейських міст.

Перший його підрозділ – адрес-календар, в якому зазначено всі музичні заклади, установи, оркестри, концертні зали, школи, хори, музичні та драматичні спілки з персональними даними про працівників установ і викладачів навчальних закладів, учасників творчих колективів, їхніх керівників. До кожного великого міста подано також адресний листок, в якому зазначено адреси музичних закладів та окремих діячів. Інформацію в цьому підрозділі, як і в наступних, наведено в алфавітному порядку за населеними пунктами.

Ці дані дають можливість простежити динаміку розвитку музичного життя на території тогочасної України. Якщо в кінці XIX ст. в календарі вона була представлена переважно кількома найбільшими містами (Київ, Одеса, Харків, Херсон, Миколаїв), то станом

на період 1909–1910 рр. бачимо близько со- рока міст і містечок. Загалом, за весь період виходу календаря в ньому було подано ін- формацію про культурне життя понад шістьде- сяти населених пунктів України. Серед них: Бахмут (Катеринославська губернія), Бердичів, Бердянськ, Біла Церква, Вінниця, Вознесенськ (Херсонська губернія, нині – Миколаївська обл.), Глухів, Дмитрівка (Херсонська губернія), Дубно, Євпаторія, Єлисаветград (нині – Кіровоград), Єнакієве, Житомир, Запоріжжя, Запоріжжя- Каменське (Катеринославська губернія), Ізюм, Кам'янець-Подільський, Каменське (Крим), Катеринослав (нині – Дніпропетровськ), Керч, Київ, Костянтиноград (Полтавська губернія), Кременчук, Куп'янськ, Лохвиця, Луганськ, Луцьк, Маріуполь, Мглин (Чернігівська губернія, нині – Брянська обл. РФ), Мелітополь, Миколаїв, Ніжин, Одеса, Олександрівськ (Катеринославська губернія), Олександрія (Херсонська губер- нія, нині – Кіровоградська обл.), Павлоград, Полтава, Почеп (Чернігівська губернія), Севастополь, Сімферополь, Слов'янськ, Сміла, Сосниця (Чернігівська губернія), Стародуб (Чернігівська губернія, нині – Брянська обл. РФ), Суми, Тараща, Феодосія, Харків, Херсон, Чернігів, Юзовка (нині – Донецьк), Ялта.

Зазначимо, що дані в календарі не точно віддзеркалюють дійсний стан музичної справи в імперії. Цей видавничий проект був суто ко- мерційним, тому А. Габрилович оприлюднював лише ті дані, які надходили до його редакції. Насправді ж музичне життя охоплювало значно ширшу географію населених пунктів. Тому, по- при зазначену умовність інформаційного бага- жу календарів, за ними можна простежити по- ступову активізацію розвитку музичного життя.

У *другому підрозділі* подано інформацію про музикантів і музичних діячів (із зазначенням місця роботи й адреси проживання) – акомпаніаторів, працівників нотних крамниць, фабрик і майстерень музичних інструментів, прокатних установ, типографій, видавців нотної літерату- ри, навіть настроювачів музичних інструментів.

Досить цікавим з погляду інформації є *тре- тій підрозділ* – «Музика в навчальних закла- дах». Саме в ньому подано найбільший реєстр персоналій учителів музики та співів у навчаль- них закладах не музичного, а загального про- філю освіти: гімназіях, прогімназіях, реальних, духовних і вчительських семінаріях, інститутах

і т. д. У календарі подано інформацію про що- найширше коло діячів музичної освіти не лише з великих міст, а й містечок і навіть сіл.

У наступних підрозділах – *четвертому* і *п'ятому* – представлені виконавці військової та духовної музики відповідно (зазначається назва військової частини, хору, установи, ім'я диригента-керівника).

У *шостому підрозділі* аналогічно до попе- редніх (місто, установа чи заклад, прізвища ке- рівників, музикантів тощо, адреси) наводиться інформація з музичного життя найбільших єв- ропейських міст (Берлін, Лондон, Прага та ін.).

У кінці другого розділу календаря подано список найновіших музичних видань за поточ- ний рік. Саме в цьому підрозділі зафіксовано фактично всі нотні видання вітчизняних ком- позиторів у різних жанрах музичної творчості. Наведене джерело інформації становить не- абияку цінність для вивчення історії української музики: можна простежити і композиторську ак- тивність митців, і перший вихід у світ музичного твору, жанрове різноманіття творчості митця.

Останній, *третій розділ* календаря, при- свячено нормативній базі, що обслуговувала музичну і театральну сфери. Зокрема, він міс- тив роз'яснення про авторське право, витяги з постанов щодо пенсійного забезпечення мит- ців, норми виплати гонорарів, умови викорис- тання музичних і драматичних творів, привілеї артистів імператорських театрів та ін.

У розділі подано також інформацію про діючі музичні конкурси і премії, музичні періодичні видання Російської імперії та багатьох європей- ських країн.

Таким чином, сьогодні у «Музичному кален- дарі» А. Габриловича репрезентовано статис- тичні дані про музичну діяльність у всіх її про- явах. Від першого і до останнього випуску що- денника можна простежити розвиток музичної культури в Російській імперії. Помітним є і по- ступова еволюція самого календаря: з невелич- кого за форматом та обсягом він перетворив- ся на солідний довідник, в якому подавалися ювілейні наукові статті, законодавча база щодо права інтелектуальної власності, дані про му- зичні установи, заклади, підприємства та їхніх працівників, про колективи, видавництва, ЗМІ, інформація про музичні твори й авторів.

Цей календар допоміг звернути увагу му- зичної громадськості на звичайних трударів

мистецької ниви, а не лише на видатних її представників. Він став настільки популярним і необхідним, що з часом ідею підходили й інші видання. Наприклад, 1907 року починає виходити журнал «Музыкальный труженик» (головний редактор і видавець – І. В. Ліпаєв), присвячений життю і праці оркестрових музикантів, диригентів, співаків, педагогів, видавців. До нього як безкоштовний додаток пропонувався свій «Музичний календар», означений як «справочник музыкальных труженников», у якому подавалася інформація, подібна до розміщеної в календарі А. Габриловича.

Довідник А. Габриловича мав значну цінність і з художнього погляду. Новаторське оформлення, системне і компактне розміщення інформації та енциклопедичний характер її викладу (на той час саме підвищилася роль енциклопедичних матеріалів), включення аналітичних розвідок про визначних діячів мистецтва ставить календар, попри його записниковий статус, в один ряд з провідними мистецькими періодичними виданнями того часу.

Таким чином, «Музичний календар» Артура Габриловича є цікавим для дослідників не лише як джерело інформації, а ще і як явище музичної культури межі ХІХ–ХХ століть.

Запропонована стаття не тільки не вичерпує заявленої тематики, а навпаки, лише порушує проблему. На подальші дослідження чекають і власне календар А. Габриловича, й інші подібні видання, що репрезентують новий літературно-інформаційний жанр як історично необхідний елемент культурно-мистецького життя.

¹ Музыкальный календарь А. Габриловича: Справочная и записная книжка. – СПб.

² Габриловичи (музыкальные критики) [електрон. ресурс] / Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (1890–1907). – Режим доступа: <http://brokhaus.ru/description/gabrilovich/23184>.

³ Габрилович Осип Соломонович / Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М., 1973. – Т. 1.

⁴ Нехамкин Э. Поэт фортепиано / Эрнст Нехамкин (Чикаго) // «Вестник»: русскоязычный журнал о литературе и искусстве (США). – 2001. – № 4 (263).

⁵ Кёстнер И., Сорокина М. Николай Габрилович и российское гомеопатическое сообщество // Природа. – 2008. – № 11. – С. 89–95.

Проанализирован «Музыкальный календарь» А. Габриловича как культурный феномен своего времени, определено его большое значение в музыкальной жизни конца ХІХ – начала ХХ века. Издание актуально как ценный источник информации в исследовании истории украинской музыки.

Ключевые слова: культурное явление, музыкальная жизнь, актуальность, информация, украинская музыка.

В ЧОМУ Ж ПРИЧИНА ЦІЄЇ ФАКТИЧНОЇ ДЕНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА?

Галина Дутчак

УДК 781.6:398.87

У статті подається коментар до доповідних записок Бориса Олійника в Центральний Комітет Комуністичної партії України 1988 року. У цих записках мова йде про стан театрального мистецтва та драматургії.

Ключові слова: драматургія, театральне мистецтво.

The article supplies a commentary on the internal reports to the Central Committee of the Communist Party of Ukraine written by Borys Oliynyk in 1988. The subjects of those reports are the matters of dramatics and theatre.

Key words: dramaturgy, dramatic art.

Про деякі прочитані архівні документи, з яких зняли гриф секретності, я б навіть не хотіла ні писати, ні говорити. Стає страшно, а точніше тяжко на душі... Інколи я бачу тих людей, які «доповідали» в ЦК України, а зараз на старості років отримують нагороди від Української держави. А тоді, у 1970-х рр., вони писали «цілком таємно» на своїх колег по творчості. Останні ж після того нерідко мали скалічені долі, знищене життя, зруйновані сім'ї. Діти тих, «хто писав», зараз обіймають високі державні посади. Архіви добре оберігаються, але якщо не я, то інші науковці нагадають їхнім дітям, на чиїх кістках побудована їхня слава й багатство...

Я бачила підписані Борисом Олійником документи, де він з уболіванням писав про національні питання культури. Чоловік чесно жив і живе: його ніхто не міг примусити доносити на своїх колег, навіть комуністична партія. Не знаю, примушували чи ні. Мабуть, так. Він – чесний чоловік перед людьми та Богом, перед ним схиляю свою голову. І мені байдуже, чи Борис Олійник вірить своїй партії чи ні. Важливо те, що для нього було і є дорогим, це – своя культура та свій народ.

Передрукований нижче архівний документ, що стосується театрального мистецтва, коментувати не буду. Все і так зрозуміло. Чи готова сьогодні наша влада підготувати такий документ? Кажучи правду, немає у нас сильної національної влади. Немає голосу таких людей, які

жили в 1960-х р. – шістдесятників. На сьогодні немає п'єси, яка дала б можливість просто поміркувати з приводу того, що відбувається в нашій країні. Немає вистави, що вступила б у критичний діалог із владою. Ми опинилися в якомусь вакуумі. Якщо в західному світі є установлені культурні традиції, що якимось гальмують цей процес, то ми поки що лише втрачаємо. Ми самі опускаємо залізну завісу між світом і собою. І чи багато ми чуємо зараз про свої перемоги в театральних конкурсах у світі?

Перейдімо до вищезгаданих документів, що зберігаються в Державному архіві Громадських об'єднань України (ДАГО України. – фонд 1, опис 32, справа 2451 «Записки, довідки, інформації відділів ЦК Компартії України, партійних і радянських органів, Ради Міністрів УРСР, Міністерства культури УРСР, інших відомств СРСР і УРСР, АН УРСР, творчих спілок і громадських організацій про відновлення і використання історико-культурних і археологічних пам'яток, розвиток української драматургії. Проведення міжнародного фестивалю «Золотий Дюк». Створення нових музеїв та інші питання літератури і мистецтва, кінематографії, діяльності установ культури». Почато: 6 січня 1988 р.; закінчено: 20 грудня 1988 р. На 212 арк.)

У кінці 1988 року відомий український поет і культурний діяч Борис Олійник написав листа про катастрофічний стан українського мистецтва загалом та українського театру зокрема.

Особливо болючим для письменника було мовне питання театрального репертуару і те, що за бортом театральних постановок опинилися твори українських письменників другої половини ХХ століття. Лист Б. Олійника набув широкого розголосу серед громадськості. Його позицію також підтримала прогресивна частина партійних діячів.

Порівнюючи лист Бориса Олійника й відповідні заходи з його приводу, бачимо, яких неправих втрат зазнала українська культура навіть за останні роки: як виживає зараз часопис «Український театр», у якому стані перебуває чудова газета «Культура і життя», що пододала всі лихоліття застійного періоду (т. зв. перебудови), перших літ утвердження самостійності України, і тепер на 19-му році української незалежності занепадає від нестачі коштів. Де фестивалі самодіяльних театрів? Де збірки драматичних творів сучасних письменників? Найвідоміший літературний український часопис сьогодні «Літературна Україна» відправляє своїх працівників у відпустки на ціле літо, тому що не має змоги платити зарплату. Де і могутня державна підтримка театральних колективів? Документ примушує замислитись і зробити свої висновки. І гірко, і прикро його читати¹.

Арк. 146. Фішка до документу
т. Орлик М. А., Олененко Ю. О.

Слід в короткі строки розробити робочий план реалізації питань, що підняті СП України. Потрібний об'єктивний аналіз становища. Доповісти ЦК.

Т. Кравчуку Л. М., Погореловій А. І. – Контроль. Після розробити план треба довести до громадськості.

Ю. Єльченко 19.11.88

P. S. На мій погляд в цій справі надто пасивну позицію займає Спілка театральних діячів (та й у СП споживацький тон) Ю.Є.

Арк. 148–155. Спілка письменників України Київська організація від 20 жовтня 1988 р. № док. 11

ПОЛІТБЮРО ЦК КОМПАРТІЇ УКРАЇНИ

Партійний комітет Київської організації Спілки письменників України заслухав звіт первинної парторганізації творчого об'єднання драматургів про її роботу в період гласності й поглиблення демократії. В обговоренні цього

питання з тривогою відзначалося, що в дійсності театрів республіки все ще не подолані негативні тенденції в ставленні до української драматургії, в численних випадках порушується мовний статус українських театрів, різко послабилися творчі контакти режисерів з драматургами республіки. Керівники театрів не виявляють належної ініціативи в пошуках молодих драматургів талантів і заохоченні їх до створення п'єс.

За таких обставин відчутно знизилася творча активність драматургів і майже припинився приплив нових авторів п'єс як з колективу професійних письменників, так і передусім з середовища обдарованої літературної молоді.

Особливе занепокоєння викликає те, що в м. Києві та в більшості областей ігноруються вимоги про дотримання мовного статусу в діяльності театрів, визначені в постанові ЦК Компартії України від 14 серпня 1987 р. «Про заходи щодо реалізації в республіці настанов ХХVII з'їзду КПРС, січневого (1987 р.) пленуму ЦК КПРС у галузі національних відносин, посилення інтернаціонального й патріотичного виховання населення». Керівники деяких українських театрів (зокрема Запорізького ім. Щорса, Сумського ім. Щепкіна, Чернігівського ім. Шевченка, Донецького ім. Артема) уперто й послідовно, крок за кроком переводять творчу діяльність своїх колективів з української мови на російську. Аналогічні тенденції виявляються і в ряді інших театрів: від двох до п'яти вистав свого репертуару грають не українською мовою Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка, Херсонський музично-драматичний театр, Кіровоградський ім. М. Садовського, Івано-Франківський ім. І. Франка, Волинський ім. Т. Шевченка.

Ще відчутніше стосується це театрів юного глядача та лялькових театрів, у яких вистави українською мовою хоча подекуди й з'явилися, але все ж ще й тепер трапляються лише в поодиноких випадках. Навіть у stolичному Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка вистави українською мовою стали лише епізодичним явищем. А українських театрів музичної комедії не стало в республіці жодного. За даними Спілки театральних діячів на Україні лише десять драматичних та музично-драматичних театрів залишаються українськими одномовними.

Слід зазначити, що колегія Міністерства культури УРСР неодноразово порушувала на своїх засіданнях питання про виправлення зазначених мовних аномалій у діяльності театрів. Але засобів дійсного впливу на керівників театрів міністерство так і не знайшло, а обласні керівні інстанції очевидячки не заперечували проти порушення мовного статусу в театрах, можливо й заохочувати до цього. До того ж режисерів театрів не може не підштовхувати до таких тенденцій вже й сама система навчання й виховання режисерських кадрів на Україні: адже, наприклад, у Київському театральному інституті та Харківському інституті мистецтв переважна більшість учбових предметів викладається не українською мовою; в репертуарі дипломних вистав українська п'єса стала поодиноким фактом.

Не виправилося становище і з вкрай недостатньою питомою вагою творів українських драматургів у репертуарних планах та в діючому репертуарі театрів. У затверджених Міністерством культури УРСР планах підготовки нових вистав у театрах республіки на 1988 р. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Я. Галана і Херсонський музично-драматичний театр, а також юного глядача в Харкові, Одесі, Запоріжжі, Львові, Донецьку не передбачали жодної п'єси українських драматургів. А Волинський, Дніпропетровський, Донецький, Закарпатський, Черкаський, Чернівецький обласні музично-драматичні театри, а також театри юного глядача в Дніпропетровську і Києві включили до своїх репертуарних планів лише по одній п'єсі з скарбниці української драматургії.

Вже рік кілька провідних театрів республіки працюють в умовах театрального експерименту, тобто формують свій репертуар самостійно, без традиційного затвердження в керівних інстанціях. Однак, це не спонукало їх до організації на творчу співдружність з драматургами України. Так, Київський академічний український театр ім. І. Франка уникає роботи з своїми давніми авторами, і в 1988-му, і на 1989-й рік не запланував жодної п'єси сучасного українського драматурга. Оскільки намічається перехід усіх театрів на самостійне планування репертуару, можна передбачити розміри уникнення їх від української драматургії. Це передбачення ґрунтується на фактах відсутності співпраці театрів з цілим рядом творчо активних драма-

тургів, серед яких – М. Зарудний, О. Коломієць, О. Левада, О. Підсуха, І. Рачада, В. Дрозд, Ю. Бедзик, Л. Синельников, В. Сичевський, В. Фольварочний, р. Отколенко, В. Нестайко, р. Феденьов, В. Лігостов, р. Полонський та інші. Створилось становище, коли мало який театр може сповістити про свою співпрацю з тим чи іншим драматургом України. Тим то на засіданні колегії Мінкультури УРСР було визнано «фактичне відлучення від українського театру української драматургії» (звіт у газеті «Культура і життя» від 7 серпня 1988 р.).

Характерно, що тепер, коли в республіці збільшується кількість театрів різного профілю й підпорядкування, коли створено майже повсюди малі сцени при державних театрах, ще більш звужується кількість українських п'єс або вони й зовсім відсутні в новостворених молодіжних колективах. Так, на афішах таких колективів м. Києва на українську п'єсу не натрапиш. А приклад їм подають і академічний театр ім. Лесі Українки, і театр драми і комедії, і театр на Подолі, і театр поезії.

В чому ж причина цієї фактичної денаціоналізації українського театрального мистецтва, що, як відомо, завжди здобувало свої кращі успіхи передусім на українській національній драматургії? Учасники обговорення на засіданні парткому Київської організації СПУ були одностайні в тім, що причина тут у свідомому, але завуальованому під маркою високої вимогливості, нехтуванні українською драматургією, так само як має місце в республіці й щодо сфери уживання української мови, щодо поцінування національної культури й історії. Повоєнне покоління театральної режисури й керівних кадрів культури втратило і набутий досвід, і традиції, які заклали корифеї українського радянського театру Г. Юра, Л. Курбас, М. Крушельницький, В. Василько, В. Магар та інші режисери, підпало під вплив сучасних проявів «розважальності» «маскультури» й тяжіє до постановок п'єс дрібної тематики, модного сценічного штукарства в угоду невибагливих смаків глядача. До того ж в останні роки явно знизився ідеологічний і професійний рівень театральної режисури.

Звідси намагання відкинути справді ідейно-мистецьки вартісні твори української драматургії, як класичної, так і сучасної, витлумачити їх як «спрощені, примітивні, архаїчні, хуторянські» і т. п. І робиться це голосливо, категорично,

без читання п'єс в колективах, без зустрічей з драматургами, без врахування прагнень серйозного сучасного глядача. Між тим, досить послатись тільки на потенціальні можливості представників і старшого покоління драматургів (О. Левада, М. Зарудний, О. Коломієць, О. Підсуха, В. Канівець, Л. Селютіна, Ю. Бедзик), середнього за віком (Ю. Щербак, І. Драч, В. Дрозд, В. Врублевська, В. Нестайко, В. Фольварочний, Л. Хоролець, Л. Никоненко), і молодшого покоління (Я. Стельмах, К. Крим, В. Бойко, Я. Верещак, А. Вербець, В. Босович), і на майстрів прози та поезії, які мають хист до драматургічної творчості (Ю. Збанацький, П. Загребельний, Ю. Мушкетик, Р. Полонський, І. Рядченко, К. Кудієвський), – щоб уявити й нові вагомні художницькі результати за умови зацікавленості ними з боку режисури і керівників театральних фронтів республіки.

Про те, що українська драматургія і в період застою відзначалась не тільки утверджувальним пафосом, але й висувала назрілі проблеми суспільного життя, свідчать зокрема такі сміливі тоді й водночас актуальні сьогодні п'єси, як «Потомки запорожців» О. Довженка, «Крила» О. Корнійчука, «Не називаючи прізвищ» В. Минка, «Остання зустріч» О. Левади, «Коли мертві оживають» І. Рачади, «Кум королю» М. Стельмаха, «Маестро, туш!» М. Зарудного, «Прошу слова сьогодні» О. Коломієця, «Хто за? Хто проти?» П. Загребельного, «Ясонівські молодці» О. Підсухи та інші, що в період застою підпадали під бюрократично-чиновницькі заборони. Однак, театри й до цих п'єс не звертаються.

Ще гостріше відчувається нехтування ряду театрів творами нашої драматургічної спадщини. В багатьох областях України зросли вже цілі покоління глядачів, які так і не бачили на сцені своїх театрів творів великих українських письменників Лесі Українки та Івана Франка, корифея української класичної драматургії Івана Тобілевича, п'єс видатних українських письменників Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Михайла Старицького, Марка Кропивницького, Г. Хоткевича, Степана Васильченка... Про невагу, байдужість театрів до української класики неодноразово писала республіканська партійна преса.

Партійний комітет Київської організації СПУ вважає, що назріла невідкладна потреба здійснити докорінний поворот українських драма-

тичних та музичних театрів до національної літературної та музичної драматургії, до утвердження українського статусу в діяльності українських театрів республіки. Вдумливе здійснення цих завдань на основі нетлінних ленінських принципів у галузі національних відносин та національно-культурного будівництва не тільки зумовить піднесення наших театрів і драматургії до нових і нових ідейно-творчих висот, а й всебічно сприятиме дальшому утвердженню дружби й братерства радянських народів та їхніх культур, ще більше посилить могутнє «чуття єдиної родини», яка так глибоко вкоренилася і так яскраво розцвіло в свідомості української соціалістичної нації. Партійний комітет ухвалив звернення до Політбюро ЦК Компартії України з такими пропозиціями:

1. Просити Політбюро дати вказівку відповідним партійним органам і державним відомствам про перевірку й активізацію неухильного здійснення постанови ЦК Компартії України від 14 серпня 1987 р. «Про заходи щодо реалізації в республіці настанов XXVII з'їзду КПРС, січневого (1987 р.) пленуму ЦК КПРС у галузі національних відносин, посилення інтернаціонального й патріотичного виховання населення». Зажадати від театрів, Мінкультури УРСР повної об'єктивної інформації про діючий репертуар і практичний мовний статус колективів та намічені заходи в цьому напрямку.

2. Просити Політбюро скликати республіканську нараду з участю секретарів обкомів партії по ідеології та заступників голів облвиконкомів по культурі, директорів і головних режисерів театрів, драматургів і критиків-театрознавців. На нараді обговорити питання про виконання зазначеної постанови ЦК Компартії України від 14 серпня 1987 р. та розробити додаткові заходи по виконанню резолюції XIX Всесоюзної конференції КПРС «Про міжнаціональні відносини». Підготовку наради доручити Міністерству культури УРСР, Спілці театральних діячів і Спілці письменників України під контролем ідеологічного відділу ЦК КП України.

3. Дати вказівку засобам масової інформації глибоко, компетентно висвітлювати творче життя театрів, проблеми розвитку й здобутки української драматургії, активніше протидіяти проявам негативних тенденцій в роботі тих чи інших театральних колективів і керівних органів культури.

в газеті «Культура і життя» 12 лютого 1989 (№ 7 «Спільно діяти і творити») 13.02.89

Арк. 159. Робочий план заходів щодо поновлення мовного статусу театрів республіки, піднесення рівня української сценічної культури

1. Розглянути на колегії Міністерства культури УРСР питання:

– про репертуарне спрямування театрів республіки, план державних замовлень на вистави за творами сучасних українських авторів, вітчизняної класики; грудень 1988 р.;

– про діючий репертуар театрів республіки; березень 1989 р.;

– про роботу по додержанню мовного статусу театрів республіки; вересень 1989 р.

2. Міністерству культури УРСР разом з Спілкою театральних діячів України провести:

– республіканський фестиваль-огляд вистав за новими творами української радянської драматургії; січень-грудень 1989 р.;

– огляд вистав, присвячених 176-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка; лютий-квітень 1989 р.;

– республіканський огляд роботи театрів-студій, що працюють на умовах колективного підряду та Всесоюзний фестиваль кращих вистав цих театрів; лютий-червень 1989 р.

3. Міністерству культури УРСР разом із обл / міськвиконкомом здійснити заходи по зміцненню матеріально-технічної бази театрів, забезпеченню українських колективів апаратурою для синхронного перекладу; 1989–1990.

4. Міністерству культури УРСР і Спілці театральних діячів України розглянути з директорами театрів питання репертуарного спрямування, вдосконалення системи естетичного виховання, дотримання мовного статусу в мистецьких колах; грудень 1988 р. – лютий 1989 р.

5. Главку мистецтв Міністерства культури УРСР розглянути повідомлення обласних управлінь культури, керівників Донецького театру ім. Артема, Чернігівського театру ім. Т. Г. Шевченка, Одеського театру опери та балету, київських театрів опери та юного глядача, Сумського театру ім. М. Щепкіна про роботу по додержанню статусу; січень, березень 1989 р.

6. Главку кадрів, учбових закладів і зарубіжних зв'язків Міністерства культури УРСР заслухати питання:

– про вдосконалення системи патріотичного та інтернаціонального виховання студентів та учнів учбових закладів культури та мистецтва, мовний статус цих закладів; травень 1989 р.;

– про пропаганду досягнень українського театрального мистецтва в зарубіжних країнах, активізацію обміну між театральними колективами країн соціалістичної співдружності; вересень 1989 р.

7. Міністерству культури УРСР разом з Спілкою письменників України і Спілкою театральних діячів України вивчити питання й вжити заходів до збільшення питомої ваги української драматургії в діючому репертуарі театрів ляльок, підготовки відповідних кадрів для дитячих театрів, створення українських груп у всіх театрах ляльок республіки; 1 півріччя 1989 р.

8. Міністерству культури УРСР забезпечити збільшення кількості перекладів на українську мову кращих творів драматургії братніх союзних республік, передбачивши на це додаткові асигнування 1989 р.

9. Міністерству культури УРСР здійснити державні замовлення на створення п'єс та вистав на соціально вагомому, актуальну тематику; 1 квартал 1989 р.

Арк. 161

10. Міністерству культури УРСР:

– разом з Спілкою письменників України, Держкомвидавом УРСР організувати, починаючи з 1989 року, видання щорічника кращих п'єс українських авторів у видавництві «Радянський письменник»; 1989 р.;

– підготувати разом із Держкомвидавом УРСР, Спілкою театральних діячів України, Спілкою письменників України пропозиції щодо збільшення обсягу і періодичності журналу «Український театр», перетворення його у спільний орган Міністерства культури УРСР, Спілки театральних діячів України та Спілки письменників України; лютий 1989 р.

11. Передбачити у планах роботи на 1989 рік проведення республіканської наради з питань розвитку культури з запрошенням секретарів обкомів партії і заступників голів облвиконкомів; 1 півріччя 1989 р.

Документ підписали: Олененко, СП України – Сердюк, СТД України В. П. Оліфіренко, Трибушний.

Арк. 182. СПРАВКА

О рассмотрении письма № 1759 от 29.10.1988 г.

Письмо секретаря партийного комитета Киевской организации Союза писателей Украины т. Олейника Б. И. о состоянии действующего репертуара театров республики, их языковом статусе рассмотрено.

Вопросы, изложенные в письме т. Олейника Б. И., рассмотрены коллегией Министерства культуры УРСР, на расширенном заседании художественного совета по театральному искусству с участием драматургов, режиссеров, критиков, обсуждены на республиканском совещании директоров театров.

Министерством культуры УРСР, Союзом театральных деятелей Союзом писателей Украины намечены совместные меры по улучшению работы с современными украинскими драматургами, пропаганде украинской классики. Поставлена задача до сентября 1989 года привести репертуар театров в соответствие с их языковым статусом, обращено внимание руководителей театров на необходимость пополнения репертуара произведениями украинской классики, современных авторов. Начиная с 1989 года Союз писателей Украины предполагает в издательстве «Радянський письменник» ежегодно выпускать сборник пьес современных украинских авторов. Репертуарно-редакционной коллегией по драматургии и музыке Министерства культуры УССР расширен перевод пьес на украинский язык, принимаются меры по улучшению пропаганды творчества украинских драматургов в братских союзных республиках.

Министерство культуры УССР (Трибушний А. Д.), Союз театральных деятелей Украины (т. Данченко С. В.), Союз писателей Украины (т. Канивець В. В.), рекомендовано совместно с Госкомиздатом УССР (т. Дьяченко Ю. П.) изучить возможность увеличения объема и периодичности журнала «Украинский театр» для рассмотрения этого вопроса в установленном порядке.

О рассмотрении письма автору дан ответ.

Зав. идеологическом отделом ЦК Компартии Украины

Підпис

Л. Кравчук
21 ноября 1988 года

Арк. 163–164. Довідка

Про хід реалізації робочого плану заходів щодо поновлення мовного статусу театрів республіки, піднесення рівня української сценічної культури

Як повідомив заступник міністра культури УРСР т. Трибушний О. Д. на виконання робочого плану заходів щодо поновлення мовного статусу театрів республіки, піднесення рівня української сценічної культури театрів республіки, піднесення рівня української сценічної культури на колегії Міністерства культури УРСР розглянуті питання «Про репертуарне спрямування театрів республіки, план держзамовлень на виставу» (грудень 1988 р., листопад 1989 р.), «Про діючий репертуар театрів республіки» (березень 1989 р.), «Про роботу по додержанню мовного статусу театрів республіки» (вересень 1989 р.). Прийнято постанову колегії Мінкультури УРСР «Про поліпшення умов роботи Київського обласного музично-драматичного театру ім. П. Саксаганського та Ніжинського драматичного театру ім. М. Коцюбинського». Міністерством культури УРСР спільно із Спілкою театральных діячів України у 1988–89 рр. проведена паспортизація театрів, проаналізовано стан їх матеріально-технічної бази, підготовлено технічне замовлення на виготовлення апаратури для синхронного перекладу. Успішно пройшов огляд вистав, присвячених 175-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, у грудні 1989 року завершується фестиваль-огляд вистав за новими творами української радянської драматургії. Огляд роботи театрів-студій за пропозицією СТД України перенесено на 1990 рік.

На засіданнях главків мистецтв та кадрів, учбових закладів і зарубіжних зв'язків Міністерства культури УРСР розглянуті питання про роботу по додержанню мовного статусу в Запорізькому обласному музично-драматичному театрі ім. М. Щорса, Чернігівському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка, Сумському театрі драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна, по вдосконаленню системи патріотичного та інтернаціонального виховання студентів в мистецьких вузах, по пропаганді досягнень українського театрального мистецтва в зарубіжних країнах. В 1989 році проведено огляди болгарського і польського драматичного мистецтва, а також перший міжнародний фес-

тиваль театрального мистецтва «Інтертеатр» в м. Ужгороді.

Репертуарно-редакційною колегією по драматургії Міністерства культури УРСР здійснено 18 держзамовлень на вистави за творами сучасної української драматургії, національної класики, збільшено кількість перекладів п'єс з інших мов, передбачено на це додаткові асигнування. За станом на грудень 1989 року із 29 українських музично-драматичних театрів тільки 3 не поновили мовний статус. Міністерством культури УРСР, Спілкою театральних діячів України та Спілкою письменників України з 1990 року заплановано щорічне видання збірників кращих п'єс року.

Міністерством культури УРСР, спілкою театральних діячів України внесені пропозиції до

Ради Міністрів УРСР щодо поліпшення діяльності журналу «Український театр».

В секторі культури ідеологічного відділу ЦК Компартії України 5 травня 1989 року проведена нарада з питань удосконалення мовного статусу театрів у відповідності до вимог постанови ЦК Компартії України з питань інтернаціонального і патріотичного виховання трудящих.

Консультант ідеологічного відділу ЦК Компартії України

Підпис

Д. Остапенко
15 грудня 1989 року

¹ Мову наведених нижче документів збережено.

В статье подается комментарий к докладным запискам Бориса Олейника в Центральный Комитет Коммунистической партии Украины 1988 года. В этих записках речь идет о состоянии театрального искусства и драматургии.

Ключевые слова: *драматургия, театральное искусство.*

ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВЦЯ ПРО МІЖНАРОДНУ ФОРТЕПІАННУ ШКОЛУ

Оксана Фрайт



**САДОВА Л. І. ФОРТЕПІАННА ШКОЛА
ВІЛЕМА КУРЦА. –
ДРОГОБИЧ: ПОСВІТ, 2009. – 272 С.; 3 ІЛ.**

Сфера музичного мистецтва, як відомо, включає композиторські, педагогічно-виконавські та наукові школи. Вони в свою чергу поділяються на національні та регіональні. У цих аспектах українська музика різнобічно вивчалася і продовжує вивчатися. Зокрема, існують праці, при-

свячені регіональним диригентсько-хоровим, вокальним та інструментальним школам, національній композиторській школі в контексті феномену української музичної мови тощо.

Чи не вперше у вітчизняному музикознавстві дослідниця Людмила Садова у книзі «Фортепіанна школа Вілема Курца» зробила спробу розглянути міжнародну фортепіанну школу як цілісне явище, окремим сегментом якого є українська. Це цілком резонно, адже історія музичної культури Галичини (а саме до Львова в 1898 р. прибув Вілем Курц на запрошення Галицького музичного товариства, де викладав до 1919 р.) як багатонаціонального краю часто дає підстави для вивчення різних сфер цієї культури в комплексній творчій взаємодії представників різних етносів.

Обравши для розгляду царину фортепіанної педагогіки та виконавства, пов'язану з діяльністю видатного чеського майстра, авторка спирається на системний підхід. Він проявився в цілеспрямованій побудові концептуальних засад його школи – від передумов її формування (ними став сукупний досвід попередників В. Курца, найкращих чеських піаністів, педагогів і виконавців, починаючи з XVIII ст.) через виклад його педагогічних принципів і їх перекладу та розвитку найвидатнішими учнями різних національностей до пошуків «слідів» цієї методики в нашому сьогоденні.

Задля втілення цього задуму Л. Садовій довелося опанувати чеську й польську мови, щоб донести до українських читачів «зерна» педагогічної системи, викладені в багатьох

теоретичних працях і методичних посібниках В. Курца, його дочки І. Курцової-Штепанової, Е. Штоєрмана та інших. Таким чином, його погляди та настанови відносно різних граней фортепіанного виконавства й етапів навчання гри на цьому інструменті оформилися в стрункий і послідовний творчий алгоритм. Він втілюється в конкретній практичній діяльності з виховання численних учнів, а згодом – в успадкуванні й продовженні життєдіяльності вже наступними поколіннями – учнями учнів.

Не оминула авторка й тернистих шляхів, якими простувала методика В. Курца в майбутнє, а саме – дискусії про неї в чеському середовищі викладачів і піаністів вже після його смерті, у 60-х рр. ХХ ст. Звинувачення в хибності теорії В. Курца стосувалися передусім організації апарату піаніста, а отже, й прийомів техніки. Крім того, Л. Садова наводить інші дорікання школі В. Курца з боку одного з професорів Празької консерваторії та водночас знаходить переконливі аргументи щодо витоків цієї критики для її спростування за допомогою учнів В. Курца, які вступили в дискусію для захисту переконань свого наставника.

У книзі чимало відомостей про польських і чеських учнів В. Курца, їхні високі педагогічні, наукові та виконавські досягнення. Цікавою є інформація про родинну піаністичну династію, представлену дружиною В. Курца Руженою, донькою Ілоною, її чоловіком Вацлавом Штепаном та їхнім сином Павлом Штепаном (онуком В. Курца).

Особливу увагу привертає розділ, присвячений українським учням В. Курца, а це, серед інших, такі видатні особистості, як композитор, педагог і піаніст В. Барвінський, педагог і піаніст Р. Савицький, відомий викладач Д. Герасимович. Л. Садова узагальнює принципи їхнього викладання, виокремлюючи безпосередньо перейняте від чеського вчителя та все те індивідуальне, чим вони доповнювали його кредо в нових умовах, на іншому історичному етапі, зрештою, у власному національному середовищі (у випадку з Д. Герасимович, як слушно зауважує Л. Садова, всупереч інтернаціональній доктрині СРСР). Власне, національна ідея є наскрізною в книзі. Підмітивши плекання національного чеського духу в піанізмі В. Курца, дослідниця спостерігає за прищепленням цієї риси його учням – представ-

никам інших країн. Своєрідна художня проекція ідеї виявилась у створенні фортепіанного педагогічного репертуару для наймолодших учнів, що базувався на народних мелодіях (В. Барвінський, Р. Савицький). Показово, що згадані українські вихованці В. Курца вслід за вчителем усвідомили необхідність викладення власних методичних засад у статтях і посібниках¹. При цьому, закономірно, можна знайти чимало спільного у трьох авторів (Л. Садова постійно акцентує на тягlostі традицій В. Курца). Це міркування щодо активізації всебічної інтелектуальної сфери учнів, скурпульозного вивчення нотного тексту, індивідуального підходу до кожного піаніста-початківця і т. д. До речі, посібник Д. Герасимович «Методика навчання гри на фортепіано» містить добірку дидактичних матеріалів, де, за словами Л. Садової, домінують мелодії української народної музики і твори українських композиторів для дітей².

Вагому частину книги складають розвідки звукозаписів гри найвідоміших учнів В. Курца: Р. Фіркушного, П. Штепана та Р. Савицького. Л. Садова здійснила їх фахово, із знанням справи. Вона не тільки подає детальне трактування тих чи інших складових виконавського процесу, порівнює інтерпретації одного жанру, а й на цій основі робить суттєві й глибокі висновки щодо виконавського стилю піаністів.

Символічно, що Л. Садова теж має опосередковане відношення до школи В. Курца. Науковий керівник її дисертації (на основі якої згодом виросла рецензована праця) Наталя Борисівна Кашкадамова була ученицею В. Барвінського – «музичною онукою» В. Курца. Завдяки збереженню Н. Кашкадамовою щоденникам із записами вчителя чіткіше вимальовується його підхід до викладання й відчуття ним музики різних історичних епох. Саме Наталі Кашкадамовій, як «видатній дослідниці фортепіанного мистецтва», авторка присвятила свою книгу.

Попри всі достоїнства праці Л. Садової, в ході детального ознайомлення з нею стають помітними певні недоліки музичної термінології, що на жаль, дотепер ще не розв'язані. Так, поряд із застосуванням понять суто фахового сленгу на зразок «репертуар, який учень не пройшов»³, «твори, які проходилися»⁴, часто повторюється вираз «гра з листа»⁵, якому наразі не знайдено адекватної заміни («читання з аркуша» також не є повністю задовільним).

Запропоноване дослідження досвіду й результатів праці такої відомої постаті у фортеп'яній педагогіці, як Вілем Курц, дійсно є актуальним і вирізняється науковою новизною. Його активна діяльність у практичній сфері виховання піаністів і науково-теоретичних узагальненнях власних, апробованих упродовж десятиліть методичних і виконавських принципів, постає завдяки Людмилі Садовій у вигляді розгалуженого генеалогічного дерева, що плодоносить і дотепер, причому в різних країнах Європи та за океаном. Про це свідчить перелік прізвищ представників школи В. Курца з різних країн, поданий у Додатках. Заслуговує на увагу також обширний список використаних авторкою бібліографічних, нотографічних і дискографічних джерел. Вагоме доповнення тексту – велика кількість світлин тих постатей, про які йдеться в книзі, а також фотокопії обкладинок посібників В. Курца та І. Курцовой-Штепановой.

Висвітлення Л. Садовою діахронічного ракурсу питань генези та функціонування міжнародної фортеп'яної школи має значну наукову та практичну вартість. Крім аналітичного обґрунтування й деталізації конкретних педагогічних і виконавських засад самого В. Курца й провідних послідовників майстра, книга надає широкі можливості сучасним педагогам для вибору оптимальних шляхів виховання молодих піаністів і навертати найздібніших з них до виконавської кар'єри.

¹ В. Барвінський не залишив спеціальних методичних праць. Його вказівки щодо цієї проблематики «визбирани» Л. Садовою з його рецензій на фортеп'янні концерти, статей, дотичних до «фортеп'яної теми», спогадів його учнів – наших сучасників (проф. О. Криштальського, О. Максимова та ін.). Основним джерелом слугували Щоденники Н. Кашкадамової за 1958–1962 рр. із записами В. Барвінського.

² *Кашкадамова Н.* Щоденник за 1958–1962. – С. 320.

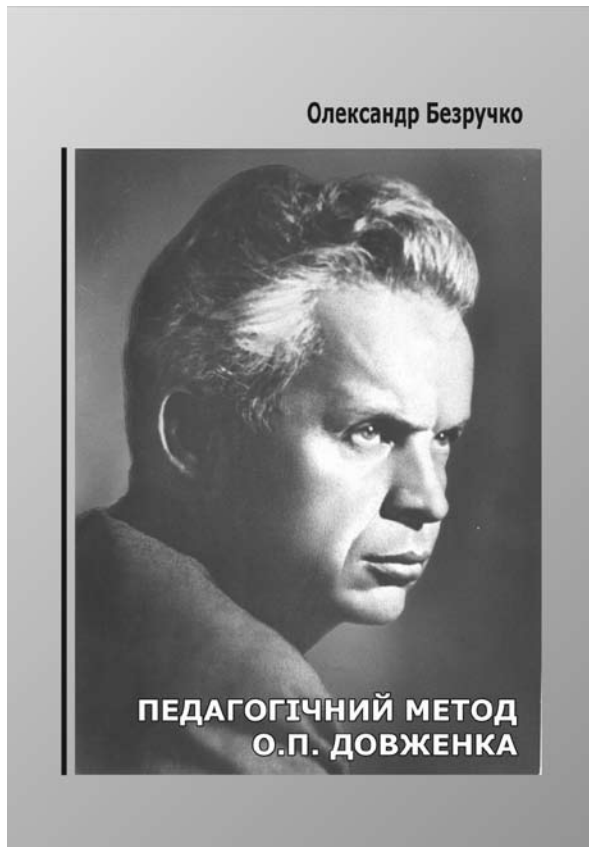
³ Там само. – С. 65.

⁴ Там само. – С. 79.

⁵ Там само. – С. 59, 65, 76.

БЕЗРУЧКО О. В. ПЕДАГОГІЧНИЙ МЕТОД О. П. ДОВЖЕНКА

Сергій Горевалов



**ПЕДАГОГІЧНИЙ МЕТОД О. П. ДОВЖЕНКА:
НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК. –
ВІННИЦЯ: ГЛОБУС-ПРЕСС, 2008. – 208 С.**

Минулого року в Україні презентовано дві книги про О. П. Довженка – керівника відділу кіномистецтва і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук (НАН) України С. В. Тримбача «Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі» та кандидата мистецтвознавства О. В. Безручка «Педагогічний метод О. П. Довженка». Приємно відзначити, що, незважаючи на роботу авторів в одній комісії з повернення архівної спадщини Олександра Довженка, ці книги різні за стилем

подачі матеріалу, містять різномірні авторські коментарі, фотографії тощо.

Книга О. Безручка була рекомендована Міністерством культури і туризму України для використання в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури та мистецтв III–IV рівнів акредитації.

Значну частину накладу цього навчального посібника розіслано по творчих і педагогічних інститутах України, а також у Всеросійський (колишній Всесоюзний) державний інститут кінематографії (ВДІК), в якому після залишення України через Сталінську опалу за «Україну в огні», О. П. Довженко викладав.

Під час роботи в рамках українсько-російської міждержавної комісії з питань архівної спадщини О. Довженка при Кабінеті Міністрів України (проект «Повість полум'яних років Олександра Довженка») О. В. Безручко опрацював частину архіву, зустрівся з учнями режисерської майстерні Олександра Довженка Р. П. Сергієнком, Д. С. Фірсовою-Микошею, О. І. Косачовим та ін. У книзі використано недруковані раніше фотографії з приватних архівів студентів О. Довженка: Д. Фірсова та О. Іоселіані на вступних іспитах; перша фотографія Довженкового курсу у 207 аудиторії ВДІКу; О. Іоселіані, В. Туров і В. Смагін на військових зборах; М. Вінграновський, О. Косачов, В. Туров та І. Поволоцька на перших зйомках тощо.

Потрібно відзначити, що книга О. Безручка містить унікальні фотографії та фотокопії документів з приватних і державних архівів, багато з яких публікуються вперше: фотокопії довідки Ю. Єкельчика про викладання «операторської майстерності» в Київському державному інституті кінематографії (КДІК), диплому П. Вершигори про закінчення Режисерської Академії при ВДІКу, об'яви про прийом до Одеського державного технікуму кінематографії (ОДТК), фотографії першого, другого та третього виконавців ролі «Щорса», студент-

ських фотографій О. Муратова й К. Муратової (Короткової) та, певна річ, фотографії самого О. П. Довженка.

Книга О. В. Безручка складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку рекомендованої літератури. У першому розділі «Становлення Довженка-педагога» простежено процес формування педагогічних зацікавлень Довженка з кінця 20-х р. до середини 30-х років ХХ сторіччя. Для аналізу цього періоду обрано своєрідний метод реконструкції: оскільки стенограми лекцій 30-х р. маже не збереглися, увесь комплекс мемуарної спадщини, як-от спогади студентів КДІКу (Т. Левчука, Г. Григор'єва та ін. про вступні іспити до КДІКу, особливості тогочасного навчання кінорежисерів, першу лекцію О. П. Довженка в кіноінституті, роботу на знімальному майданчику «Івана»), досліджено в контексті тогочасних виступів і статей О. П. Довженка.

У другому розділі «Авторський педагогічний метод Довженка: режисерська лабораторія при Київській кінофабриці» на широкому фактичному матеріалі простежено передумови появи, особливості функціонування та причини припинення найцікавішого педагогічного експерименту О. П. Довженка – режисерської лабораторії (РЛККФ). Увага акцентується на віднайдені автором в архівах виступі О. Довженка на Київській кінофабриці. У ньому митець доклад-

но розповідав про умови появи режисерської лабораторії, про вступні іспити, перший рік навчання, називав імена учнів і характеризував декого з них.

У третьому розділі «Реалізація творчих ідей Довженка в педагогічній практиці» на основі чисельних і різноманітних джерел реконструйовано декілька маловідомих педагогічних експериментів Олександра Довженка: довоєнна Школа кіноакторів при Київській кіностудії (ШКККС); післявоєнний етап педагогічної діяльності з т. зв. «індивідуальними» учнями – Ю. Тимошенком, В. Денисенком та ін. Крім того, проаналізовано останній період педагогічного шляху О. П. Довженка, який лише наприкінці життя отримав можливість навчати кінорежисерів у ВДІКу. Вдіківський період подано як розвиток творчих ідей О. Довженка, набутих у попередній педагогічній практиці, зокрема КДІКу та РЛККФ. Окрему увагу приділено принциповим змінам форм виховання, що відбулися після залишення О. П. Довженком України.

Здавалося, що про Олександра Довженка вже все відомо, проте авторові вдалося довести протилежне. Маємо сподівання на нові книги про славетного українського кінорежисера, сценариста і, як з'ясувалося після виходу книги О. В. Безручка «Педагогічний метод О. П. Довженка», кінопедагога Олександра Петровича Довженка.

Про авторів

Атаманчук Володимир – мистецтвознавець відділу етномузикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Безручко Олександр – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кіномистецтва і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Бойко Олексій – соліст оркестру Національної філармонії України.

Василик Світлана – молодший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Ганудельова Надія – пошукувачка кафедри музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Горевалов Сергій – доктор філологічних наук, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту журналістики КиМУ.

Гумен Олександра – викладачка ДМШ №33 м.Києва, пошукувачка відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Дутчак Галина – кандидат історичних наук, член НСТДУ.

Загайкевич Марія – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, член НСКУ

Зінич Олена – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу культурології та етномузикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, член НСКУ, НСТДУ.

Козаченко Аліна – доцент кафедри концертмейстерства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Корчинський Мирослав – старший викладач Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка, член НСКУ, Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Кушнірук Ольга – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, член НСКУ

Литвиненко Алла – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології ПДПУ імені В. Г. Короленка.

Мисько-Пасічник Роксоляна – старший науковий співробітник Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.

Мозговий Микола – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри теорії і методики постановки голосу Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.

Фрайт Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Шегда Лідія – викладач Інституту мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.

Штрифанова Катерина – кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту музикознавства при Вищій школі музики і театру ім. Ф. Мендельсона-Бартольдї.

Уточнення

У Числі 2 за 2009 рік «Студій мистецтвознавчих» через технічні причини трапилися прикрі помилки в статті Р. Росляка «Програма з техніки акторської майстерності В. С. Юнаковського у Державному технікумі кінематографії ВУФКУ». Другий абзац слід читати в такому вигляді: «В українському кінематографі певної популярності В. Юнаковський зажив завдяки стрічці «Димок над кручею» («Млин на узліссі») в шести частинах, знятої ним 1928 року за власним сценарієм разом зі студентами кінотехнікуму, які входили до складу експериментальної групи. Оператором фільму був випускник технічного (операторського) відділу згаданого технікуму Ю. Тамарський, а ролі виконували студенти екранного відділу Г. Заржицька, А. Індлін, Є. Маслоков, О. Улицька».

Упорядкування: *Наталія Костюк*

Обкладинка: *Ростислав Забашта*

Комп'ютерна верстка: *Галина Барановська*

Літературно-наукове редагування і коректура: *Альона Рокицька*

Редагування англомовних текстів: *Альона Рокицька*

Підписано до друку 29.09.09 р. Формат 60 x 84/8

Умов. друк. арк. 15,74. Наклад 300 прим.

На обкладинці журналу: Монета із зображенням Аполона у вінку (аверс)

та кіфари (реверс). Срібло, карбування.

Початок II ст. до н. е. Ольвія.