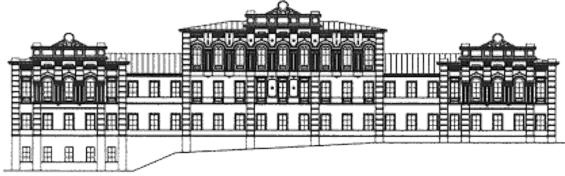


ISSN 2410-5325

**Міністерство культури України**  
**Харківська державна академія культури**  
**Ministry of Culture of Ukraine**  
**Kharkiv State Academy of Culture**



**КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**  
**CULTURE OF UKRAINE**

**Серія: Мистецтвознавство**  
**Series: Art Criticism**  
**Збірник наукових праць**  
**Scientific Papers**

За загальною редакцією В. М. Шейка  
Editor-in-Chief V. Sheiko

Засновано в 1993 р.  
Founded in 1993.

*Випуск 50*  
*Issue 50*

Харків, ХДАК, 2015  
Kharkiv, KhSAC, 2015

УДК [008+78/79](062.552)  
К 90

Засновник і видавець — Харківська державна академія культури  
Затверджено постановою президії ВАК України від 27.05.2009 р. №1-05/2 як наукове фахове видання з культурології. Мистецтвознавства

Друкується за рішенням ученої ради Харківської державної академії культури (протокол №10 від 28.04.2015 р.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN №2410-5325 (Print)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія KB №13567-2540P від 26.12.2007 р.

Збірник поданий на порталі в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України» <http://nbuv.gov.ua/j-tit/Ku>

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**Шейко В. М.**, Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (головний редактор); **Дяченко М. В.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри філософії та політології, доктор філософських наук, професор (заступник головного редактора)

#### СЕРІЯ: МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

**Алфьорова З. І.**, Харківська державна академія культури, декан факультету кіно-, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор; **Бистрова Т. Ю.**, Уральський державний педагогічний університет, професор кафедри культурології, доктор філософських наук, професор (Росія); **Зборовець І. В.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор; **Клітін С. С.**, Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва, професор кафедри естради і музичного театру, доктор мистецтвознавства, професор (Росія); **Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор; **Осипова Н. П.**, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, професор кафедри соціології та політології, доктор філософських наук, професор; **Откидач В. М.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів, доктор мистецтвознавства, професор; **Польська І. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії музики і фортепіано, доктор мистецтвознавства, професор; **Чепалов О. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри сучасної хореографії, доктор мистецтвознавства, професор; **Шило О. В.**, Харківський технічний університет будівництва та архітектури, професор кафедри культурології, доктор мистецтвознавства, професор; **Коновалова І. Ю.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії музики і фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар)

К 90 **Культура України.** Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2015. — Вип. 50. — 232 с.

ISSN 2410-5325

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем культурології та мистецтвознавства.

Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

**РОЗДІЛ 1**  
**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

**PART 1**  
**MUSIC ART**

## ■ УДК 78.071.1 (092) (477)

**І. Л. Бермес**, доктор мистецтвознавства, професор, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич

**МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА КОМПОЗИТОРА (ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Висвітлено головні етапи життя і творчості Михайла Вербицького — «будителя народного духу в Галичині» (І. Франко), — чие ім'я тільки в період незалежності Української держави стало предметом уваги науковців. Охарактеризовано творчий доробок композитора, розглянуто музичні артефакти за жанрами, виявлено їхні стильові особливості. Виокремлено проблематику музично-публіцистичної спадщини митця, особливості його педагогічної діяльності. Визначено місце і роль М. Вербицького в становленні національної композиторської школи, означено внесок у розвиток української музичної культури.

**Ключові слова:** М. Вербицький, композитор, романтизм, хорова музика, співогра, симфонія.

**И. Л. Бермес**, доктор искусствоведения, профессор, Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко, г. Дрогобыч

**МИХАИЛ ВЕРБИЦКИЙ: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ КОМПОЗИТОРА (К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

Освещаются главные страницы жизни и творчества Михаила Вербицкого — «будителя народного духа в Галичине» (И. Франко), — чье имя только в период независимости Украинского государства стало предметом внимания ученых. Охарактеризовано творчество композитора, рассмотрены музыкальные артефакты по жанрам, выявлены их стилевые особенности. Освещены проблематика музыкально-публицистического наследия художника, особенности его педагогической деятельности. Определены место и роль М. Вербицкого в становлении национальной композиторской школы, отмечен вклад в развитие украинской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** М. Вербицкий, композитор, романтизм, хоровая музыка, оперетта, симфония.

**I. L. Bermes**, Doctor of Art Criticism, Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

**MYKHAILO VERBYTSKY: SKETCHES TO THE COMPOSER'S CREATIVE ACTIVITY (TO THE 200TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)**

The article deals with the main pages of Mykhailo Verbytsky's life and creative activity — «that who awakens people's spirit in Halychyna»

(I. Franko), whose name drew the reserchers' attention only during the period of Ukraine's Independence. The author characterizes the composer's achievements, surveys musical artifacts according to the genres, singles out their stylistic peculiarities. The problematics of the composer's musical and publicistic heritage, peculiarities of his pedagogical activity are revealed. Mykhailo Verbytsky's role in the development of the national composer school is determined and his contribution to the development of Ukrainian musical culture is outlined.

**Key words:** M. Verbytsky, composer, romanticism, choral music, operetta, symphony.

**Постановка проблеми.** Творчість Михайла Вербицького тривалий час була невідомою, не досліджувалася і не популяризувалася належним чином, а в радянську добу — замовчувалася, штучно вилучалася з наукового обігу та виконавської практики. Натомість митець був одним із зачинателів українського музичного націєтворення, музичного романтизму в Галичині. У розкритті головних засад його творчості й полягає актуальність статті.

Останні дослідження та публікації. Даних про життя і творчість М. Вербицького небагато: це статті С. Воробкевича «Михайло Вербицький» (1884), О. Залеського «Після столітнього ювілею уродин творця українського гимну» (1916), С. Людкевича («Михайло Вербицький», 1920; «Михайло Вербицький та українська суспільність», 1934), розвідки Б. Кудрика («Огляд історії української церковної музики», 1937), З. Лиська («Піонери музичного мистецтва в Галичині», 1934), нариси М. Загайкевич (1961) та Й. Волинського (1965) про життя і творчість композитора, монографія М. Загайкевич «Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості» (1998), публікації Л. Кияновської, Л. Яросевич, О. Зелінського, Р. Сов'яка та ін. **Мета** статті — осмислити композиторську творчість М. Вербицького як своєрідне явище української музичної культури, засвідчити значущість його універсальної творчої практики.

**Виклад основного матеріалу.** 4 березня 2015 р. минуло 200 років від дня народження композитора, «одного з найлучших синів галицької Русі», що «двигнув» музику в Галичині з «ембріонного стану» (С. Воробкевич), наповнив її патріотичними настроями й оптимізмом. Народився М. Вербицький у с. Явірник-Руський, недалеко від Перемишля, де «срібнолентий Сян пливе», в родині священика. Навчався в Перемишльській гімназії, співав у хорі греко-католицької церкви, при якій діяла музична школа. Саме в школі, заснованій єпископом І. Снігурським 1828 р., далеким

родичем М. Вербицького, майбутній композитор здобув від чеха А. Нанке ґрунтовні знання з теорії музики та композиції. Це підтверджує С. Воробкевич — перший біограф митця: від «Нанкого одержав Вербицький перші музикальні початки, котрі так скоро зрозумів, що вже як гімназист був в стані дібрати до легких мелодій відповідну гармонію» [3, с. 67]. У Перемишльській школі, що «сталася консерваторією в мініатюрі» [8, 37], формувався світогляд майбутнього композитора. Особливо вплинули на вихованців, зокрема на М. Вербицького, хорові твори Д. Бортнянського як музично-творчий ідеал, у якому було закодовано «образ нації». Майбутній композитор «засвоїв чистоту і своєрідність хорового стилю цього композитора і зберіг любов до його музики на все життя» [2, 85].

1834 р. М. Вербицький вступив до Львівської духовної семінарії, де в цей період розпочав активну діяльність гурток «Руська трійця», засновниками якого були М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький. Ідеї націєтворення діячі цього громадсько-культурного об'єднання пов'язували з друкованим словом і художньою творчістю рідною мовою, засобами яких намагалися сформувати національну свідомість українців. М. Вербицький не перебував осторонь інтенсивного студентського життя: він брав участь у театральному гуртку семінаристів, почав навчатися гри на гітарі (за твердженням І. Хр. Сінкевича, «днями і ночами грав на гітарі і довів свою гру до досконалості» [14, 21]). До цього періоду належать перші композиції в жанрі хорової музики (церковної та світської) і сольної вокальної. Через сімейні обставини М. Вербицький змушений був припинити навчання в семінарії, заробляти уроками гри на гітарі та співом, працюючи «платним тенором» у хорі латинської катедри, диригувати хором у вірменському костелі Бенедиктинок, згодом — керувати хором семінаристів та навчати «питомців нотного співу» [2, с. 88].

1846 р. М. Вербицький, завдяки підтримці єпископа І. Снігурського, повернувся до Перемишля, де обіймав посаду канцеляриста в консисторії. Водночас брав приватні уроки в регента латинської кафедри Ф. Лоренца (для вдосконалення композиторської майстерності), викладав каліграфію в Дяко-вчительському інституті. Коли 1848 р. в Перемишлі з ініціативи І. Вітошинського засновано український аматорський театр, М. Вербицький став активним учасником театрального руху: виступав як актор, співак, здійснював музичне оформлення п'єс («Верховинці», «Козак і охотник», «Проциха», «Жовнір-чарівник» та ін.).

Українські культурні діячі високо оцінили М. Вербицького: І. Франко визнавав його «найзначнішим талантом» серед галицьких композиторів, С. Людкевич — «символом нашого національного відродження», А. Вахнянин — «Нестором української музики в Галичині». М. Вербицького вважають «піонером» галицької музики (З. Лисько — І.Б.), утім, на думку М. Загайкевич, таке судження «надто звужене», оскільки творча діяльність композитора «...виходить за межі одного регіону», вона, радше, «має всеукраїнське значення» [5, с. 6].

З ім'ям М. Вербицького пов'язане становлення професійної композиторської школи, що в історії української культури має назву «перемишльська». Вона ґрунтується на поєднанні творчого стилю Д. Бортнянського та західноєвропейських традицій і ушлявилася групою блискучих майстрів, таких як: М. Вербицький, І. Лаврівський, учні М. Вербицького — П. Бажанський, В. Матюк, послідовники — А. Вахнянин, М. Копко, Й. Кишакевич, які визначили шлях професійної галицької музики на національній основі.

Композиторська творчість М. Вербицького сформувалася на засадах романтизму як визначального для Європи напряму художніх традицій у ХІХ ст. Це виявилось у зверненні митця до основ культурної спадщини, народної творчості як джерела етнічного національного духу. Як священник М. Вербицький у своїй композиторській творчості значну увагу приділяв музичній традиції греко-католицької духовної творчості. У його церковних хорових творах характерним є прагнення відкрити серце Богові та віддзеркалити найважливіші ознаки релігійного світовідчуття українців. У доробку композитора — одна повна Літургія для мішаного хору (1847) і понад 30 невеликих композицій на біблійні тексти, зокрема «Тебе поєм», «Іже херувими», «Святий Боже», «Отче наш», «Ангел вопіяше», «Милость мира», «Свят», написаних під впливом хорової «манери» Д. Бортнянського. Згідно з Л. Кияновською, емоційність музичного викладу, романсово-пісенна мелодика, акордова фактура виявляють «зв'язок з німецькою традицією *Liedertafel*» [6, с. 67]. Суттєвою ознакою церковної музики є поєднання молитовного настрою зі щирістю вислову. На думку М. Загайкевич, вона була для М. Вербицького «сферою творчих пошуків і звершень, актом мистецького самовираження» [5, с. 75].

Важливе місце у творчому доробку М. Вербицького відведено світській хоровій музиці, що відіграла пріоритетну художню та суспільну роль у музичному середовищі галичан, їхньому культурному піднесенні. Саме в цій царині композиторської творчості, зокрема

у використанні поетичних текстів, найбільше помітна еволюція митця. «... Від рутенської, ... поезії Гушалевичів, Наумовичів, Дідицьких він (М. Вербицький — І. Б.) прямував духом до чимраз яснішого національного світогляду, до поезій Шевченка, Федьковича, врешті — до «Заповіту» Шевченка» [10, с. 244]. Проте зміни стосувалися не тільки добору текстів, а й творчого «почерку». Вони пов'язані з «кристалізацією форми, новаторством і досконалістю музичної мови, поглибленням драматичної виразності» [6, с. 61]. Це відбилося в хорових творах на слова В. Шашкевича, що ввійшли до збірника «Дванадцять чотириголосих пісень для чоловічих голосів» («Заспів», «Жаль», «Прощання», «Цвітка молинь», «Думка» та ін.), Ю. Федьковича («Поклін»). М. Вербицький komponував хорові твори суспільно-значущого та ліричного спрямування для однорідного (чоловічого) складу. Їхні мелодико-ритмічні, інтонаційні й гармонічні ознаки відображали естетичний струмінь галицького бідермаєру, що «став відгалуженням аналогічного німецько-австрійського художнього напрямку *biedermeier*, опосередкованого через західноукраїнські інтонації» [12, с. 117]. Зразками цього жанру є хори: «Тост до Русі» (сл. В. Стебельського), цикл «Жовнір», «Битва» з нього (сл. І. Гушалевича), «Прощання» (сл. В. Шашкевича) та ін.

Для індивідуального композиторського стилю М. Вербицького в хоровому жанрі характерні творче переосмислення досягнень західноєвропейської романтичної естетики й використання українського пісенного матеріалу. У цьому «ключі» написана пісня-хор «Ще не вмерла Україна» на слова наддніпрянця П. Чубинського, що стала згодом національним і державним гімном України — «місіонеркою всеукраїнства та об'єднателькою всіх просторів, де лише живе український нарід» [7, с. 4]. С. Людкевич акцентував, що музика гімну «плила з надр душі народу» [11, с. 3], він, на думку А. Рудницького, «...запевнив Вербицькому не тільки тривале місце в історії української музики, а ще й вдячність усіх українців» [13, с. 84]. Мелодика твору містить характерні інтонаційні сфери старогалицьких патріотичних гімнів і, згідно з Ф. Погребенником, воскресних пісень-маршів.

М. Вербицький був першим галицьким композитором, який звернувся до поезії Т. Шевченка, зокрема «Заповіту». Ця хорова поезія написана для подвійного (мішаного та чоловічого) хору, соліста (баритона) і симфонічного оркестру. Вона була скомпонована під час патріотичного піднесення, спричиненого проникненням у Галичину віщого слова Кобзаря. Символічно, що «Заповіт» уперше



пролунав 1868 р. разом із іншим вокально-симфонічним твором на цей самий текст авторства М. Лисенка. С. Людкевич у статті «Вокальна музика на тексти поезії «Кобзаря» писав: «Майже рівночасно і незалежно від себе з'явилися два перші музичні «Заповіти»: Лисенка й галицького Вербицького. Хоч і якими великими могли бути різниці у сфері життя й виховання обох композиторів по обох боках Збруча та у їх музичному світогляді й смаку, то все-таки сильна поезія Шевченка зразу з'єднала їх та вказала подібний напрямок та музичну форму їх творчій уяві. ... Треба нам таки віддати першість більш вирівняному у формі та ядернішому у виразі творові Вербицького, цій «лебединій його пісні», перед «ліричним» «Заповітом» Лисенка, який є першою спробою його творчості після студій у Лейпцігу...» [9, с. 140]. Музична мова «Заповіту» М. Вербицького інспірована стилістикою романтизму, звідси — піднесеність, глибокий драматизм почуттів, багата палітра засобів виразності. На Шевченківському концерті в Перемишлі 1865 р. уперше прозвучав гімн «Ще не вмерла Україна» з музикою М. Вербицького, а у Львові на такому самому концерті в 1868 р., — «Заповіт». Ці твори стали «найкращим виразником наших національних змагань і думок у 40–70-х роках XIX століття» [11, с. 3]. Саме цими двома композиціями М. Вербицький підкреслив єдність культури двох частин України, народ якої духовно був єдиним.

У західноукраїнському музичному середовищі XIX ст. сформувався новий, типово галицький жанр театральної музики — співогра (в перекладі нім. — *singspiel*), притаманний доробку М. Вербицького. Різноманітні сюжети для співогри «вихоплювалися» з життя українців, а також інших етносів, які заселяли Галичину. До перших творчих спроб у цьому жанрі належить музика до переробленого «Москаля-чарівника» І. Котляревського, «Верховинців» польського драматурга Ю. Коженювського та ін. З відкриттям у Львові 1864 р. театру «Руська бесіда» М. Вербицький став активним його співробітником, «постачаючи увертюри і музику до п'єс, причому його музика часто перевершувала художню якість тих п'єс, з якими вона виконувалась» [2, с. 97]. У конкурсі на кращий драматичний твір, оголошеному «Руською бесідою», серед 12 драм і двох комедій перше місце посіла побутова мелодрама «Підгіряни» І. Гушалевича з музикою М. Вербицького. Критики відзначали виняткову красу мелодій, основаних на інтонаціях підкарпатського фольклору: «... та музика в «Підгірянах» прекрасна, чудокраса так для слуха, як ще більше для серця русина. Усі 12 арій... засновані і немов живі бринять на звуках нашої домашньої русько-народної

мелодії» [4, с. 4]. Успіх п'єси сприяв творчому піднесенню композитора і протягом 1865–66 рр. він створив музику до 10 п'єс, серед найудаліших — «Не до любові» авторства Кузьми Шаповала та «Школяр на мандрівці» (переспів польської п'єси «Приблуда» Владислава Лозинського). У творчості М. Вербицького, котрий виробив власний, неповторний стиль вокально-сценічного письма й «утвердився як професіонал» [5, с. 57], набули популярності «Підгіряни», «Верховинці», «Гриць Мазниця» (переробка з Мольєра), «Сільські пленіпотенти» (текст І. Гушалевича) та ін. У музиці для театру сценічні прийоми вдало поєднувалися з жанрово-побутовими пісненими мотивами, з використанням як міського, так і сільського фольклору.

Серед творів камерно-вокальної лірики М. Вербицького — самотійні взірці, здебільшого написані в супроводі гітари, вставні сольні номери до театральних вистав (вокальний цикл «Плач вдовиці» (сл. А. Лужецького), «Погулянка», «Отдайте мні покой душі»; «Нащо мене зачіпаєш» із водевілю «Козак і охотник», «Туга за милим» з мелодрами «Проциха» та ін.). «Попри всю близькість до побутових джерел, солоспіви Вербицького... наближаються до структур та вокальної стилістики композиторів-романтиків» [5, 63]. Їхня мелодика позначена яскравим національним колоритом, що виявляється в її ладо-інтонаційній системі. Й. Волинський підкреслював: «мелодії всіх пісень-романсів Вербицького написані для голосів невеликого діапазону, що свідчить про бажання композитора зробити їх доступними виконавцям-аматорам» [2, с. 93]. Саме тому солоспіви майстра посіли гідне місце в домашньому аматорському музикуванні.

Ще в роки навчання в духовній семінарії М. Вербицький захопився грою на гітарі, що в середині XIX ст. ввійшла до музичного побуту галичан. Його першим учителем став однокурсник І. Х. Сінкевич, «який мав серед семінаристів славу справжнього музиканта» [2, 86]. Згодом, блискуче опанувавши цей інструмент (на думку В. Матюка, в цій царині митець «був правдивим віртуозом»), М. Вербицький створив численні опрацювання пісень для голосу в супроводі гітари, сольні концертні п'єси, посібник «Поучение хитари», що містить «не тільки початкові вправи для оволодіння грою на інструменті, але... також і основи елементарної теорії» [2, с. 89]. Рукописна збірка М. Вербицького «Guitarre № 16» складається з 32 п'єс, серед них 14 інструментальних мініатюр (марші, мазурки, вальси, польки, галопи, козачки, чардаші) та масштабніші композиції переважно у варіаційній формі з розгорнутими

фіналами («Тема з варіаціями», «Вальс» № 3, «Варіації» № 4 та 7, «Карнавал венецький»). Вони позначені впливом української пісенності, водночас їм притаманні ознаки стилістики австрійського бідермаєру з його камерністю, простотою, доступністю.

М. Вербицький — основоположник симфонічної музики в Галичині. Його симфонії для обмеженого складу оркестру, які Д. Січинський визначає за структурою радше як «симфоніети» чи «рапсодії», вирізняються поєднанням досягнень ранньокласичного західноєвропейського симфонізму з національними традиціями, передусім творчим використанням інтонацій українських народних пісень і танців. Оркестрова музика М. Вербицького має театральну-практичне призначення. Завдяки своїй мелодичній насиченості та майстерному перетворенню коломийкових і побутово-романсових мотивів, поширених серед галичан, вона стала невід'ємною ознакою концертного життя 1850–60-х рр. XIX ст. Серед найудаліших концертних увертюр слід назвати Симфонію № 6 Соль-мінор і Ре-мажор. С. Людкевич уважав оркестрову спадщину М. Вербицького «першоталановитою спробою української симфонічної музики в Галичині і на Україні взагалі, тим угольним каменем, від якого починає творитись ця література» [11, с. 4].

Музична публіцистика — ще одна сторінка творчої діяльності М. Вербицького. 1863 р. митець опублікував у літературному збірнику «Галичанин» статтю «О пінію музикальном». У ній автор високо оцінив діяльність Перемишльської школи співу, яка стала центром підготовки українських професійних музикантів, духовної хорової культури, вираження національної специфіки хорового виконавства. В останній рік життя в часописі «Слово» опублікована стаття «О твореніях музикальних, церковних і мірских на нашой Русі», в якій говорить про відсутність у Галичині спеціальних музичних навчальних закладів (на зразок Празької консерваторії), в яких можна навчатись «мистецтва композиції творів» для підвищення композиторської майстерності, оскільки «число наших музикальних композиторів дуже скудне» [1, с. 1]. Водночас у цій статті М. Вербицький високо оцінив Літургію С-dur о. П. Бажанського за її дух побожності та «чисто церковний» стиль, ознаки новаторства та композиторський хист.

**Висновки.** Творча спадщина композитора-священника М. Вербицького посіла гідне місце в історії національної музичної культури. Вона свідчить про власний, сформований на українській народнопісенній основі стиль, укорінений «у національний менталітет» і «зріднений з фольклором» [5, с. 108], утім невіддільний

від європейського романтичного процесу. Композиції митця є сполучною ланкою між двома найвидатнішими постатями української класичної музики — Д. Бортнянським і М. Лисенком. Поряд зі значними здобутками в царині композиторської творчості, що сприяли розширенню жанрового простору виконавської репертуарної палітри та концертної практики в Східній Галичині в 40–70-х рр. XIX ст., М. Вербицький піклувався про духовний та культурно-освітній розвиток народу як священник, просвітитель і педагог. Водночас, у творчості майстра є немало «білих плям», які потребують висвітлення, невідомим є місце зберігання його рукописів, хоча значну роботу в цьому напрямі здійснено У. Петрусь.

### Список використаних джерел

1. Вербицький М. О твореннях музикальних, церковних і мірських на нашой Русі / М. Вербицький // Слово. — 1870. — Ч. 38. — 16 (28) трав. — С. 1.
2. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. / Й. Волинський // Живі сторінки української музики. — Київ : Наук. думка, 1965. — С. 55–120.
3. Воробкевич І. О. Михайло Вербицький / І. Воробкевич // Ілюстрований музичний календар. — Львів. — 1907. — С. 67–70.
4. Дописувач // Слово. — 1865. — № 30. — С. 4.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. Загайкевич. — Львів : Місіонер, 1998. — 145 с.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. / Л. Кияновська. — Тернопіль : Астон, 2000. — 339 с.
7. Кудрик Б. Відслонення надгробника Михайла Вербицького / Б. Кудрик // Діло. — 1934. — № 124. — С. 4.
8. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. — Львів — Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. — 144 с.
9. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії. — Київ : Муз. Україна, 1976. — С. 132–143.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич. — Київ : Муз. Україна, 1973. — 520 с.
11. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність / С. Людкевич // Діло. — 1934. — № 163. — С. 3–4.
12. Пашук О. Національне відродження культури в Галичині у XIX столітті та європейський романтизм / О. Пашук // Вісн. Львів. ун-ту. Серія: Філософські науки. — 2005. — Вип. 7. — С. 110–121.
13. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд / А. Рудницький. — Мюнхен : Дніпр. хвиля, 1963. — 406 с.
14. Сінкевич І. Начало нотного пінія в Галицкой Руси. Воспоминания старого священника / І. Сінкевич // Бесіда. — Львів. — 1888. — Т. 2. — № 4. — 15/27 лют.

### References

1. Verbytskyi M. O tvorenniakh muzykalnykh, tserkovnykh i mirskykh na nashoi Rusi / M. Verbytskyi // Slovo. — 1870. — Ch. 38. — 16 (28) trav. — S. 1.
2. Volynskiy Y. Muzychna kultura Halychyny 60-kh rokiv XIX st. / Y. Volynskiy // Zhyvi storinky ukrainskoi muzyky. — Kyiv : Nauk. dumka, 1965. — S. 55–120.
3. Vorobkevych I. O. Mykhailo Verbytskyi / I. Vorobkevych // Iliustrovanyi muzychnyi kalendar. — Lviv. — 1907. — S. 67–70.
4. Dopysuvach // Slovo. — 1865. — № 30. — S. 4.
5. Zahaikevych M. Mykhailo Verbytskyi. Storinky zhyttia i tvorchosti / M. Zahaikevych. — Lviv : Misioner, 1998. — 145 s.
6. Kyianovska L. Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX — XX st. / L. Kyianovska. — Ternopil : Aston, 2000. — 339 s.
7. Kudryk B. Vidslonennia nadhrobnyka Mykhaila Verbytskoho / B. Kudryk // Dilo. — 1934. — № 124. — S. 4.
8. Lysko Z. Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni / Z. Lysko. — Lviv — Niu-York : Vyd-vo M. P. Kots, 1994. — 144 s.
9. Liudkevych S. Vokalna muzyka na teksty poezii «Kobzaria» / S. Liudkevych // Doslidzhennia, statii, retsenzii. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1976. — S. 132–143.
10. Liudkevych S. Doslidzhennia, statii, retsenzii / S. Liudkevych. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1973. — 520 s.
11. Liudkevych S. Mykhailo Verbytskyi ta ukrainska suspilnist / S. Liudkevych // Dilo. — 1934. — № 163. — S. 3–4.
12. Pashuk O. Natsionalne vidrozhennia kultury v Halychyni u XIX stolitti ta yevropeyskyi romantyzm / O. Pashuk // Visn. Lviv. un-tu. Seriiia: Filosofska nauky. — 2005. — Vyp. 7. — S. 110–121.
13. Rudnytskyi A. Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad / A. Rudnytskyi. — Miunkhen : Dnibr. khvyliia, 1963. — 406 s.
14. Sinkevych I. Nachalo notnoho piniia v Halytskoi Rusy. Vospomynanyia staroho sviashchenyka / I. Sinkevych // Besida. — Lviv. — 1888. — T. 2. — № 4. — 15/27 liut.

### ■ UDC 78.071.1 (092) (477)

**Bermes I. L.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych  
*irynabermes@ukr.net*

### **MYKHAILO VERBYTSKY: SKETCHES TO THE COMPOSER'S CREATIVE ACTIVITY (TO THE 200TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)**

**The aim of the article** is to realize M. Verbytsky's creative activity as a unique phenomenon of the Ukrainian music culture and the significance of his universal creative activity.

Methods of investigation allowed to ground the categories of the composer's creative activity as a representative of a certain social group. A complex music studies method includes the basics of historical music studies, musical and theoretical analysis.

**Results.** M. Verbytsky's universal musical and educational activities in interconnected branches (church and secular choral music, theatre music, «symphonies", solo singing, music studies articles) have been systematized.

**Novelty.** In the article M. Verbytsky's musical and educational activities are presented as an essential constituent of the Ukrainian nation formation in Galicia of the 40s-70s of the 19th century. It has allowed to broaden already known theoretical data. Complex and analytical analysis of the composer's creative heritage have been performed in the context of the tendencies of the Ukrainian cultural and musical life at the given period in Galicia.

The **practical significance.** The findings can be used for the new scientific generalization on the problem of Ukrainian cultural and creative processes, be the basis for music studies investigation for further theoretical comprehension of the tendencies of Ukrainian musical culture development. Formulated theoretical principles will be useful for teaching the History of Ukrainian music, Culturology, general as well as special course on the History of Ukrainian culture of the second half of the 19th century.

**Key words:** M. Verbytsky, composer, romanticism, choral music, operetta, symphony.

*Надійшла до редколегії 10.03.2015 р.*

■ УДК [78.011.26:008](477.54)

**Ю. І. Лошков**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

**РОК-МУЗИКА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ ХАРКОВА**

Визначається специфіка становлення і функціонування в Харкові рок-музики як мистецького напрямку, формування ідейно-стилістичних ознак котрого пов'язане із соціокультурною ситуацією на Заході середини ХХ ст. Акцентується, що для рок-музики в сучасній культурі Харкова характерним є розмаїття. Відзначається: найкращі харківські рок-гурти популярні не тільки на батьківщині. Популярність рок-музики в Харкові стимулювала розвиток інфраструктури, спрямованої на задоволення специфічних потреб.

**Ключові слова:** музична культура, рок-музика, Харків.

**Ю. И. Лошков**, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**РОК-МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ХАРЬКОВА**

Определяется специфика становления и функционирования в Харькове рок-музыки как художественного направления, формирование идейно-стилистических признаков которого связано с социокультурной ситуацией на Западе середины ХХ в. Акцентируется, что рок-музыка в современной культуре Харькова отличается разнообразием. Отмечается: лучшие харьковские рок-группы популярны не только на родине. Популярность рок-музыки в Харькове стимулировала развитие инфраструктуры, направленной на удовлетворение специфических потребностей.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, рок-музыка, Харьков.

**Yu. I. Loshkov**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**ROCK MUSIC IN THE MODERN CULTURE OF KHARKIV**

The author describes peculiarities of the formation and functioning of rock music as an art style in Kharkiv and the formation of its intellectual and stylistic features connected with the socio-cultural situation on the West in the middle of the 20th century. This article shows that in Kharkiv rock music is very diverse. It was shown that the best Kharkiv rock bands are popular not only in Ukraine. The popularity of rock music in Kharkiv has stimulated the development of infrastructure aimed at satisfying the specific needs.

**Key words:** musical culture, rock music, Kharkiv.

Демократизація сфер суспільного життя і суперечливість буття зумовили настільки ж проблематичний розвиток сучасного

музичного мистецтва, складність наших уявлень про яке викликана недостатньою вивченістю всіх процесів та їх взаємозв'язку, а також браком узагальнюючих і переконливих мистецтвознавчих концепцій, які водночас ще не можливі через недостатність часової перспективи. Зокрема, вітчизняні науковці майже не розглядають проблему функціонування рок-музики як культурне явище в реаліях нашого часу.

Рок-музика привертала увагу вітчизняних науковців у контексті її функціонування в західній культурі або в загальнотеоретичному ракурсі. Українська ж рок-музика серйозно не вивчається. Водночас, вона зацікавлює і часто стає «справою життя» численних представників сучасної української молоді, що актуалізує вивчення рок-музики як явища вітчизняної культури. Отже, мета статті — висвітлити специфіку культивування та становлення рок-музики в одному з провідних культурних центрів України — Харкові.

Історично основними центрами виникнення та розвитку рок-музики були США й Західна Європа, насамперед, Велика Британія. Однак, хоча і з деяким запізненням, вона поширилася практично в усьому світі. Історія становлення рок-музики в Україні пов'язана з часом, коли Україна була в складі СРСР. Зокрема, ознайомлення з джазом у стилі бі-боп та рок-н-ролом відбувалося під час проведення в 1957 р. VI-го всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві [1]. Уже до середини 1960-х рр. у Прибалтиці, Москві та Ленінграді сформувалися перші біт-групи, що виконували кавер-версії англо-американських хітів, передусім гурту «The Beatles», мовою оригіналу й у відповідній виконавській манері [6, с. 24].

Одним із тогочасних центрів поширення рок-музики був Харків. Так, 1 січня 1966 р. місцеві рок-групи провели перший сейшн у Палаці культури залізничників. Значну роль відігравав відомий музикознавець, радіо- й телеведучий Сергій Коротков (1946–2010), який співав у групі «Ідоли» та був президентом першого в місті рок-клубу, а в 1967 р. випускав самвидавницький журнал «Біт-Ехо», що став першим вітчизняним рок-н-рольним періодичним виданням [5].

У 1970-ті рр. значну популярність мав харківський гурт «Назавжди», учасниками якого були студенти Харківського інституту мистецтв. Цей колектив одним із перших звернувся до творчості Т. Г. Шевченка. Так, концертуючи в 1975 р. в Києві, рок-група виконувала особисту велику сюїту-ораторію «Кобзар» на вірші великого поета [8].



У 1980-х рр. у Харкові виникли рок-гурти, які стали відомими далеко за межами рідного міста. У Харківській філармонії функціонувала рок-група «Арена», котра багато гастролювала на теренах СРСР, виступаючи з групами «Форум», «Аеробус», «Галактика», «ЕВМ» [2]. Такою ж гастрольною активністю характеризувалися харківські гурти з музикантів-аматорів «Разные люди» та «КПП», створені відповідно в 1987 та 1988 рр. Утім, зазначені колективи — минуле Харкова: «Арена» припинила існування наприкінці 1988 р., «КПП» — через деякий час після смерті лідера С. Щелкановцева у 2003 р., а «Разные люди» продовжують творчість у Санкт-Петербурзі.

Нині серед активних носіїв рок-традицій Харкова група «Белые Крылья», яка створена в 1993 р. та набула популярності наприкінці 1990-х рр.: за результатом опитування ЗМІ в 1998 р. «Белые Крылья» визнані групою № 1 у Харкові, а, згідно з підсумками опитування всеукраїнського «Рейтинг-профі», гурт у номінації «рок-групи» посів сьоме місце в Україні. Репертуар колективу складають переважно кавер-версії культових західних рок-колективів. Складність музичного тексту кавер-версій потребує наявності професійних навичок гри на будь-яких музичних інструментах, що зумовлює орієнтацію кавер-груп на професіоналізм. Серед таких колективів у Харкові — гурти молодих музикантів «Velvet Band», «Chuenko Music Band», «Karrid'or», «Blues Road» та ін.

Харківський рок нині доволі різноманітний. Серед репрезентантів «легкого» року — група «Wise Guyz», в основі музики якої рокабілі. У чотирьох альбомах колективу за останні роки, окрім рокабілі, наявні джамп-блюз, свінг, хіллбілі та вестерн-свінг.

Традиційний рок з його розвинутими музичними партіями, що потребують виконавської майстерності, представляють групи «Roy Crank», «deliKate», більшість учасників яких складають студенти та випускники музичних ВНЗ Харкова. Зокрема, амбітний музичний колектив «Roy Crank» працює в таких напрямках, як прогресив-рок, поп-рок і рок-опера. Це достатньо нестандартна група, феєричні шоу якої супроводжуються масками, дивакуватим гримом та костюмами вокаліста Роя Кренка (він же композитор і засновник групи) та лялькою Карлом.

Джаз-рок у нинішньому Харкові представлений групою «Court Jazz». Виконавський рівень цього напрямку відбився й на професійності складу колективу. Випускниця ХДАК Н. Шкурко є переможцем багатьох престижних конкурсів, зокрема в Італії й Угорщині. Трубоч В. Барма був солістом оркестру Держтелерадіо СРСР

і Державного оркестру Білорусі, працював у країнах Європи, Південної і Латинської Америки. Гастрольна діяльність у Голландії, Швейцарії, Австрії й Німеччині — у практиці гітариста О. Єфимченка, а бас-гітарист В. Попов був лауреатом всесоюзних фестивалів рок-груп, працював у таких колективах, як «Синяя Птица», «Калинка»; співпрацював з О. Градським. Співпрацювали з такими відомими вітчизняними виконавцями, як В. Пресняков та С. Ротару, барабанщик Олександр Галкін і клавішник Г. Міщенко.

Представниками альтернативного року в Харкові є колективи «2Q» (Took you), «The Vips», «Widen», «Denial», «El Sol» та ін. Так, особливістю групи «2Q» є поєднання класичного естрадного вокалу і флейти з мелодекламацією зі своєрідним ритмічним малюнком. Гурт «Widen» (стилізовано «Widenь») грає, згідно з власним визначенням учасників, суміш альтернативного року та ню-металу з елементами панка й фанка. Одне з провідних місць серед колективів означеного напрямку належить групі «MDMA», або «N-метамфетамін». Їх девіз: «Відчуваємо, пишемо, граємо, співаємо... і сподіваємося, що ви слухаєте». Підтвердженням того, що їх не тільки слухають, а й залюбки сприймають, є перше місце на всеукраїнському конкурсі незалежної музики AmsterdaMusic (Одеса) в категорії Indie Pop.

Харківська група «Pur:Pur», яка працює в стилі інді-поп-рок, в Україні стала популярною завдяки легкому, приємному і мелодійному звучанню власних пісень, а також їх активному поширенню через різні соціальні Інтернет-мережі. Нині «Pur:Pur», яку вважають культовою українською інді-групою, активно гастролює та виступає на запрошення в різноманітних фестивалях, у прямому ефірі топових українських каналів [7].

Однією з найцікавіших в Україні сучасних андеграундних груп, композиції якої ґрунтуються на поєднанні експериментів у голосі з оригінальним поданням того, що відбувається, є «MORJ». Критик В. Алелія назвала лідера колективу Сергія Белозьорова «...дивним казкарем і людиною-оркестром з пластиліновим голосом, який ... шепоче чарівно-потойбічні монологи-вірші, сміється, і до самого серця співає «Пару з хмарами в голові» або звивається в чорній сукні Пластилінової балерини»; а саму групу — «четвіркою харківських чародіїв, що світяться» [3].

Серед рок-напрямів у молодіжному середовищі Харкова представлені й найрадикальніші різновиди: black, gothic metal тощо. Одним з найстаріших колективів — адептів блек-металу є «Чиста Криниця», популярна в середовищі членів організації «Патріот

України» й українських металістів-націоналістів. Рок-група «Калекція» з часу заснування (1989 р.) має винятково україномовний репертуар власного авторства. У 1996 р. до гурту приєднався Сергій Жадан, після чого колектив став виконувати пісні й на його вірші, що додало групі міського пафосу (так званий «фабричний фольклор»). На україномовному репертуарі спеціалізується й гурт «Dub Buk» (1997 р. створення), учасники якого визначають жанрову спрямованість своєї творчості як націонал-соціалістичний блек-метал. Учасники іншого колективу «Drudkh» свій стиль позиціонують як Ukrainian Folk Black Metal, поєднавши атмосферний блек-метал з україномовними текстами та українською мелодійністю. Більшість композицій «Drudkh» складає лірична поезія класичних українських поетів, серед яких Т. Шевченко, І. Франко, О. Олесь, О. Ольжич, Л. Костенко.

На відміну від вищезазначених колективів, гурт «Conquest» виконує пісні англійською мовою в стилі павер-метал. У 2008 р. «Conquest» узяв участь у всеукраїнському фестивалі «ПроРок» (м. Сміла) і гастролював у Варшаві та Кракові (Польща) з відомим шведським колективом «Sabaton».

Серед представників готичного року в Харкові — молодий, перспективний колектив «Edenian». У 2011 р. група підписала контракт з найбільшим російським випускаючим дум-метал-лейблом Solitude Productions, де у 2012 р. вийшов перший альбом колективу.

Інший англomовний гурт «Spiritual Seasons», створений у 1994 р., працює в стилі фолк-рок. В основному складі колективу сім музикантів, а репертуар містить народні пісні багатьох європейських країн. Рок як один з використовуваних стилів наявний і в музиці фолк-панк-групи «Bandurband». Учасники колективу — переважно випускники кафедри майстерності актора й режисури театру анімації Харківського університету мистецтв, а інструментальний склад гурту налічує такі академічні народні інструменти, як баян, бандура, балалайка-контрабас. В основі репертуару колективу — рок-музика на народні тексти та поезію класиків — від Т. Шевченка до В. Симоненка. У 2013 р. «Bandurband» став лауреатом фестивалю «Червона рута» в номінації «рок-музика» [4].

Найкращі харківські рок-гурти популярні не тільки на батьківщині. Далеко за межами рідного міста відомий створений у 2002 р. колектив «Оркестр Че». Цей гурт зумів поєднати музику і театр, створюючи на сцені яскраві та незвичайні перформанси. Критики визначили їх стиль як акустично-візуальний рок (visual art rock), де в композиції гармонійно поєднуються кларнет, гітара

й альб з інтригуючими текстами. Англомовний рок-колектив «We Are» є учасником великих українських фестивалів The Best City (Дніпропетровськ), Summer Sound (Одеська область), Соседний Мир (Судак), Імпульс, Продвижение (обидва — Харків). Кліпи гурту потрапляють у ротацію на музичних телеканалах. Група «Mortalium» у 2011 р. перемогла на IX всеукраїнському фестивалі «Шаг навстречу» (м. Вознесенськ), а колектив «MDMA» — у всеукраїнському конкурсі незалежної музики «AmsterdaMusic» у категорії «Indie Pop». Рок-гурт «Sunchild», який пропагує симфонічний неопрогресивний рок, мав декілька концертів у Франції, а в 2010 р. виступив на фестивалі в Голландії. Альбом групи «The Wrap» на конкурсі «Progressive Music Awards–2010» був номінований на звання «кращого зарубіжного альбому». Учасником різних фестивалів акустичного року є група «Макінтош», а гурт «Пасхальное шествие» здійснив серію вдалих концертів у московських та санкт-петербурзьких клубах.

Серед найуспішніших харківських молодіжних музичних проєктів, які нині є затребуваними в шоу-бізнесі, передусім, група «Танок на майдані Конго» («ТНМК»), що грає хіп-хоп з елементами джазу, року та фанку. З кінця 1990-х рр. гурт став перемагати в таких фестивально-конкурсних заходах, як «Червона рута» та «Таврійські ігри», а з 2000-х рр. розпочалися виступи за межами України.

Інші помітні фігури в сучасній молодіжній культурі — учасники дуету «5'nizza» (читається «П'ятниця»), що існував з 2000 до 2007 р. і виконував пісні в стилі reggae і funk. Випускник театрального відділення нинішнього ХНУМ Сергій Бабкін після розпаду групи «5'nizza» започаткував рок-групу «K.P.S.S», а у 2011 р. став учасником проєкту «Брюссель» та активно гастролює як сольний виконавець авторських пісень. Випускник медичного інституту А. Запорожець після розпаду дуету заснував проєкт «SunSay», який успішно виступає, насамперед, у клубах на колишньому пострадянському просторі та Польщі.

Означеними рок-групами не обмежується нинішня молодіжна культура Харкова. Наприклад, портал «Mediaport» надає інформативний матеріал щодо більше ніж 230 харківських груп і цей перелік не є вичерпним. Утім, виконавська стилістика багатьох молодіжних музичних груп настільки різноманітна, що внеможливіє їх жанрову класифікацію. Так, учасники рок-групи «Планер», після тривалих роздумів над визначенням музичної спрямованості гурту, зупинилися на терміні «соус», тобто суміш будь-чого; молодий

харківський колектив «Better» характеризується як група, що «грає різнопланову музику, любить експериментувати та рухається вперед»; а рок-група «Argentum» не знає, в якому стилі грає, оскільки «вибрати стиль — значить загнати себе в певні рамки».

Прагнення молоді Харкова до творчої самореалізації у сфері молодіжної музики зумовило формування інфраструктури, спрямованої на задоволення специфічних потреб. У якому б музичному стилі не грали молодіжні групи, функціонування більшості з них неможливе без електроінструментів (різновиди гітари, клавішні), ударних інструментів (натуральних і електронних), апаратури для підсилення й обробки звуку, відповідних аксесуарів. Попит на них нині задовольняють численні музичні магазини Харкова, де можна придбати необхідне клубним DJ, студійне, звукове та світлове обладнання, караоке-системи тощо. Відзначимо, що більшість музичних магазинів має особисті сайти в мережі Інтернет, що, поряд з іншими музичними ресурсами, надає споживачеві широких можливостей для оптимального вибору потрібного товару. Необхідність продемонструвати покупцеві якість і можливості товару зумовлює те, що співробітниками музичних магазинів Харкова є музиканти місцевих рок-груп.

Для аматорів, котрі бажають навчитися співати або грати на електро- та ударних інструментах, у місті діє «Школа Року», створена молодими музикантами, здебільшого студентами та випускниками музичних ВНЗ Харкова. Навчання в «Школі Року» тривалістю 15 місяців здійснюється без ознайомлення з теоретичною базою, на рівні прищеплення практичних навичок гри або співу під час індивідуальних занять та групових у складі створених зі слухачів курсів рок-груп. Через півроку такі гурти беруть участь у концертах (сейшенах) школи в арт-клубах міста «Корова» та «JAZZTER».

Про вихід молодіжної музичної групи на певний якісний рівень свідчить запис альбому, який складають декілька композицій у виконанні цього колективу. Записи композицій здійснюються на професійних студіях, обладнаних необхідною апаратурою. Власниками таких студій є, передусім, самі звукорежисери, котрі, завдяки особистому досвіду, кристалізували студійну специфіку. Так, запис музики потребує відповідно обладнаного звукоізольованого приміщення, яких у кожній студії найчастіше є два: в одному група проводить репетицію, в другому відбувається запис. У кожному звукоізольованому приміщенні, крім необхідної для підключення до мікшерського пульта апаратури, мікрофонів тощо, для зручності музикантів виставлені ударна установка та електрорклавійний

інструмент. Більше того, часто в студіях є й електрогітари, оскільки аматорські групи-початківці, особливо з підлітків 15–18 років, не мають особистих музичних інструментів і звертаються на студії, проводячи там репетиції. Наявність музичних інструментів, апаратури для підсилення й обробки звука тощо надає можливості студіям здійснювати прокат означеного обладнання. Подібний розширений перелік послуг зумовлює трансформацію студій звукозапису в репетиційно-студійні комплекси, серед яких у Харкові найвідоміші «Riff Records», «DEMO», «Broadway 21 Records».

Своєрідними концертними майданчиками, де відбувається репрезентація різноманітних жанрів рок-музики, є нічні клуби та заклади ресторанного типу. Тут електронна музика, підібрана діджеями (DJ), межує із шоу-програмами або виступами запрошених виконавців. Так, рок-музиканти з України, Росії та інших країн світу постійно виступають у харківських клубах «Болеро», «Panorama Lounge», «Місто», «Bacardi», «Жара» та ін. Крім розважальних програм такі клуби пропонують і сольні концерти окремих виконавців або музичних груп. Подібні заходи часто організовують у клубах «Radmir», «Корова», «Jazster», «Живот» та ін.

Основним критерієм для запрошення музичних колективів для виступу, звичайно, є їх зазубуваність у відвідувачів клубних закладів. Попит впливає і на форми подання музики. Так, останнім часом такі клуби, як «Корова», «Живот», «Жара» та деякі інші, влаштовують так звані Cover Party — вечірні програми, в межах яких один або декілька музичних колективів виконують кавер-версії композицій однієї популярної рок-групи, наприклад «Rammstein», «Linkin Park», що свідчить про певні вподобання публіки.

Про активність Харкова на сучасній рок-арені свідчить проведення молодіжних фестивалів, де не останнє місце належить рок-музиці. Зокрема, влітку 2013 р. на Безлюдівському водосховищі відбувся Reggae Festival, у якому взяли участь представники цього напрямку з України, Росії, Білорусі, Казахстану, Камеруну та Гвінеї. З 2009 р. за ініціативи харківського фан-клубу групи «Аліса» проводиться рок-фестиваль «Красное на Чёрном». Легендарні команди й зовсім молоді, хедлайнери найбільших майданчиків Росії та України і представники андеграунду виступають на одній фестивальній сцені. З 2010 р. в клубі «Жара» проходить фестиваль сучасної живої музики «Імпульс», котрий правомірно називають у Харкові головною музичною подією осені, орієнтованою на молодь. Цей клуб є ініціатором іншого рок-фестивалю «Продвижение». У 2012 р. форум набув міжнародного статусу, коли в ньому

взяли участь не тільки виконавці з Дніпропетровська, Донецька, Києва та Харкова, а й Росії та США. Активність Харкова на сучасній рок-арені підтверджується і проведенням улітку 2013 р. першого міжнародного фестивалю незалежної рок-музики за підтримки Харківської міської ради. У програмі фестивалю виступили близько десяти українських і російських груп.

Як і раніше, рок-музика майже не привертає на аналітичному рівні уваги ні серйозної, ні бульварної преси. Єдиним періодичним друкованим виданням, де можна знайти певну інформацію (анонси виступів окремих колективів та місця й програм фестивальних заходів, обмежений фактологічний матеріал, стислі характеристики) стосовно рок-життя Харкова, є глянцевиий журнал «Что. Где. Когда». Основною сферою обміну інформацією для любителів рок-музики є мережа Інтернет. Зокрема, особисті сайти мають не тільки більшість рок-гуртів Харкова, а й «Школа року», музичні магазини, студії звукозапису, клуби, що дозволяє бажаючим отримувати та надавати інформацію, проанонсувати себе тощо.

Отже, рок-музика в сучасній культурі Харкова відзначається розмаїттям, популярність якої стимулювала розвиток інфраструктури, спрямованої на задоволення специфічних потреб: музичні магазини, навчальні студії, студії звукозапису, які водночас надають можливості проводити репетиції та здійснювати прокат музичного і звукопідсилюючого обладнання, клуби та заклади ресторанного типу як своєрідні концертні майданчики.

Перспективи подальшого дослідження вітчизняної рок-музики полягають у виявленні специфіки функціонування цього різновиду творчості в різних регіонах і культурних центрах.

### Список використаних джерел

1. Бубенникова Л. Рок-музыка / Л. Бубенникова // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. — М. : «Олма-Пресс», 2004. — С. 568–574.
2. Ващишин Т. Времена, события и люди [Электронный ресурс] / Т. Ващишин. Режим доступа: <http://www.taras-ko.ru/1Bio/BioTaras.htm>. — Загл. с экрана.
3. Завада О. MORJ / О. Завада, Я. Олизаренко // Харьков. Что. Где. Когда. — 2013. — Март. — С. 56.
4. Коваленко Ю. Покоряющие вершины национального рока / Ю. Коваленко // Харьков. известия. — 2013. — 11 окт.
5. Кудряц Е. Прощание с легендой / Е. Кудряц // Зарубежные заделки. — 2010. — № 2–3.
6. Кушнир А. Сто альбомов советского рока. 1977–1991 / А. Кушнир. — М., 1999. — 124 с.

7. Олизаренко Я. Pur:Pur / Я. Олизаренко // Харьков. Что. Где. Когда. — 2013. — Июнь. — С. 46.
8. Стеценко К. История советской рок-музыки [Электронный ресурс] / К. Стеценко. — Режим доступа: <http://sovr.narod.ru/index.html>. — Загл. с экрана.

### References

1. Bubennikova L. Rok-muzyka / L. Bubennikova // Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia. — M. : «Olma-Press», 2004. — S. 568–574.
2. Vashchishin T. Vremena, sobitiia i liudi [Elektronnyi resurs] / T. Vashchishin. — Rezhim dostupa : // <http://www.taras-ko.ru/1Bio/BioTaras.htm>. — Zagl. s ekrana.
3. Zavada O. M. / O. Zavada, Ya. Olizarenko // Kharkov. Kto. Gde. Kogda. — 2013. — Mart. — S. 56.
4. Kovalenko Yu. Pokoriaiushchie vershiny nazionalnogo roka / Yu. Kovalenko // Kharkov. izvestiia. — 2013. — 11 okt.
5. Kudriats E. Proshchanie s legendoi / E. Kudriats // Zarubezhnye zadvorki. — 2010. — № 2–3.
6. Kushnir A. Sto albomov sovetskogo roka. 1977–1991 / A. Kushnir. — M., 1999. — 124 s.
7. Olizarenko Ya. Pur:Pur / Ya. Olizarenko // Kharkov. Kto. Gde. Kogda. — 2013. — Iun. — S. 46.
8. Stetsenko K. Istoriia sovetskoi rok-muzyki [Elektronnyi resurs] / K. Stetsenko. — Rezhim dostupa : // <http://sovr.narod.ru/index.html>. — Zagl. s ekrana.

### ■ UDC [78.011.26:008](477.54)

**Loshkov Yu. I.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*dr.loshkov@mail.ru*

### ROCK MUSIC IN THE MODERN CULTURE OF KHARKIV

**The aim of this paper** is to find out the specific of formation and functioning in Kharkiv rock music.

**Research methodology.** The principle of historicism is used to identify the characteristic features of rock music formation in Ukraine; the narrative method is applied with the aim of determining the specific features of creative work of present-day Kharkiv rock bands.

**Results.** The article defines the peculiarities of formation and functioning of rock music as an art style in Kharkiv. The formation of its intellectual and stylistic features connected with the socio-cultural situation in the West in the middle of the 20th century has been examined. A typical feature of the period of cultivation (the second part of the 1960s–1970s) was the rise of basic elements of rock culture in Kharkiv



such as rock clubs as creative associations, the start of the first Ukrainian rock'n'roll periodical. The activities of famous rock bands such as «Arena», «Razniye liudi» and «KPP» were typical for the second period (1980-1990s). This article shows that in Kharkiv rock music is very diverse. The so-called cover-groups play an important part in this movement and their repertoire is becoming more and more professional. The alternative rock, indi-pop-rock, folk-rock, black metal, gothic etc. were very popular. It has been shown that the best Kharkiv rock bands are popular not only in this country. Among the bands are the winners of different festival and competitions, such as «MDMA», «Pur:Pur», «Conquest», «Orkestr Che», «We Are», «Mortalium», «MacIntosh» etc. The popularity of rock music in Kharkiv has stimulated the development of the infrastructure aimed at satisfying the specific needs. There appeared a wide network of music shops with a good choice of musical instruments and equipment for sound amplification and adaptation, a great amount of sound recording studios which provide opportunities to arrange rehearsals and hire musical and sound amplification equipment; there are also restaurants used as concert places.

**Novelty.** The author has found signs of rock music functioning in modern culture of Kharkiv in the context of genre diversity and the formation of a specific infrastructure.

The **practical significance.** The findings in this paper can be used in pedagogical and educational practice as well as in music criticism.

**Key words:** musical culture, rock music, Kharkiv.

*Надійшла до редколегії 13.02.2015 р.*

## ■ УДК [78.011.26:316.723]«19»

**А. В. Гладких**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, Харківська державна академія культури, м. Харків

**О. В. Гладких**, голова циклової предметної комісії фундаментальних та природничо-наукових дисциплін, викладач вищої кваліфікації, методист, Харківське училище культури, м. Харків

### **РОК-МУЗИКА ЯК ЧИННИК МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ.**

Розглядається специфіка рок-музики як багатоаспектного явища сучасної культури. Виявляються соціокультурні чинники формування рок-музики у ХХ ст. в межах, з одного боку, масової культури, з іншого — молодіжної субкультури. Наголошується, що донині ставлення до рок-музики відзначається широким спектром позицій: від визнання її значним явищем культури до заперечення самої думки про належність року до художньої сфери.

**Ключові слова:** рок-музика, культура, молодь, жанр.

**А. В. Гладких**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой инструментов духового и эстрадного оркестров, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**О. В. Гладких**, председатель цикловой предметной комиссии фундаментальных и естественно-научных дисциплин, преподаватель высшей квалификации, методист, Харьковское училище культуры, г. Харьков

### **РОК-МУЗЫКА КАК ФАКТОР МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ ХХ В.**

Рассматривается специфика рок-музыки как многоаспектного явления современной культуры. Выявляются социокультурные факторы формирования рок-музыки в ХХ в. как составляющей, с одной стороны, массовой культуры, с другой — молодежной субкультуры. Отмечается, что до сих пор отношение к рок-музыке отличается широким спектром позиций: от признания его значительным явлением культуры до отрицания самой мысли о принадлежности рока к художественной сфере.

**Ключевые слова:** рок-музыка, культура, молодежь, жанр.

**A. V. Gladkikh**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**O. V. Gladkikh**, instructor, Kharkiv College of Culture, Kharkiv

### **ROCK MUSIC AS A FACTOR OF MASS CULTURE IN THE 20TH CENTURE**

The peculiarities of rock music as multifold phenomenon of contemporary culture are considered. Socio-cultural causes of rock music's formation in 20th century become apparent at the boundaries on the

one hand of pop-culture, on the other hand as part of youth subculture. The attitude to rock music is characterized by a wide range of viewpoints: from its acknowledgement as phenomenon of culture to negation of belonging of rock to art area.

**Key words:** rock music, culture, youth, genre.

У культурі ХХ ст. рок-музика посідає особливе місце. Вона сформувалася близько 60 років тому, набула бурхливого розквіту і поширення в усьому світі. У процесі свого розвитку рок-музика мала декілька стилістичних модифікацій і стала каналом перетворення субкультури американських негрів на один з найвпливовіших елементів сучасної світової музичної культури. Характеризуючись специфічною простотою музичних виразних засобів, рок-музика впливала на свою аудиторію, до якої передусім належала значна частина молоді з країн західноєвропейської культурної орієнтації.

Нетипові для культури останніх років форми поведінки любителів рок-музики на концертах (іноді перетворювалися на масові репресії), а також екстатичні реакції під час прослуховування записів у найрепрезентативніших для рокової музики стилях привернули увагу спочатку громадськості, а незабаром і фахівців з різних галузей музичної науки.

Найпоширенішими аргументами, що зазвичай використовуються з метою констатувати неприпустимість зіставлення рок-музики з академічною музичною культурою, є такі: 1) рок-музика — це субкультура, на відміну від академічної культури; 2) на відміну від елітарної академічної культури, рок-музика є складовою масової культури, для якої характерні поверховість, відсутність ідей. Розгляд статусу рок-музики у двох щойно означених аспектах, а також її розвитку як чинника масової культури ХХ ст. — мета цієї статті.

Серед найважливіших напрямів осмислення рок-музики як своєрідного явища культури, що стали основою для дослідження, такі: визначення місця рок-музики в контексті контркультурних явищ 60-х рр. ХХ ст. — Л. Васильєва [1], Г. Крабе [4]; вивчення спроб синтезу рок-музики з іншими (зокрема академічними) жанрами (В. Сиров [11], О. Козлов [5]); з'ясування походження рок-музики та її відмінностей від інших масових жанрів — С. Коротков [6], А. Чижова [14]; дослідження жанрово-стильового розвитку рок-музики (О. Козлов [15], Н. Саркітов [9]); визначення особливостей рок-музики як музично-творчого виду — С. Свечніков [10].

На жаль, жоден із цих авторів не розглядає рок-музику загалом, а надає перевагу порівняльному аналізу декількох окремих напрямів. Але означена проблема зумовлена елементарною неможливістю охопити надто великий обсяг матеріалу, який надає дослідження питання рок-музики.

Як явище музичного життя, рок заслуговує на різнопланове вивчення й осмислення істориками, соціологами, філософами, теоретиками та культурологами. Важливими є економічний та інженерно-технологічний аспекти становлення і розвитку рок-музики. Стильова система рок-музики остаточно сформувалася в 70-х рр. ХХ ст. і найяскравіше втілилася в хард-року («hard» з англ.: «твердий»), що згодом став складовою одного з напрямів розвитку рок-музики і набув назви hard-and-heavy (з англ.: «твердий та важкий»). Рок сформував власну «мову», моду, сценічний дизайн, що є предметом вивчення лінгвістів, семіотиків, культурологів.

Усе це ускладнює створення цілісної картини феномену. Можливо, тому, незважаючи на багаторічну історію існування означеного явища, уявлення про рок і понині відзначаються широким спектром позицій: від визнання його значним явищем культури до заперечення самої думки про належність року до художньої сфери. Утім, рок-музика вплинула і продовжує впливати на культуру сьогодення.

Існують численні припущення про те, що саме стало причиною виникнення рок-музики. Одні вважають, що рок створили урядові органи для «зомбування» й управління молоддю, інші стверджують, що це один із проявів процесу музичного розвитку. У православній літературі трапляються думки, що вся справа в сатанинському походженні рок-музики. Великі словники і довідники свідчать, що рок — це синонім слова доля, причому з позначкою нещаслива, трагічна. У Великій російській енциклопедії надається визначення рок-музики: ексцентрична, естрадна музика, що виконується у швидких ритмах, зазвичай на електронних інструментах, з участю голосу або голосів [13, с. 56]. Однак це визначення, хоча і правильне, є тільки поверховою «млявою» характеристикою рок-музики. Рок — це не просто музика, музичний напрям, це молодіжна культура, засіб спілкування молоді, дзеркало суспільства. Він спочатку виник як засіб самовираження молоді, бунт і протест, заперечення та перегляд моральних і матеріальних цінностей світу. Протягом усієї своєї історії рок відображає вічно невіршену дилему батьків і дітей. Як засіб самовираження молодого покоління, рок, з точки зору старшого покоління, виглядає лише як

дитяча розвага, інколи небезпечна і згубна. Хоча рок існує достатньо давно і на ньому виховано нинішнє доросле покоління, нині постають такі самі проблеми, як і на початку його існування: нерозуміння і відкидання. Цей факт промовисто свідчить про подібний розвиток. Навіть основні закони філософії проявилися в рок-музиці: у виникненні нового стилю завдяки злиттю інших — закон відображення, у суперечностях року — закон єдності і боротьби протилежностей [7]. І все-таки не існує точного визначення слова «рок». Немало музикантів, які визнані виконавцями в стилі рок, вважають себе представниками рок-н-ролу і при цьому не знаходять відмінностей між роком і рок-н-ролом, що є неправильним по суті. Так званого стилю «рок» не існує — це збірне поняття з арт-, симфо-, хард-року тощо, утворене на основі рок-н-ролу і біту [14, с. 63–64]. Рок — це, з одного боку, рупор молоді, музичне втілення суперечливих настроїв, конфлікту із загальноприйнятими нормами. З іншого боку, рок — один з інструментів шоу-бізнесу, спрямований на комерційний прибуток в індустрії розваг. Ця подвійна природа й зумовлює суперечності, «спіральність» розвитку жанру. По суті, вся історія року складається з подібних циклів, на початку кожного з яких — бунт, протест, виникнення нових стилів і цінностей, груп і виконавців-основоположників стилю (1955, 1967, 1977 ...), а потім — поступовий процес «приручення», комерціалізації, створення вторинних рок-груп, адаптації до способу життя [8, с. 96].

Рок — не тільки стиль музики, це і філософія, і спосіб життя, і субкультура. Рок-музика має потужну захоплюючу енергію («драйв»), яка може надати особистості свободи, позбавляє ustalених суспільних принципів і стереотипів, навколишньої дійсності.

Утім, людина, захоплена рок-культурою, може остаточно відмежуватися від зовнішнього світу, ускладнюючи ситуацію вживанням алкоголю і наркотиків, що сприяє руйнуванню особистості. Нерідко в цьому звинувачують рок-музикантів.

С. Коротков визначає рок-музику як самостійний жанр, що має молодіжну природу, є доступним для непрофесійних виконавців, надає можливостей індивідуальної та колективної імпровізації. Рок-музика — складне утворення, що поєднує течії за музичними й немузичними ознаками: належністю до певних соціально-культурних рухів («психоделічний рок», пов'язаний із субкультурою хіпі; панк-рок як реакція на професіоналізацію рок-музики), віковою зорієнтованістю (рок для підлітків, рок для дорослих), динамічною інтенсивністю («важкий рок», «м'який рок»), рівнем

технічного оснащення (електронний рок), взаємодією з іншими музичними традиціями («афро-рок», «бароко-рок», «фольк-рок», «джаз-рок»), місцем у системі художньої культури (комерційний «поп-рок», елітарний «рок-авангард») [6, с. 34–35].

Серед інших жанрів сучасної масової музики рок має найбільше спільних ознак з поп-музикою: значну гучність, домінування ритмічного начала, аранжування із застосуванням електричних та електронних інструментів, неакадемічну манеру співу солістів, здатність моделювати емоції, поєднуючи чуттєве забарвлення і м'язово-тонусні відчуття, прагнення до новаторства, нестандартності, оригінальності, епатажу (строкате оформлення платівок, зовнішній вигляд виконавців, сценічна поведінка, мовні ознаки музики, плакатність пісенних текстів тощо). Найважливішими засобами їх поширення є грампластинки, аудіокасети, компакт-диски, радіо, телебачення, концертні організації, преса, музичні магазини тощо. Діяльність цих інститутів забезпечує стандартизацію творчих відкриттів, зростання популярності артистів, які узаконюють або копіюють комплекс модних стилістичних і тематичних ознак або формують їх [1, с. 33]. Найсуттєвіші відмінності між роком і поп-музикою пов'язані з: належністю рок-музики до жанрового, а поп-музики — до стилізового видів; використанням рок-музикою принципу діалогічності з культурною традицією, на відміну від приведення поп-музики до спокійної манери; яскраво вираженим національним колоритом кращих зразків року, порівняно з тяжінням до космополітичності мови поп-музики; постійним збагаченням стилістичних ресурсів рок-музики на протигагу стереотипам поп-музики; прагненням рок-музики привернути увагу, тоді як поп-музика спрямована на створення комфорту; нарешті, синкретизмом процесу творчості в рок-музиці, на відміну від чіткого розподілу функцій між учасниками поп-проекту [5, с. 24].

Рок-музика є суперечливим явищем, пов'язаним із соціокультурними та музичними факторами, які зумовлюють два напрями розвитку вітчизняної дослідницької думки щодо неї. Перший, соціологічний напрям, містить два підходи: негативну оцінку року та спроби осмислення його соціокультурних особливостей, що полягають у відповідності смакам молоді (принаймні на момент виникнення), узгодженості музики та стилю життя, енергійному запереченні традицій попередніх поколінь. Естетична особливість рок-музики — прагнення художнього осмислення негативних сторін дійсності. Важливим елементом рок-культури є емоційний вплив, безпосереднє вираження почуттів музиканта та публіки,

що зумовлює ставлення до музики як до самостійного мистецтва, форми колективного емоційного досвіду. Основою творчості стає особливий емоційний стан групи, а сама творчість є колективною. Мета творчості — не твір, а певне життєве переживання. Танець або музика, що виконуються при цьому, якщо вони й авторські, оцінюються передусім за їх здатністю загострювати або посилювати враження [3, с. 54].

Рок-музика ґрунтується на романтичному світовідчутті, з яким пов'язані ідея особистісного самовираження, пріоритет особистості митця, героїчна поза, тяжіння до винятковості, зневажання умовностей. Рок як музичне явище має дві основні лінії розвитку: перша характеризується еволюцією певних його напрямів до поп-музики; друга має два відгалуження: буквальне слідування музикою тексту, що зумовлює полістилістику і втілюється в арт-року (синтезі рок-музики з академічною музикою європейської традиції), та зведення до необхідного мінімуму засобів музичної виразності, використання блюзових елементів (автентичний рок, хард-енд-хеві). Продуктивне начало розвитку рок-музики, як свідчить її історія, є синтезом обох ліній або тяжіє до мінімалізації засобів виразності (автентичний рок) [12, с. 113].

Рок-концерт — своєрідна демократична форма спілкування глядачів-слухачів та музикантів. Особливості процесу спілкування можуть відбиватися на композиційних, інтонаційних, виконавських характеристиках твору або всього концертного виступу, що зумовлює майже обов'язкову змінюваність музичного твору в кожному наступному концертному виконанні. Автором рок-композиції є колектив музикантів, який має атрибути конкретної особи (ім'я, імідж, юридичні права). Індивідуальне начало в рок-творі реалізується як авторська належність ритмічних брейків, сольних імпровізацій, манери інтонування, мелодичного рисунка вокальних партій тощо. У разі змін складу змінюється і «звуковий образ» гурту, а виокремлення одного з учасників як самостійної творчої особистості може призвести до розпаду колективу [8, с. 65]. Цілісна система музичного стилю року сформувалася на основі таких критеріїв добору необхідних засобів, як альтернативність (до тогочасної легкожанрової естради), доступність сприйняття (на відміну від технік композицій в академічній музиці), сучасність (широке використання електрифікованого інструментарію). Популярний у 1950-60-ті рр. рок-н-рол, який набув значного поширення серед молоді, яскраво виявляючи ознаки масової культури, невдовзі засвідчив інші, прямо протилежні тенденції. Термін «рок» укоренився в суспільній свідомості

в середині 60-х рр. ХХ ст. передусім як назва нового жанру, який відрізнявся від уже сформованої поп-музичної культури, що поєднала (а в результаті й видозмінила) початково альтернативний їй «рок-н-рол». Рок, за своєю суттю, належить до масової культури, обмежуючи при цьому рок-музику вузькими рамками жанровості. Проте цей пласт музичної культури є значно ширшим, ніж просто жанр, набуваючи масштабів світовідчуття, світогляду, способу життя. Процес зародження елітарного в рок-культурі детально й компетентно розглядається в монографії В. Сирова. Автор, зокрема, зазначає: «Почнемо з того, що поняття ці з різних вимірів. Якщо рок — стильовий вид, то «поп» — вид жанровий. Якщо перший базується на характері контакту з тією чи іншою культурною традицією та її індивідуальному втіленні, то другий — на характері побутування, ступені поширеності, популярності («поп» — популярна музика). І далі: «...уперше в рок-музиці заявила про себе категорія «пам'яті», зокрема пам'яті культури» [11, с. 29–63].

Рок-музика — складне, багатоаспектне, внутрішньо суперечливе явище культури. Її формування, тісно пов'язане із соціальним середовищем, відбувалося в другій половині ХХ ст., у період істотних зрушень у сфері суспільних відносин, етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній психології загалом, у музичній — зокрема й особливо.

Рок, як його концентроване вираження, є втіленням у масовій музиці образної сфери художньої культури другої половини ХХ ст., відбиває реальну дійсність (потужність, приголомшуючі шуми, драматизм, людська самотність тощо), а його «важкий» субжанр створив і усталив художні нормативи, адекватні для відтворення в масовій музиці емпіричних відчуттів сучасної міської людини. Тому перспективи його розвитку як явища художньої культури вбачаються у відповідності до вказаних ознак (адекватне відтворення відчуттів), у періодичному поверненні до блюзових основ, синтезі з різними музичними пластами (фольклором, музикою європейської академічної традиції) та сучасними масовими жанрами.

Рок-мистецтво посідає дедалі важливіше місце в сучасному науковому дискурсі. Паралельно з посиленням інтересу до його надбань та дедалі ґрунтовнішим вивченням особливостей рок-музики дедалі більшу актуальність має питання перегляду її статусу в сучасному культурологічному просторі. На жаль, нині статус рок-культури набув належного значення лише у філологів. Значно песимістичнішою є ситуація в музикознавстві. З точки зору академічного дослідника статус рок-музики й досі не ототожнюється



з масовою культурою, що внаслідок чого будь-яке порівняння її з професійною музикою. На жаль, в академічних музикознавчих колах бракує висококваліфікованих знавців рок-музики, а серед дослідників року недостатньо академічних музикантів. Тому означені культурні сфери на музикознавчому рівні мають значно менше зв'язків, ніж рок-поезія та класична словесність на філологічному рівні. Безперечно, така ситуація потребує суттєвої корекції.

Отже, рок-музика, жанрова сфера масової музики, є одним з чинників розвитку сучасної культури і функціонує як соціальне, світоглядне, музичне явище. Виникнення рок-музики визначило зміни в музичній психології пересічної людини, зумовлені складною соціокультурною атмосферою середини минулого століття. Важливим елементом року є «середовищність» естетичного переживання, що формує ставлення до музики як форми колективного напруженого емоційного досвіду, втілення суперечливого духовного стану молоді другої половини ХХ ст.

#### Список використаних джерел

1. Васильєва Л. В. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Лариса Леонідівна Васильєва / Київ. нац. ун- культури і мистецтв. — Київ, 2004. — С. 18–24.
2. Васильєва Л. В. Про місце масової музики в культурі другої половини ХХ століття / Л. В. Васильєва // Вісн. КНУКіМ : зб. наук. пр. Вип. 4 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2000. — 150 с. — Серія «Мистецтвознавство». — С. 34–47.
3. Голубев В. А. Музика у сфері молодіжного дозвілля / В. А. Голубев, Ю. Е. Цибин. — М., 1991. — С. 24.
4. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры / Г. С. Кнабе. — М.–СПб., 2006. — 420 с.
5. Козлов А. С. Рок-музыка: истоки и развитие / А. С. Козлов — М. : Знание, 1999. — 231 с.
6. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. — Харьков, 1996. — 149 с.
7. Набок И. Рок-музыка: эстетика и идеология / И. Набок. — Л. : Знание, 1989. — 32 с.
8. Левикова С. І. Молодіжна субкультура / С. І. Левкова. — М., 2004. — 140 с.
9. Саркитов Н. Рок-музыка: Сущность, история, проблемы / Н. Саркитов, Ю. Божко. — М. : Знание, 1999. — 63 с.
10. Свечников С. К. Молодежь и рок-культура / С. К. Свечников. — Йошкар-Ола : ГОУ ДПО (ПК) С «Марийский институт образования», 2007. — 220 с.

11. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке : монография / В. Н. Сыров. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. — 210 с.
12. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического похода : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. В. Мякотин. — Саратов, 2006. — 154 с.
13. Музыка : энциклопедия / под ред. Г. В. Келдыш. — М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. — 672 с : ил. ISBN 85270 — 254 — 4.
14. Чижова А. И. Рок-музыка як культурно-історичний феномен / А. И. Чижова. — М., 1993. — С. 103.

### References

1. Vasilieva L. L. Rok-muzyka yak faktor rozvytku kultury dryhoi polovyny XX st. : dys. ... kand. mistetstvoznavstva : 17.00.01 / Larysa Leonidivna Vasilieva. — Kyiv, 2004. — S. 18–24.
2. Vasilieva L. L. Pro mistse masovoi muzyky v kulturi druhoi polovyny XX stolittia / L. L. Vasilieva // Visn. KNYKiM : zb. nayk. pr. — Vyp. 4. — Kyiv, 2000. — S. 34–47.
3. Golubiev V. A. Muzyka u sferi molodizhnoho dozvillia / V. A. Golubev, U. E. Zubin. — M., 1991. — 24 s.
4. Knabe G. S. Rok-muzyka i rok-sreda kak formy kontrkultury / G. S. Knabe. — M. ; SPb., 2006. — 420 s.
5. Kozlov A. S. Rok-muzyka: istoki i razvitie / A. S. Kozlov. — M. : Znanie, 1999. — 231 s.
6. Korotkov S. Istorია sovremennoi muzyki / S. Korotkov. 1996. — Kiev : Prodiuserskii tsentr LAV-studio, TOO CUI «KIY», 1996. — 292 s.
7. Nabok I. Rok-muzyka: estetika i idieologiia / I. Nabok. — L. : Znanie, 1989. — 32 s.
8. Levikova S. I. Molodizhna subkultura / S. I. Levikova. — M., 2004. — 140 s.
9. Sarkitov N. Rok-muzyka: Sushnost, istoria, problemy / N. Sarkitov, U. Bozko. — M. : Znanie, 1999. — 63 s.
10. Svechnikov S. K. Molodozh i rok-kultura / S. K. Svechnikov. — Yoshkar-Ola : GOU DPO (PK) S «Mariiskii institut obrazovaniia», 2007. — 220 s.
11. Syrov V. N. Stilevyie metamorfozy roka ili put k «tretiei» muzyke : monografiia / V. N. Syrov. — Niznii Novgorod : Izd-vo Nizegorodskogo un-ta, 1997. — 210 s.
12. Miakotin E. V. Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo podkhoda : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / E. V. Miakotin. — Saratov, 2006. — 154 s.
13. Muzyka: entsyklopediia / pod red. G. V. Keldysh. — M. : Bolshaia Rossiiskaia entsiklopediia, 2003. — 672 s.
14. Chizova A. I. Rok-muzika kak kulturno-istoricheskii fenomen : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / A. I. Chizova. — M., 1993. — 103 s.

■ UDC [78.011.26:316.723]«19»

**Gladkikh A. V.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Gladkikh O. V.**, instructor, Kharkiv College of Culture, Kharkiv  
*dekanat-mm@mail.ru*

## ROCK MUSIC AS A FACTOR OF MASS CULTURE XX CENTURY

**The aim of this paper** is to find out the specific features of rock music as a factor of 20th century mass culture.

**Research methodology.** A terminological approach and the comparative method are used to determine the characteristic features of rock music as a contradictory phenomenon of modern culture.

**Results.** In this article, the peculiarities of rock music are considered as a multifold phenomenon of contemporary culture. Socio-cultural causes of rock music formation in 20th century become apparent at the boundaries on the one hand of pop-culture, on the other hand as part of youth subculture. The attitude to rock music is characterized by a wide range of viewpoints: from its acknowledgement as phenomenon of culture to negation of belonging of rock to art area. It is connected with the factor that on the one hand rock music is a mouthpiece of young people, musical embodiment of contradictory frames of mind, a conflict with generally accepted standards; on the other hand now it is one of the tools of show business aimed at commercial income in the entertainment industry. As a system, rock music consists of trends characterized by both musical and non-musical features: socio-cultural movements, age orientation, dynamic intensity, high level of technical equipment, interaction with other musical traditions, the position in artistic culture. Rock music as a genre of pop culture is viewed as one of the causes of contemporary culture's development, and it functions as a social phenomenon. The rise of rock music is caused by the changes in the psychology of average people stipulated by a difficult socio-culture atmosphere in the middle of the last century. The environment and manner of esthetic emotional experience are important elements of rock music, which shape the attitude to music as a form of collective emotional experience, the embodiment of young people's contradictory state of mind in the second part of the 20th century. It has been found that the collision of rock as a socio-culture phenomenon leads to the formation of various lines of research, such as cultural and philosophical ones.

**Novelty.** The author has discovered signs of rock music functioning as one of the factors of the development of modern culture functioning as a social, world-outlook and musical phenomenon.

The **practical significance.** The findings in this paper can be used in pedagogical and educational practice.

**Key words:** rock music, culture, youth, genre.

*Надійшла до редколегії 24.03.2015 р.*

## ■ УДК [783:271.2]:[378:78.071.2]

**В. Г. Бойко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ПРАВОСЛАВНА ДУХОВНА МУЗИКА В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ДИРИГЕНТІВ-ХОРЕМЙСТЕРІВ**

Проаналізовано особливості православного духовного хорового мистецтва XIX — XX ст. у контексті вітчизняної художньої культури. Православна духовна хорова музика розглядається як соціокультурний феномен і цілісна музично-педагогічна система, що містить теоретичні й практичні принципи навчання та виховання професійних хорових диригентів. Виявлено деякі особливості вивчення й інтерпретації духовних творів російських та українських композиторів у процесі підготовки диригентів-хормейстерів. Розглянуто проблему вибору репертуару в навчально-виховному процесі.

**Ключові слова:** музична культура, православна церковна культура, духовна музика, індивідуально-авторські особливості.

**В. Г. Бойко**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хорovedения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИРИЖЕРОВ-ХОРЕМЙСТЕРОВ**

Анализируются особенности православного духовного хорового искусства XIX — XX ст. в контексте отечественной художественной культуры. Православная духовная хоровая музыка рассматривается как социокультурный феномен и целостная музыкально-педагогическая система, которая включает в себя теоретические и практические принципы обучения и воспитания профессиональных хоровых дирижеров. Выявлены некоторые особенности изучения и интерпретации духовных произведений русских и украинских композиторов в процессе подготовки дирижеров-хормейстеров. Рассмотрены проблема выбора репертуара в учебно-воспитательном процессе.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, индивидуально-авторские черты.

**V. G. Boiko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **ORTHODOX SPIRITUAL MUSIC IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF CHORAL CONDUCTORS**

The characteristics of the Orthodox spiritual choral art XIX — XX cent. in the context of the national culture are analyzed. Orthodox Church

Choir Music is seen as a social and cultural phenomenon and as an integrated musical educational system, which includes theoretical and practical principles of training and education of professional choral conductors. Some features of the study and interpretation of the spiritual works of Russian and Ukrainian composers in the preparation of conductor choirmaster are identified. The problem of the choice repertoire in the educational process is considered.

**Key words:** musical culture, the Orthodox church culture, spiritual music, individual copyrights features.

**Постановка проблеми.** Хорове мистецтво останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. є складовою художньої культури України. Професійне музичне мистецтво хорового співу розглядається як особливе явище художньої культури України, культурологічний феномен, у якому поєднані музичне мистецтво і педагогічна практика. На початку ХХІ ст. дедалі більшої актуальності набуває духовна сфера життя, що позначається на композиторській творчості, виконавстві, навчальному процесі, науковій діяльності тощо. Поняття масової музичної культури й елітарного музичного мистецтва взаємопов'язані в межах хорового мистецтва.

Сучасна ситуація в Україні, з характерним стилем постмодерну у сфері культури, глобальна інформатизація громадського життя й освіти актуалізують проблему збереження й відродження духовних традицій, зокрема православної духовної музики. Вивчення вітчизняних художніх і естетичних традицій дозволяє зберегти самобутність національної культури, уникнути асиміляції в стихії сучасних процесів глобалізації.

Інтенсивний розвиток засобів масової інформації й телекомунікаційних технологій зумовлює небезпеку інформаційного забруднення, пов'язаного з тим, що численна музика сумнівної якості, низького художнього рівня нав'язується публіці. Багатьом нетлінним музичним цінностям загрожує профанація. Вплив популярної музики на молодь має також безсумнівні негативні аспекти. У зв'язку із цим в останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес учених, дослідників до традиційних видів мистецтва, зокрема духовного хорового мистецтва, його історичного підґрунтя, питань теорії й термінології, визначення ролі та місця хорового мистецтва в художній культурі України.

Хоровий спів — один з національно-специфічних жанрів слов'янської музики — посідає особливе місце в культурі: його своєрідність оснований на розумінні людиною самої сутності музичного мистецтва. У вітчизняному мистецтвознавстві усталилася

традиція розглядати хоровий спів як прояв глибинних джерел народної культури.

Однією з основних форм духовної музики другої половини XVII ст. стає багатоголосся, зокрема знаменний розспів, що вводить у багаті багатоголосні побудови, змінюючи їхню ладову структуру. Водночас у цей період давні церковні наспіви починають втрачати популярність.

У другій половині XVIII — початку XIX ст. хорове мистецтво, будучи нерозривно пов'язаним з формами церковної літургії, стає професійним видом діяльності, тобто видом діяльності, що передбачає професійну підготовку й фахову освіту. Саме в цей час хорове мистецтво в його кращих зразках набуває характерних ознак класичного.

У XIX ст. спостерігається поступове повернення вітчизняних композиторів до основ національної музики. Вони у великому захваті пишуть духовну музику. На зламі XIX–XX ст. з'являється ціла плеяда композиторів — представників Нового напрямку в духовно-музичній творчості, а саме: О. Т. Гречанінов, О.Д. Кастальський, С. В. Рахманінов, П. Г. Чесноков та ін.

У радянський період історії ставлення науки до релігійних передумов хорового співу було негативним. Разом з небувалим розквітом і піднесенням народного хорового мистецтва відбувався повний занепад духовного. Усюди домінували антирелігійні настрої. Духовну музику було практично заборонено. У цьому контексті актуальним є нове бачення історії вітчизняного хорового мистецтва, основане на сучасному сприйнятті минулих епох.

У XX ст. православна духовна музика пройшла кілька етапів розвитку, що відбивають не тільки внутрішні процеси, але й впливи зовнішніх умов. Ці етапи умовно представлені в такій хронологічній послідовності (за М. Парф'юновим та ін.):

1) кінець XIX ст. — 1917 р. — зародження й розвиток Нового напрямку духовної музики, формування його творчих принципів;

2) 1920–1950-і рр. — зниження інтенсивності творчості майстрів культової музики; здійснення спроб симфонічного втілення духовно-музичних творів;

3) 1980-і рр.: у прихованому прояві — відновлення традицій культового співу; у зовнішньому прояві — розвиток духовно-концертної сфери, втілення її, насамперед в інструментальних, вокально-інструментальних і симфонічних творах;

4) із 1990-х рр. — новий етап творчості в різних сферах і жанрах духовної музики.

В останні десятиліття ХХ — початку ХХІ ст. в Україні та Росії сформовані століттями хорові традиції зазнають значних труднощів, спричинених зміною соціально-економічних умов.

Нині в умовах інтеграції України в європейський культурний простір особливо актуальним стає збереження високого рівня музичної культури, художнього досвіду, набутого в попередні часи.

Одним з найголовніших завдань залишається пошук нових методів, прийомів, засобів духовного виховання молоді. Незважаючи на існуючу сучасну програму вищої професійної освіти в галузі хорового мистецтва, постає необхідність створення концепції, основаної на кращих традиціях академічної музичної школи. Концепція професійної освіти у сфері хорового мистецтва ґрунтується на такій системі: школа — училище — вnz. Вона також передбачає міждисциплінарну взаємодію спеціальних музичних, музично-теоретичних, сучасних гуманітарних і культурологічних дисциплін.

Вирішенню завдань виховання та підготовки молодих кадрів — диригентів-хормейстерів, на нашу думку, сприяють:

- розвиток самостійності й творчості студентів (участь у курсах, фестивалях та ін.);
- розвиток художнього й гуманітарного мислення студентів;
- репертуарна політика;
- активна концертно-виконавська, гастрольна діяльність.

Безумовно, ці фактори є традиційними. Нині викладачам творчих вnz необхідно зважати на сучасні тенденції розвитку хорової культури й прагнути постійного вдосконалювання професійної майстерності, що дозволить плідно вирішувати завдання духовного виховання молоді засобами вітчизняної хорової музики.

Духовна музика ХХ ст. представлена двома самостійними сферами — літургічною і духовно-концертною. Перша з них — це богослужбовий спів, традиції якого сягають давньоруських розспівів, що склалися відповідно до встановлених церквою канонів. Друга сфера — різноманітніша щодо засобів художнього втілення. До неї належать:

- духовно-концертне хорове мистецтво а cappella, створене на основі богослужбового співу й зберігає з ним певне споріднення;
- духовна вокально-інструментальна музика як результат тенденції до відокремлення від православного богослужбового канону й уведення інструментального (оркестрового, органного або інструментально-ансамблевого) супроводу для співочих творів;
- духовно-інструментальна музика, яка є логічним завершенням у розвиткові позахрамового духовно-музичного мистецтва, що за

засобами вираження майже або повністю відокремлена від православної традиції.

Усі означені явища пов'язані з давніми пластами національного мистецтва, і, відповідно, мають спільні глибинні коріння і джерела.

У вітчизняній музичній хоровій педагогіці духовна музика розглядається у двох значеннях: у широкому сенсі — це зразки класичної й сучасної хорової музики, що мають високу художню цінність; у вузькому — музика, написана на церковні тексти з відповідним змістом і призначена для концертного виконання. Але і та, й інша духовна хорова музика правомірно розглядається як засіб духовного та морального становлення особистості, а в контексті статті — духовного виховання молодого покоління.

Вітчизняні композитори (М. В. Глінка, С. І. Танєєв, С. В. Рахманінов, П. Г. Чесноков, О. Т. Гречанінов, Г. В. Свиридов та ін.) створювали хорову музику різних жанрів. Це — ораторії, кантати, православні літургії, всеношні, хорові концерти, поеми, хорові мініатюри й ін. Слід зазначити, що однією з особливостей цієї музики як світської, так і написаної на церковні тексти є художня цінність.

Хорове мистецтво — синтез музики й поетичного тексту (В. І. Краснощоків, Л. В. Живов, Л. В. Шаміна й ін.). Інтонаційна сутність музичного мистецтва сприяє поглибленому сприйняттю поетичного тексту (Б. В. Асаф'єв).

У зв'язку з вищевикладеним, найважливішими є фактори, головний серед яких — репертуарна політика академічного хорового колективу студентів, що сприяє духовному вихованню як його учасників, так і слухачької аудиторії.

Проблема вибору репертуару є головною в естетичній сфері виконавського мистецтва, а також однією з основних у підготовці хормейстерів і керівників хорових колективів. У практиці диригентсько-хорової освіти склалися принципи й критерії підбору репертуару, що дозволяють плідно вирішувати педагогічні завдання. Традиційно процес професійної підготовки майбутніх диригентів-хормейстерів базується на кращих класичних зразках творчості вітчизняних композиторів, сучасної хорової музики, обробках народних пісень. Водночас слід зазначити, що в останні роки до навчального репертуару диригентсько-хорових дисциплін («Хоровий клас», «Диригування») вводять зразки православної духовної музики.

У практиці хорового виконавства усталилися принципи формування репертуару, основними з яких є художня цінність



і відповідність поставленим педагогічним завданням. Зважаючи на ці принципи підбору репертуару, як умови духовного розвитку молоді, правомірним, на нашу думку, є введення до репертуару молодіжного хору творів вітчизняних композиторів, різних за змістом, образом, фактурним і гармонійним мисленням тощо. У цьому сенсі значимі духовні твори російських та українських композиторів (С. Рахманінов, П. Чесноков, О. Гречанінов, О. Архангельський, Б. Целковніков, М. Лисенко, О. Кошиць та ін.). До репертуару сучасного молодіжного хору необхідно долучати кращі зразки духовної музики, як безпосередньо літургичні, так і духовно-концертні. Глибина, проникливість вітчизняної музичної культури надихають виконавців і слухачів на піднесені почуття й шляхетні думки.

З огляду на навчальну спрямованість, репертуар академічного хору студентів Харківської державної академії культури надзвичайно різноманітний і містить твори композиторів різних стилів та напрямів. Широко представлений блок «Православної духовної хорової музики»: твори О. Т. Гречанінова (цикл «Страстная седмица», хорові концерти «Внуши Боже молитву мою», «К Богородице прилежно», «Херувимская песнь» та ін.), хорові концерти П. Г. Чеснокова («К Богородице прилежно», «Заступнице усердная», «Тя едину», «Тебе необоримую стену» й ін.), окремі номери з твору С. В. Рахманінова «Всенощное бдение», хорові концерти О. А. Архангельського («Помышляю день страшный», «Гласом моим ко Господу воззвах»), частини з літургії О. В. Кошиця, М. Д. Леонтовича, духовні твори М. В. Лисенка, П. Н. Толстякова, В. В. Польової, Б. М. Целковнікова, А. Шнітке тощо.

Пропаганді хорової музики сприяє концертно-виконавська діяльність — важлива складова творчої роботи хорового колективу. Публічний виступ хору на концертній сцені викликає у виконавця особливий психологічний стан, що відзначається емоційною піднесеністю, схвильованістю. Концертно-виконавська діяльність хору є одним з активних засобів музично-естетичного й духовного розвитку виконавців, а також слухачів. У зв'язку із цим концертний виступ хору повинен бути ретельно підготовленим. Види концертних виступів можуть бути різними як за обсягом виступів, так і за змістом концерту та являти собою самостійний концерт хорового колективу (в одному або двох відділеннях) або участь хору у зведеному концерті поряд з іншими творчими колективами. Необхідно ретельно продумувати питання репертуару, а саме: наявність контрастності в драматургії концертного виступу хору,

орієнтованість на розкриття художнього образу творів, що виконуються тощо.

Концертне виконання навчальним студентським хором колективом духовних творів визначає актуальність питання побудови концертної програми. З огляду на виконавські традиції православної духовної музики, а також особливості концертного виконавства, правомірно планувати програму за такими принципами: черговості номерів Божественної Літургії або Всеношної православної церкви; контрасту й динамічного розвитку від початку концертної програми до її завершення.

Основний етап у вивченні зразків православної духовної музики — конкретизація сфери (літургійної і духовно-концертної) й аналіз епохи їхнього створення.

Прикладом літургійної сфери є окремі номери з твору С. В. Рахманінова «Всеношное бдение», окремі номери з циклу «Страстная седмица» О. Т. Гречанінова, частини з літургії О. Кошиця, М. Леонтовича, «Свете тихий» П. Толстякова.

Прикладом духовно-концертної сфери — «Верую» Б. Целковнікова, «Три духовных хора» А. Шнітке, запричасний твір О. Т. Гречанінова «К Богородице прилежно». Також до цієї сфери відносимо духовні твори сучасних композиторів (Л. Дичко, Б. Фільц, В. Степурко, В. Польова, В. Сідельніков тощо). Сучасне хорове мистецтво збагачує класичну, академічну музику своєрідною музичною мовою, поняттями, насичує новими гармонійними звучаннями, тембрами.

Однієї з найважливіших особливостей інтерпретації духовної музики є особливе відношення до тексту й наспіву в духовних творах. Більшість дослідників вважають: текст і наспів єдині, нерозривно пов'язані, текст відіграє провідну роль, впливаючи на наспів, який поступово здобуває незалежність (І. Гарднер, В. Білінін та ін.). Основну роль словесного тексту в давньоруському співочому мистецтві відзначають і музикознавці. Так, Ю. Келдиш наголошує: «При тесной и неразрывной связи слова с напевом, присущей средневековой монодии, малейшие отступления от количества слогов в поэтической строке или расстановки акцентов неизбежно вызывали некоторые, хотя бы и небольшие, изменения мелодической структуры» [5, с. 87–88]. Тому в процесі вивчення духовних творів першочерговим є аналіз змісту й структури тексту, а також особливостей взаємодії його з музичним матеріалом.

Важливо вимовляти текст, проникаючи в його зміст і досягати емоційного, свідомого ставлення до нього. У зв'язку з цим також

необхідно надати знання студентам про ідею, драматургію Божественної Літургії й Всеношної (зміст, сутність і послідовність кожного з номерів).

Православні хорові твори по суті є втіленням духовності в музичному мистецтві. Церковний спів відрізняється від світського, що зумовлено роллю пісень і текстів у драматургії Божественної Літургії. У зв'язку із цим виникає необхідність утілення духовного начала в хоровому співові. Тому в процесі вивчення й інтерпретації зразків духовної музики у нас необхідно прагнути зважати на ці особливості.

Загальна драматургія духовних творів вибудовується на основі розвитку музичного матеріалу. Відтак необхідно проаналізувати художню форму (особливості побудови частин, розділів, фраз та ін.), а також виявити особливості розвитку музичного матеріалу як умови, що визначають виконавське трактування.

Найважливіше завдання виконання творів духовної музики в навчальній практиці — це так звана стрункість у співі, під якою прийнято розуміти гармонійну злагодженість у хорі між окремими голосами й хоровими партіями, тобто «злиття» в єдиний художній ансамбль (П. Чесноков, О. Дмитревський, К. Пігров, В. Краснощеків та ін.). А це, у свою чергу, потребує високого рівня вокально-виконавської культури хорового колективу, володіння технікою співочого дихання, звукоутворення, звуковедення. Необхідно, щоб звук був округленим, прикритим і водночас яскравим та дзвінким.

Вирішенню цих завдань сприятимуть постійна цілеспрямована організована вокальна робота в «Хоровому класі», виконання різних вправ для досягнення тембрального унісону, єдиної манери вимови голосних, згладжування регістрів співочих голосів, гармонічного ансамблю та ін.

Вищевикладені особливості вивчення й інтерпретації православної духовної музики є основою роботи над духовними творами композиторів XIX — XXI ст. із дисциплін «Хоровий клас», «Хорове диригування», а також у процесі підготовки концертних програм духовної музики академічного хору студентів Харківської державної академії культури.

#### Список використаних джерел

1. Гобдич М. Ренесанс духовної музики / М. Гобдич // Українська культура. — Київ : Муз. Україна, 2000. — № 1. — С. 30–32.
2. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970 — 80-х годов / Г. В. Григорьева. — М. : Музыка, 1991. — 77 с.

3. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры 2-ой пол. XVII — начала XX вв. / В. П. Ильин. — М. : Сов. композитор, 1985. — 229 с.
4. История и теория русской хоровой музыки. Сб. науч. тр. — Л. : Ленинград. гос. консерватория, 1984. — 110 с.
5. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. композитор, 1978. — 510 с.
6. Парфентьев Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. / Н. Парфентьев // Церковное пение в историко-литературном контексте: Восток — Русь — Запад. Гимнология / сост. и отв. ред. И. Лозовая ; ред. О. Живаева. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — Вып. 3. — С. 358–365.
7. Пигров К. К. Руководство хором / К. К. Пигров ; под ред. К. Б. Птицы. — М. : Музыка, 1964. — 220 с.
8. Сикур П. И. Воспою тебя. Основы вокальной техники и исполнительства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения / П. И. Сикур. — М. : Русский хронограф, 2006. — 408 с.
9. Сікорська І. Ренесанс духовної музики: погляд творців та виконавців / І. Сікорська // Укр. культура. — 2000. — № 1. — С. 30–32.
10. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика / В.Н. Холопова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 280 с.
11. Шейко В. М. Історія української культури : монографія / В. М. Шейко. — Харків : ХДАК, 2001. — 400 с.
12. Якуб'як Я. Духовна музика в посттоталітарному суспільстві / Я. Якуб'як // Київ : Універсум, 1995. — № 7. — С. 44–45.

#### References

1. Hobdich M. Renesans dukhovnoii muzyky / M. Hobdich // Ukrainska kultura. — Kyiv : Muz. Ukraina, 2000. — № 1. — S. 30–32.
2. Grigorieva G. V. Russkaia khorovaia muzyka 1970 — 80-h godov / G. V. Grigorieva. — M. : Muzyka, 1991. — 77 s.
3. Pliin V. P. Ocherki istorii russkoi khorovoi kul'tury 2-oi pol. XVII — nachala XX vv. / V. P. Pliin. — M. : Sov. kompositor, 1985. — 229 s.
4. Istoria i teoria russkoi khorovoi muzyki. Sb. nauch. tr. — L. : Leningrad. gos. konservatoria, 1984. — 110 s.
5. Keldysh U. V. Ocherki i issledovania po istorii russkoi muzyki / U. V. Keldysh. — M. : Sov. kompositor, 1978. — 510 s.
6. Parfentiev N. K probleme tipologizatsii yavleni russkoi dukhovnoi muzyki XX v. / N. Parfentiev // Tserkovnoe penie v istoriko-literaturnom kontekste: Vostok — Rus — Zapad. Gimnologia / sost. i otvetstv. red. I. Lozovaia ; red. O. Zivaeva. — M. : Progress-Tradicia, 2003. — Vyp. 3. — S. 358–365.
7. Pigrov K. K. Rukovodstvo horom / K. K. Pigrov ; pod red. K.B. Ptitsi. — M. : Muzyka, 1964. — 220 s.

8. Sikur P. I. Vospoiui tebia. Osnovy vokalnoi tekhniki i ispolnitelstva dlia vokalistov, rukovoditelei khorov, professionalov i liubitelei svetskogo i tserkovnogo penia / Sikur P. I. — M. : Russkii khronograf, 2006. — 408 s.
9. Sikorska I. Renesans dukhovnoi muzyky: pohliad tvortsviv ta vykonavtsiv / I. Sikorska // Ukr. kultura. — 2000. — № 1. — S. 30–32.
10. Kholopova V.N. Russkaia muzykalnaia ritmika / V. N. Kholopova. — M. : Sov. compositor, 1983. — 280 s.
11. Sheiko V. M. Istoria ukrainckoi kultury : monografiia / V. M. Sheiko. — Kharkiv: KHDAK, 2001. — 400 s.
12. Yakubiak Ya. Dukhovna muzyka v posttotalitarnomu suspilstvi / Ya. Yaku-  
biak // Kyiv: Universum. — 1995. — № 7. — S. 44 — 45.

■ UDC [783:271.2]:[378:78.071.2]

**Boiko V. G.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **ORTHODOX SPIRITUAL MUSIC IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF CHORAL CONDUCTORS**

**The aim of the paper** is to highlight some features of the study and interpretation spiritual works of Russian and Ukrainian composers in the preparation of choral conductors.

**Research methodology.** Some major publications on the subject have been reviewed. Subject of choral art is not widely developed in the research literature. Some amount of literature has been formed within the last two centuries, and has a historical and monographic character. It highlights the methodological and pedagogical problems, and to a greater extent, the legacy of famous choral artists (B. Asaf'ev, D. Lokshin, P. Chesnokov, V. Krasnocshokov, L. Zivov, L. Shamina and other). Some authors have attempted to summarize the practice which was accumulated in choral conducting at the end of the XX cent. However considering specificity of the direction of the existing work related to the choice of illuminated events and personalities, these works cannot provide comprehensive information base for the full theoretical understanding with the further implementation to the education system of special choir conductor and general music.

**Results.** Development of choral art in Ukraine period of the second half XVII cent. — begin. XXI century. in the historical and chronological sequence is considered. Relationship issues of Ukrainian and Russian Sacred choral musical culture are revealed. It has been found that the maintaining a high level of musical culture and artistic experience gained in earlier times is particularly important in the integration of Ukraine into the European cultural space. Sacred music is considered

in two senses in domestic choral music pedagogy. These are examples of classical and contemporary choral music with high artistic value in the broadest sense, and the music written on religious texts of relevant content and are intended for concert performance in the narrow sense. Both are seen as a means of spiritual and moral formation of personality and spiritual education of the younger generation. An important part of the creative choir, which contributes to the promotion of choral music is a concert and performing activities. Concert performance spiritual works of academic student chorus group determines urgency of building a repertoire. One of the most important features in the interpretation of sacred music is of particular relevance to the text and melody in spiritual writings. In this connection it is necessary to embodiment of the spiritual principle in choral singing. Therefore, should seek to take into account these features in the study and interpretation of sacred music in high school.

**Novelty.** An attempt is made in this paper to show ways of the selecting of repertoire in the educational process and in the preparation of conductors of choirs.

The **practical significance.** Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for determination of the basic principles of concert performing activity, as an important component of the creative work of choral collective.

**Key words:** musical culture, the Orthodox church culture, spiritual music, individual copyrights features.

*Надійшла до редколегії 17.03.2015 р.*

## ■ УДК 784.9:398.831

**В. М. Откидач**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ ВИКОНАВЦЯ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ (ЧАСТИНА ПЕРША)**

Розглянуто музику як вид творчості, її вплив на людину, особливо в дитячому віці, цілющі властивості, елементи естетичної насолоди, вплив на світогляд людини. Проаналізовано аспекти творчої діяльності естрадного виконавця на ранньому етапі. Пісенну продукцію, що підлягає вивченню, поділено на три основні блоки: фольклорний, класичний та естрадний. Зазначено, що фольклорна спадщина є першим і багатющим джерелом пізнання, зокрема музичної науки, дітьми. Другим джерелом пізнання музики підлітком є класична спадщина, де нагальними постають питання культури співацького звука в дітей, розвитку музичних здібностей та мислення юних вокалістів, формування художнього смаку. Третьою складовою дитячого репертуару є пісні естрадного спрямування.

**Ключові слова:** творчість, музика, естрада, естрадний спів, концертний виступ.

**В. Н. Откидач**, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ (ЧАСТЬ ПЕРВАЯ)**

Рассмотрены музыка как вид творчества, ее влияние на человека, особенно в детском возрасте, целебные свойства, элементы эстетического наслаждения, влияние на мировоззрение человека. Проанализированы аспекты творческой деятельности эстрадного исполнителя на раннем этапе. Песенная продукция, подлежащая изучению, разделена на три основных блока: фольклорный, классический и эстрадный. Указано, что фольклорное наследие является первым и богатейшим источником познания, в частности музыкальной науки, детьми. Вторым источником познания музыки подростком является классическое наследие, где насущными становятся вопросы культуры певческого звука у детей, развития музыкальных способностей и мышления юных вокалистов, формирование художественного вкуса. Третьей составляющей детского репертуара являются песни эстрадного направления.

**Ключевые слова:** творчество, музыка, эстрада, эстрадное пение, концертное выступление.

**V. M. Otkydach**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **THE PATH TO BECOMING: A CREATIVE PERSON**

The author considers music as a form of art, its impact on people, especially children, its healing properties, the elements of aesthetic pleasure, the impact on a person's worldview. Analyzed are aspects of creative activity of a performing artist at an early stage. Song production is divided into three main parts: folk, classical and pop. Folk heritage is the first and the richest source of knowledge children, are particularly influenced by music. The second source of knowledge of music for teenageric classical heritage, which facilitates formation of singing in children, the development of musical abilities and thinking of young singers, as well as artistic taste. The third component of the child's repertoire are pop songs.

**Key words:** creativity, music, pop music, vaudeville singing, concerto performance.

Означена проблема завжди буде актуальною, оскільки становлення творчої особистості естрадного виконавця, особливо на ранньому етапі, постійно потребує зусиль багатьох людей — як керівників, так і власне виконавців.

Музика — це вид творчості, з яким кожен має справу постійно, незалежно від способу життя, статусу й рівня інтелекту. Музика глибоко вкорінена в людській природі. Мозок з раннього дитинства налаштований на її сприйняття. Уже в перші місяці життя діти відрізняють гармонію від дисонансів. Музика являє собою складну комбінацію звуків, тембрів, акцентів, ритмів, що підпорядковуються певним правилам.

Доведено, що музика значно впливає на людину: заспокоює, надихає на творчість, посилює віру, допомагає відновити сили. Кожен бере від музики те, що йому необхідно на певний момент, те, чого потребує.

Цілюща сила музики відома протягом тисячоліть. У багатьох культурах неможливо виокремити музику, медицину й релігію, оскільки музика діє на численні фізіологічні процеси як ліки: якщо подобається, активізує не тільки ділянки мозку, що обробляють звукову інформацію, а й так звану заохочувальну систему організму.

Сприйняття мистецтва через спів — важливий елемент естетичної насолоди. Відбиваючи дійсність і виконуючи пізнавальну функцію, текст пісні й мелодія впливають на людину, виховують її, формують погляди та почуття. Музика може повністю змінити світогляд



людини, навіть спонукати її до тих чи інших учинків. Психологи впевнені, що спів може допомогти у вирішенні багатьох проблем.

Отже, чим раніше дитина долучиться до музики, тим імовірніше формування творчої особистості, здатної долати будь-які проблеми на концертній естраді.

Аналіз останніх досліджень свідчить про те, що комплексно цю проблему мало хто вивчав. Означену тему побіжно розглядали у своїх публікаціях деякі дослідники, зокрема Д. Богоявленська, І. Калошина, Є. Басін, М. Бурно, Є. Варламова, В. Андреев, А. Кислов та ін.

Усі автори, зазвичай, зосереджені на одній якійсь проблемі — постановці голосу, гігієні, специфічному ставленні до дитячого голосу, інших питаннях вокального виконавства, практично не розглядаючи становлення юної творчої особистості, поєднуючи триєдність репертуару через фольклор, класичну спадщину та естрадні твори.

**Мета** статті — розкрити сутність творчої особистості естрадного виконавця та надати деякі поради щодо її становлення.

Запропонована тема не нова, адже немало науковців, методистів, педагогів намагалися своїм баченням вирішити існуючі проблеми. На жаль, ці питання в більшості випадків спрямовані на дорослого виконавця.

Отже, ця стаття акцентує увагу саме на становленні творчої особистості в підлітковому віці, що є, на наш погляд, надзвичайно важливою проблемою дитячої педагогіки й естрадного вокального виконавства.

**Виклад матеріалу дослідження.** Пісенну продукцію сучасності можна поділити на три основні блоки: фольклорний, класичний та естрадний. Саме в такій послідовності і розглянемо все, що пов'язано із цими секторами.

Ознайомлення з музикою в юному віці найчастіше відбувається на основі вивчення фольклорної спадщини. Народна творчість, особливо пісенна, є першим і багатющим джерелом пізнання, зокрема музичної науки дітьми.

За нинішнього часу, повного динамізму, змін, активізації людського фактора та його ролі в соціально-економічному й культурному розвитку суспільства, засвоєння цінностей традиційної національної культури набуває особливого значення. Відповідним унікальним засобом передачі духовно-ціннісного досвіду попередніх генерацій є фольклорна спадщина.

Народна творчість завжди була невіддільною від життя людини, відбиттям її світогляду та психології, всього накопиченого століттями. Такий цінний досвід конче потрібний саме молодшому поколінню, яке віднайде в цій творчості відповіді практично на всі запитання, які ставить перед ним життя.

Фольклор також набув здатності до морального очищення й оздоровлення, що є запорукою та необхідною умовою духовного і фізичного здоров'я людини.

Ще одна цікава деталь, яку усвідомлюють ще не всі викладачі та керівники фольклорних гуртів, ансамблів, об'єднань, окремих виконавців. У лонах фольклору сформувалася народна педагогіка — механізм розвитку й виховання молодого покоління. Узагальнення науково-педагогічних досліджень у цій галузі надає змоги розглядати народну педагогіку як сукупність педагогічних уявлень і виховного досвіду, традицій взаємовідносин і взаємодій між усіма членами родини й суспільства. Народна педагогіка найбільшого втілення набула в усній народній творчості, звичаях і обрядах, різноманітних музично-фольклорних жанрах. Саме позитивний духовний досвід поколінь, сконцентрований у народному мистецтві, і може стати тим дієвим засобом, що сприятиме повноцінному розвитку позитивних рис молодій людині.

Очевидно, проблема виховання молодій людині нині набуває особливих масштабів у зв'язку з падінням морального суспільного тону. Тому так важливо забезпечити збереження душевної рівноваги як валеологічної властивості, необхідної для нормального функціонування людського організму.

Через фольклорні форми мистецтва передаються культурно-історичні традиції народу. Тому зокрема український фольклор, який є унікальною й самобутньою культурою предків, усвідомлювати має сучасне суспільство як значний фактор духовності, спадковості поколінь, долучення до національних життєвих основ.

Фольклор являє собою повну палітру загальнолюдських і суспільних цінностей, культивує головні вітальні цінності — життя, здоров'я, спілкування. Усе це надає змоги стверджувати, що фольклор є дієвим фактором збереження психічного, фізичного й духовно-морального здоров'я людини.

Фольклор є поліфункціональним. Поряд із розважальною функцією, що знімає фізичне напруження після тяжкої праці, він має й іншу, психотерапевтичну. Подібно до будь-якої інформаційно-емоційної мовної системи, фольклор має власні методи опанування.

У цьому сенсі фольклор є ідеальною платформою для розвитку всіх органів чуття, пам'яті, уваги, волі, формування культурно-естетичного сприйняття як свого народу, так і інших національностей.

Ідею щодо терапевтичного впливу традиційного фольклору висловлювали здавна й неодноразово. У фольклорі можна споглядати природну систему, що забезпечує здорову взаємодію людини з навколишнім середовищем, людьми і самим собою.

Усе це свідчить про доцільність залучення школярів та підлітків до традиційного українського фольклору для вирішення арт-терапевтичних завдань сучасної здоров'язбережувальної педагогіки.

Справді, мало хто наважиться заперечувати роль та значення впливу традиційної культури на будь-які верстви населення. І все-таки найбажанішою аудиторією для фольклористів залишається молоде покоління, якому потрібно встигнути передати численні художні цінності й не втратити ті багаті національні надбання, які виплекав український народ.

Відомо, що особливо продуктивним є опанування музичного фольклору. Через єднання, характерне для українського музичного фольклору, здійснюються ефективні «зняття» емоційного напруження, що позитивно впливає на тіло та душу молодої людини. Навіть спеціалісти-психотерапевти відзначають, що в результаті лікування засобами музичного фольклору терапевтичний ефект спостерігається одразу після закінчення занять. До речі, лікує не тільки фольклор, а й інші заняття музикою та співом.

У процесі залучення до музичного фольклору одночасно здійснюється танцювально-рухова терапія: жанрове різноманіття народних пісень, постійна зміна ритмів, різні за рисунки танців, автентичні рухи. Оскільки рухи пов'язані з нервовою системою, можна стверджувати, що різноманітні граціозні танцювальні рухи здатні певною мірою поліпшувати якість життя.

Отже, аналіз ще не численних наукових досліджень у галузі фольклорної арт-терапії надав змоги дійти деяких загальних висновків.

1. Сила впливу фольклорної музики на молоде покоління має певне наукове пояснення. Відомо, що музичне переживання як один з проявів вищої нервової системи пов'язане з життям усього людського організму. Зміни в диханні, кровообігу, моторних відчуттях — лише частка органічних змін, які відбуваються під впливом музичного переживання.

2. У музичному досвіді дитини, що формується під впливом фольклору, набуває подальшого розвитку музично-образне мислення.

3. Розуміння підлітками загальної виразності та яскравості музичної мови фольклору слугує тією базою, яка сприяє майбутньому розумінню виразного значення ладу, ритму, метра, мелодії і гармонії.

4. Важливим фактором розвитку дітей стають ігрові ситуації, що пропонують фольклорні твори. Народні музичні ігри активізують здатність дітей самостійно мислити та діяти. Гра, як універсальний засіб спілкування, формує в дітей навички взаємовідносин з колективом і вміння координувати свою поведінку із життям.

5. Використання всієї сукупності зазначених форм залучення підлітків до традиційного музичного фольклору, зрештою, сприяє повноцінному тілесному, душевному й соціальному благополуччю, що, власне, й відповідає сучасним вимогам педагогіки, культурним настановам суспільства.

Другим джерелом пізнання музики підлітком є класична спадщина. У цьому сенсі вельми цінні поради надає Н. Полякова в розвідці «Детский вокальный репертуар» [13], на якій ґрунтуватиметься стаття.

На початку XXI ст. значно посилився інтерес до дитячого сольного співу, про що свідчать різноманітні вокальні конкурси та фестивалі, які регулярно відбуваються в різних країнах. Немало музичних шкіл і різних закладів музично-естетичного виховання відкривають вокальні відділення. В аматорському середовищі також спостерігається зацікавленість дитячим співом, його становленням та розвитком.

Цілком зрозуміло, що за цей час окреслилися і проблеми цієї нової структурної одиниці музичного мистецтва. Нагальними постають питання культури співацького звука в дітей, розвитку музичних здібностей та мислення юних вокалістів, формування художнього смаку. Не менш важливі й аспекти творчого розвитку та духовного зростання підростаючого покоління.

Вирішення цих проблем тісно пов'язане з вокальним репертуаром, який виконують діти, що може як сприяти їх усесторонньому розвитку, так і негативно впливати на голос дитини, гальмувати музичне, інтелектуальне та духовне зростання особистості.

Питання бережного ставлення до дитячого голосу нині є одним з основних у вокальній педагогіці. Дехто вважає, що дітей узагалі не слід долучати до сольного співу. Причину вбачають у тому, що

інколи заняття призводять не до розвитку, а втрати голосу. Такий результат, зазвичай, є наслідком помилок як у методиці роботи, так і в доборі репертуару. На жаль, загальноприйнятної й апробованої програми з дитячого сольного співу немає, хоча й існує немало позитивних результатів вокальної роботи з дітьми.

Не акцентуючи на питаннях методики, зауважимо, що вокальна техніка в дитячому віці опановується значно швидше, ніж у дорослому. При цьому принципових відмінностей у роботі дихання й організації роботи комплексу «вокальних» м'язів у дитини та дорослого немає, але звучання дитячого голосу відрізняється від дорослого як тембром, так і гучністю. Дитина не повинна співати на межі свої сил: оскільки її голос ще формується, ставитися до нього слід ощадливо. Сила голосу випрацюватиметься поступово, в процесі опанування вокальної техніки, і ніяк не може бути першорядним завданням для учня.

Викладач має стежити слідкувати за тим, наскільки органічно звучить голос дитини, постійно прагнучи свободи звукодобування при дотриманні вокальної техніки. Тільки таким чином можна вирішити проблему охорони та розвитку дитячого голосу.

Водночас, у класі сольного співу розвивають гнучкість голосу, навички кантиленного співу, вміння розуміти й утілювати у своєму виконанні композиторський задум, розрізняти стилі, вивчати питання фразування та смислових акцентів. Це все зможе в дитині виховати не «вокаліста», а Музиканта. У такому разі, після мутації в підлітковому віці, на основі здобутих у дитинстві знань і музичних уявлень, у комплексі з вокально-технічною підготовкою поступово формується та розвивається дорослий голос із перспективою продовження співацької діяльності.

Найважливішою умовою гармонійного розвитку голосу й творчої особистості є вдалий добір репертуару. Як відомо, «правильно підібраний матеріал виховує голос, навіть за відсутності педагогічних зауважень» [5, 319]. На основі досвіду можна назвати основні складові дитячого вокального репертуару — класичні мініатюри, народні та сучасні наспівні пісні, за стилем близькі до класичної музики, і вокалізи. Увесь цей матеріал необхідно класифікувати за ступенем вокально-технічної складності змісту. Репертуар має відповідати можливостям дитячого голосу та завданням кожного етапу його розвитку.

Дитячий голос слід ретельно охороняти, з чого випливає питання його експлуатації. Часто педагоги, бажаючи продемонструвати результативність своєї роботи, буквально «вижимають»

з дитини все, що вона може, жодним чином не турбуючись про майбутнє. Проте драматично насичені твори, що потребують від виконавця підвищеної емоційності, несумісні з дитячим репертуаром, оскільки вони провокують форсований спів. Можливо, нині ще не всі розуміють, наскільки згубне для дитячого голосу виконання дорослого репертуару.

Нарешті, третьою складовою дитячого репертуару є пісні естрадного спрямування. Звичайно, не можна нехтувати цим пластом музичної творчості, оскільки початківець-музикант має з дитинства опановувати музичний матеріал різних стилів, жанрів і напрямів.

Звісно, сучасні пісні для дітей мають бути наявні в репертуарі, але вибирати їх слід грамотно, оцінюючи як з точки зору художньої цінності, так і за стилістичною суттю. Більшість сучасних дитячих пісень написані в стилі популярної естрадної музики. Зважаючи на той фактор, що сучасні діти зростають у звуковому полі поп-культури, подібний репертуар, зазвичай, вони засвоюють легко. Не заперечуючи права на існування естрадної музики як виду, інколи слід замислюватися, яку роль вона відіграє не тільки в суспільному житті, а й у становленні життєвих принципів молодшої особистості.

Бажання дитини співати — це самовираження індивідуальності, і вокальна музика повинна бути засобом виявлення її творчого потенціалу. Поп-культура сучасності, зазвичай, не сприяє розкриттю особистісно-суб'єктивного в людині, а прилаштовує її духовні запити під усереднений шаблон комерційного формату.

Немало викладачів сольного співу, щоб зменшити свої напруження та навантаження, відмовляються від класичного репертуару, використовуючи в роботі з учнями переважно «модні» пісні з мюзиклів, мультфільмів, інколи дорослих виконавців, пояснюючи таку позицію небажанням дітей співати класику.

На нашу думку, необхідно знайти «золоту середину», використовуючи в репертуарі і класичні, й естрадні твори. Щодо класичної музики — необхідні загальна культура та музична вихованість самого викладача, оскільки він може і повинен долучати учня до світу прекрасного, музичних емоцій та почуттів, продемонструвати красу й різноманітність цієї музики. І лише в такому разі дитина через власну творчість, вокальний та музичний розвиток навчиться розуміти та любити класичну музику.

Ще одна важлива складова виховання дитини — це її здоров'я, незалежно від того, співає вона фольклор чи естрадний твір. Турбота про здоров'я — фізичне і духовне — це головне для

вихователів, керівників та педагогів. «Гламурні» пісні, латиноамериканські танці у виконанні 9–10-літніх підлітків впливають як на них самих, так і суспільство загалом не найкращим чином. У жодному разі не йдеться про заборону подібних творів. Оскільки дітям подобається співати, їм необхідно надати високохудожній матеріал, збагачуючи духовне життя й виховуючи любов та повагу до цінностей світової і вітчизняної культури.

### Список використаних джерел

1. Детский голос / под ред. В. Шацкой. — М. : Педагогика, 1970. — 231 с.
2. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М. : Музыка, 2007. — 368 с.
3. Добровольская Н. Что надо знать учителю о детском голосе / Н. Добровольская, Н. Орлова. — М. : Музыка, 1972. — 32 с.
4. Кирнарская Д. Музыкальные способности / Д. Кирнарская. — М. : Таланты-XXI век, 2004. — 496 с.
5. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. — М. : Классика-XXI век, 2004. — 496 с.
6. Откидач В. Діти і фольклор : культурологічні роздуми / В. Откидач // Традиційна культура в умовах глобалізації, сучасні соціокультурні практики : матер. міжнар. наук.-практ. конф. 29–30 жовтня 2010 р. — Харків : Видавець Савчук О.О., 2010. — С. 134–138.
7. Откидач В. Концертний виступ естрадного співака : психологія підготовки / В. Откидач // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2011. — Вип. 35. — С. 247–254.
8. Полякова Н. Детский вокальный репертуар : формирование личности юного музыканта и его голоса / Н. Полякова // Муз. жизнь. — № 4. — 2011.
9. Федонюк В. Детский голос. Задачи и метод работы с ним / В. Федонюк. — СПб. : Союз художников, 2003. — 61 с.
10. Яковлева А. Искусство пения / А. Яковлева. — М. : ИнформБюро, 2007. — 476 с.

### References

1. Detskii golos / pod red. V. Shazkoj. — M. : Pedadodika, 1970. — 231 s.
2. Dmitriev L. Osnovy vokalnoi metodiki / L. Dmitriev. — M. : Muzyka, 2007. — 368 s.
3. Dobrovolskaia N. Chto nado znat uchiteliu o detskom golose / N. Dobrovolskaia, N. Orlova. — M. : Muzyka, 1972. — 32 s.
4. Kirnarskaia D. Muzykalnye sposobnosti / D. Kirnarskaia. — M. : Talanty-XXI vek, 2004. — 496 s.
5. Kogan G. U vrat masterstva / G. Kogan. — M. : Klassika-XXI vek, 2004. — 496 s.

6. Otkydach V. Dity i folklor : kulturolohichni rozdumy / V. Otkydach // Tradyziina kultura v umovakh hlobalisazii, suchasni sotsiokulturni praktyky : konf. 29–30 zhovtnia 2010 r. — Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O. — S. 134–138.
7. Otkydach V. Konzertnyi vystup estradnoho spivaka : psykholohia pidhotovky / V. Otkydach // Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. — Kharkiv : KHDAAK, 2011. — Vyp. 35. — S. 247–254.
8. Poliakova N. Detskii vokalnyi repertuar / N. Poliakova // Muz. zhizn. — № 4. — 2011.
9. Fedoniuk V. Detskii golos / V. Fedoniuk. — SPb. : Soiuz khudozhnikov, 2003. — 61 s.
10. Yakovleva A. Iskusstvo peniia / A. Yakovleva. — M. : InformBiuro, 2007. — 476 s.

#### ■ UDC 784.9:398.831

**Otkydach V. M.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*otk48@mail.ru*

#### **THE PATH TO BECOMING: A CREATIVE PERSON**

**The aim of this work** is to explore music as a form of creativity in children's singing and the processes of formation of creativity at the initial stage. An attempt is made to describe the essence of the creative personality of a performing artist. Unfortunately, many teachers-methodologists often disregard these problems.

The research methodology. Applied basic classification method.

**Results.** It has been found that at an early stage of formation of the creative personality, you need to apply a variety of song starting material. It has been shown that the best way is the use of three main song blocks: folk, classical and pop. From all this it follows those children should immediately get good artistic song material. The provision of such material enriches their spiritual life and cultivates love and respect for the values of the world and national culture.

**The novelty.** An attempt is made to focus the training of the creative personality at an early stage through the study of folk, classical and pop heritage of world culture. This approach yields positive results.

**Practical significance.** Teachers in various studios and schools can find the information in this study useful for developing a new strategy for teaching children at an early stage.

**Key words:** creativity, music, pop music, vaudeville singing, concerto performance.

*Надійшла до редколегії 26.02.2015 р.*



## ■ УДК [378:784.9]:792.071.2.028

**О. В. Єрошенко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ (НА МАТЕРІАЛІ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ)**

Розглядається один з аспектів актуальної проблеми вокально-педагогічного репертуару для студентів театральних факультетів, пов'язаний з використанням обробок (для голосу з акомпанементом) українських народних пісень, а саме календарно-обрядового циклу, у вокально-педагогічній роботі з початківцями студентами-акторами. Проаналізовані з музичного, вокально-технічного та виконавського поглядів десять обробок українських календарно-обрядових пісень (Л. Ревуцького, М. Дремлюги, Ф. Богданова та ін.), які активно застосовуються в педагогічній практиці. Відзначено, що завдяки характерним музичним і художнім чинникам обробки українських календарно-обрядових пісень є одним з дієвих засобів вокального виховання майбутніх артистів театру та кіно на перших етапах навчання.

**Ключові слова:** вокальне навчання, українська календарно-обрядова пісня, студент-актор.

**Е. В. Єрошенко**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ФОРМИРОВАНИЕ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ-АКТЕРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ОБРАБОТОК УКРАИНСКИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН)**

Рассматривается один из аспектов актуальной проблемы вокально-педагогического репертуара для студентов театральных факультетов, связанный с использованием обработок (для голоса с аккомпанементом) украинских народных песен, а именно календарно-обрядового цикла, в вокально-педагогической работе с начинающими студентами-актерами. Проанализированы с музыкальной, вокально-технической и исполнительской сторон десять обработок украинских календарно-обрядовых песен (Л.Ревуцкого, Н. Дремлюги, Ф. Богданова и др.), широко применяемых в педагогической практике. Отмечено, что благодаря характерным музыкальным и художественным факторам обработки украинских календарно-обрядовых песен являются одним из действенных средств вокального воспитания будущих артистов театра и кино на первых этапах обучения.

**Ключевые слова:** вокальное обучение, украинская календарно-обрядовая песня, студент-актер.

**O. V. Yeroshenko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **THE FORMATION OF SINGING SKILLS OF ACTORS STUDENTS (ON THE MATERIAL OF ARRANGEMENT OF THE UKRAINIAN CALENDAR AND CEREMONIAL SONGS)**

The article deals with one of the aspects of an actual problem of the vocal and pedagogical repertoire for students of theatrical faculties, connected with use of the arrangement (for a voice with the accompaniment) Ukrainian folk songs, exactly a calendar and ceremonial cycle, in the vocal and pedagogical work with the beginning actors students. Ten arrangements of the Ukrainian calendar and ceremonial songs (by L. Revutsky, M. Dremliuha, F. Bogdanov, etc.), which are widely applied in a student teaching, have been analysed from the musical, vocal and technical, and performing viewpoints. It is noted that thanks to characteristic musical and art factors, arrangement of the Ukrainian calendar and ceremonial songs is one of the effective means of the vocal education of future actors of theatre and cinema at the initial stages.

**Key words:** vocal training, Ukrainian calendar and ceremonial song, actor student.

**Постановка проблеми.** Українська народна пісня широковідома та визнана не тільки на теренах України, а й практично в усьому світі. Ознайомлення з народною піснею вможливорює глибше розуміння культури народу, його звичаїв та характеру і, зрештою, спрямовує до духовного зближення людей. Краса, внутрішнє багатство, природність української народної пісні зумовлюють не тільки її неодмінне долучення до концертних виступів митців, але й спричиняють наявність її як невід'ємної складової музичної освіти, зокрема вокального навчання студентів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Питання вокальної освіти студентів-акторів останнього десятиріччя досліджувалися в наукових і методичних працях В. О. Дорошенко (навчально-методичний посібник «Сольний спів як засіб виховання студента-актора», 2010), Л. О. Гринь (науково-методичний посібник «Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів», 2011) (Україна), Б. В. Окулової (монографія «Вокальне виховання драматичного актора: питання теорії та практики, методичні рекомендації, програми», 2008), Г. Є. Давидової (дисертація на тему «Розвиток музично-естетичного кругозору в майбутніх драматичних акторів на заняттях з дисципліни «Вокальне мистецтво»», 2012) (Росія) та ін.

Проблематика вокального навчання студентів-акторів з-поміж іншого передбачає і питання вокально-педагогічного репертуару. Дотепер, на жаль, немає впорядкованих рекомендованих репертуарних списків для вокальних занять студентів спеціалізації «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно» у внз України. Утім, практика повсякденної педагогічної роботи змушує звертатися до цієї проблематики. Так, у ґрунтовній праці професора кафедри сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського В. О. Дорошенко «Сольний спів як засіб виховання студента-актора» розглянуто принципи поступового та послідовного навчання сольного й ансамблевого співу студентів-акторів на обраному вокальному репертуарі (народні пісні, романси, вокальні твори з вистав, кінофільмів, мультфільмів, вокальні ансамблі) та надано орієнтовний репертуарний список з позначеннями до модульного використання [3, с. 116–127]. Питанням вокальної підготовки майбутніх фахівців музично-драматичного театру присвячені наукові праці кандидата педагогічних наук, доцента ЗНУ Л. О. Гринь. У праці «Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів» автор надає в Додатках невеликий орієнтовний «Навчальний репертуар програми для акторів спеціалізації «Сольний спів» (академічний)» [2, с. 77–79]. Утім проблематика вокально-педагогічного репертуару як одного із засобів виховання співацького голосу студентів-акторів потребує окремого ретельного вивчення, що і зумовлює актуальність цієї статті, мета якої — висвітлити аспекти формування вокальних навичок у студентів-акторів на обраному матеріалі обробок для голосу з акомпанементом українських народних пісень календарно-обрядового циклу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Українську народну пісню вирізняє мелодійна краса, ритмічне розмаїття, щирість висловлювання, природність інтонацій та багата жанрова різноманітність, як-то: календарно-обрядові пісні; думи й історичні пісні; козацькі, чумацькі, рекрутські, наймитські, стрілецькі, пластові, емігрантські пісні; балади; ліричні (пісні про кохання), дівочі та парубоцькі пісні; жартівливі й сатиричні пісні; народні романси та пісні літературного походження. Донині збереглися й існують, здебільшого в концертному виконанні (як професійному, так і аматорському), аніж автентичному, різножанрові народні пісні. Водночас багатьом українським пісням властиві прості куплетна або строфічна форми, відповідність музичного та вербального метроритму, зручний голосовий діапазон і необтяжлива теситура, характерна розмаїтість і музично-літературний текст, що легко сприймається.

Завдяки вищевказаним музичним і художнім чинникам українська народна пісня є одним з дієвих засобів вокального виховання майбутніх акторів театру і кіно. Так, з одного боку, співоча мелодійність пісень про кохання, щира проникливість народних романсів, моторність та ритмічність танцювальних і жартівливих пісень викликають у студентів бажання художньо переконливо виконати твір, а з іншого — поступово і впевнено привчають голосовий апарат до співацької фонації, правильного співацького дихання, виразної артикуляції тощо.

На початку вокального навчання, під час перших спроб студентів-акторів, котрі часто мають посередні музичні дані, віднайти слушну координацію між співаючим голосом та слухом є непростим завданням. Вельми корисними стають народні пісні, відомі з дитинства; вони достатньо правильно відтворюються голосом у студентів та знімають скутість і боязкість співу на повний голос. Серед них — обробки пісень календарно-обрядового циклу «Подоялочка», «Вербовая дощечка», «Вийди, вийди, Іванку», «Вийди, вийди, сонечко», «Іди, іди, дощику», «Як діждемо літа», «Прилетіла перепілонька», «Добрий вечір тобі».

У веснянці «Подоялочка» (обр. Л. Ревуцького) [6, с. 47–48] голосовий діапазон становить малу сексту (м. 6), темп та динаміка помірні. Мелодія невимушено підіймається по тонах мінорного тризвуку, тричі повторюючи звучання тонічної домінанти, потому легко ще на півтону і знову повертається до п'ятого ступеня ладу. Двічі проводиться цей наче «запитальний» мотив, після якого ідуть, підкреслюючи хороводність веснянки, короткі фрази-відповіді поступеневої побудови, від субдомінанти до тоніки з підйомом наприкінці до третього ступеня щоразу, окрім останнього, п'ятого, що завершує куплет тонікою (ця веснянка має неквадратну структуру з дев'яти тактів). Невеликий діапазон, вокально невибаглива мелодія, низхідні поступеневі поспівки, багаторазова повторність мелодійних фраз, ритмічна зручність, пов'язана з хороводною танцювальністю веснянкової пісні-гри, помірний темп, простий вербальний текст, а також відомий з дитинства наспів — усі ці ознаки створюють зручні передумови для розучування пісні зі студентами-початківцями.

Водночас пісня має дидактичні чинники, корисні для опанування певних вокальних навичок. Так, під час багаторазового повторення одного й того самого звука (домінанти) на різних складах у студентів формується чітка і точна атака звука, однорідне темброве звучання різних голосних, увага скеровується на утримування інтонаційної висоти як на повторюваному звуці, так

і під час виспівування низхідних поспівок з ходом у кінці вгору на малу терцію (м. 3), а розподіл складів слів, відповідно до якого практично на кожен ноту припадає один склад, що може призвести до надмірного акцентування, потребує від студента уваги до дотримання плавного звуковедення, що поступово формує вміння зв'язного співу *legato*. Зазначимо, що у відомій поетичній обробці Л. Ревуцького партія фортепіано «Подоляночки» створює образи весняного капотіння, природи, що пробуджується, і вокальна мелодія не має безпосередньої підтримки в акомпанементі. Тому ця обробка може бути дана студентіві з наявними музичним слухом і загальною музикальністю. Менше музично розвинутих студентам можна запропонувати «Подоляночку» в ліричній обробці М. Різоля [5, с. 49–50], де в інструментальному акомпанементі повністю відтворюється вокальна мелодія, що стає надійною «опорою» під час співу для початківців.

Подібними ознаками характеризується гаївка «Вербовая дощечка» (обр. М. Дремлюги) [4, с. 43–44], діапазон якої становить лише квінту (ч. 5), темп — пошвавлений, мелодія базується на тонах тонічного мінорного тризвуку, сама вокальна лінія в кожній фразі строфи практично повторюється, відрізняючись тільки закінченнями: у 1-й фразі — домінантою (D), а в 2-й — тонікою (T). Багаторазове повторення на початку кожної фрази інтервалу чистої квінти (T–D), використання ходу на ч. 5 наприкінці 1-ї фрази, як і в попередній веснянці «Подоляночка», сприяють напрацюванню стійкої співацької позиції та вмінню правильно розподіляти дихання під час співу. Розвинений акомпанемент з елементами підголоскової поліфонії, хроматичними ходами (в середньому та нижньому голосах акомпанементу в першій строфі, у верхньому голосі — у другій строфі), який від прямого відображення у верхньому регістрі вокальної мелодії в першій строфі поступово віддаляється, замінюючи фактуру викладу на акордову, створюючи схвильований характер у третій строфі й умиротворений і споглядальний — у четвертій, з одного боку, розвиває музичний і гармонічний слух студента, а з іншого — наводить виконавця на створення художньо відповідного образу цієї пісні.

Веснянці «Вийди, вийди, Іванку» (гармонізація О. Бубнова) [5, с. 171] властиві ознаки, подібні до попередніх: мінорний лад, діапазон у малу сексту (м. 6), повторюваність коротких поспівок, які справляють враження кружляння хороводу, відомий мотив. У вокально-технічному сенсі цей матеріал висуває до виконавиці вимоги, подібні до вищезазначених: у ньому наявні стрибки на

квінту (ч. 5) на початку кожного такту періоду (крім останнього) й акцентуація в тридольному метрі другої долі такту, що надає ритмові певної гостроти. Під час роботи над стрибками-інтервалами у жвавому темпі напрацьовується точне інтонування, без т. зв. «під'їздів», реєстрове вирівнювання голосу, навичка не змінювати роботи гортані під час співу; виконання цієї веснянки розвиває співацьку артикуляцію і музичну ритмічність. Текст має виражену сюжетну дію, що створює умови для виявлення акторських здібностей студентки.

Однією з тих пісень, які допомагають студентові-актору, початківцеві у вокальних спробах, подолати невпевненість, почути музичне звучання свого голосу та позбутися скутості під час виконання, є відома з дитинства веснянка-закличка «Вийди, вийди, сонечко» (обр. Л. Ревуцького) [6, с. 45–46]. Веселий, світлий, життєдайний характер пісні, помірний діапазон у малу септиму (м. 7), нетривалі фрази-поспівки квартового об'єму, які тричі поспіль повторюються, наче кружляючи, оспівують терцовий тон і пристають до тоніки, зручний хід (D–T) наприкінці періоду — ознаки, які дозволяють студентові з нерозвиненими музичними даними напрацьовувати координацію слуху та голосу під час співу. Акордовий акомпанемент, насичений колоритом паралельного мажоро-мінору на витриманому мажорному тонічному басі, розцвічує просту мелодію та сприяє створенню відповідного настрою під час виконання.

Більшим діапазоном (велика нона, в. 9), низхідними інтонаціями вокальної лінії та «стверджуючим» повторенням тонічної домінанти в поєднанні зі швидким темпом та мажорним ладом характеризується веснянка-закличка «Іди, іди, дощику» (обр. Л. Ревуцького) [7, с. 56–57]. Пісня має будову дванадцятитактового періоду з розширенням. У перших трьох фразах мелодія рухається від квінти через її верхнє оспівування (секстовий тон) униз тонами мажорного тонічного тризвуку до тоніки, потім вокальна лінія знижується і, починаючи рух від терцового тону, спускається до нижньої домінанти, розширюючи діапазон пісні до великої нони (в. 9). Чотириразове повторення четвертними верхньої домінанти з подальшим ходом до нижньої домінанти потребують від виконавця-початківця концентрації уваги на досягненні інтонаційної чистоти та напрацьовують точну атаку звука, відчуття верхнього (головного) співацького резонатора й еластичного видиху. Текст веснянки-заклички, що виконується у швидкому темпі, вибудовує чітку вокальну дикцію. Яскравий, насичений акордовий акомпанемент, з артикуляційними штрихами (стакато, акценти) і динамічними контрастами, збагачує

невимушену мелодію пісні та допомагає студентові-актору відтворити її життєрадісний характер.

Подібними художньо-образними ознаками (мажорним ладом, жвавим темпом) характеризується обжинкова пісня «Як діждемо літа» (обр. М. Дремлюги) [5, с. 99–101]. Утім, ця пісня має розвиненішу будову, складається з чотирьох куплетів з приспівом, в останньому куплеті наявна контрастна зміна темпу «помірно» (1-е речення) — «жваво» (2-е речення). Тональний план пов'язаний з ладовими композиційними особливостями багатьох народних пісень — т. зв. «домінантовим» або «автентичним» ладом, у якому завершальний каданс відбувається на тонічній домінанті. Куплети пісні «Як діждемо літа» викладені в основній тональності (G-dur), приспиви — у домінантовій (D-dur), з повним досконалим кадансом наприкінці. Легка фактура супроводу куплетів ускладнюється наповненим звучанням акордів і мелодійною фігурацією у верхньому голосі в приспіві, що надає останньому характер танцювальності, виразно ілюструючи слова «Ой, гоп, гопака...». Вокальна лінія вміщується в діапазоні в малу септиму (м. 7), має неширокі інтервальні стрибки на кварту (ч. 4) та квінту (ч. 5) і нескладні поступеневі ходи в мелодійно подібних коротких фразах. Утім, перехід від основної тональності в куплеті до домінантової в приспіві постійно потребує слухової уваги співака-початківця, розвиває його ладово-гармонічний слух. Жвавий темп обжинкової пісні, відокремлюючі паузи між короткими нотами (на словах «Ой, гоп, гопака...») розвивають чітку вокальну артикуляцію, сприяють напрацюванню точної атаки звука, водночас можуть призвести до «знятого» з дихання співу, тому потребують від студента націлювання на формування «опертого» звучання та стеження за роботою співацького дихання. Веселий, танцювальний характер пісні зазвичай не викликає виконавсько-образних складнощів, допомагаючи позбавитися скутості студенту-початківцеві під час вокального виконання.

Іншим характером позначена лірична пісня-танок «Прилетіла перепілонька», пов'язана із Зеленими святами (Трійцею) (обр. Л. Ревуцького) [6, с. 54–55]. Тридольний метр, помірний темп у поєднанні з пунктирним ритмом на початку кожної строфи, неперервність їх виконання створюють уявлення про хороводні танки далекої давнини. В акомпанементі простежуються ознаки підголоскової поліфонії, що наближає композиторську обробку до народних джерел твору. Діапазон пісні становить малу нону (м. 9). Вокальна лінія гнучко підіймається від тонічної субдомінанти на октаву (ч. 8), поступово охоплюючи через прийом оспівування

всі ступені ладу (гармонійного мінору), згори плавно спускається вниз, з відхиленням у плагальну тональність і підкресленням її ферматою на тоніці, потому швидко йде вгору, повертаючись до основної тональності та затримуючись на тоніці — половинній ноті — ферматою. Інтонаційна, ритмічна вибагливість вокальної мелодії, її динамічна барвистість ( $mp - f - p$ ), тональне відхилення в середині кожної строфи, подовжені ферматами фрази — ці ознаки потребують від виконавиці наявності музичного і гармонічного слуху, певних вокальних навичок, насамперед усталеного співацького дихання. Водночас невеликий діапазон, повторюваність вокальної лінії, відсутність широких інтервалів створюють умови для використання цієї пісні-танка для розвитку кантилени, стійкої співацької інтонації, динамічних відтінків у голосі. Значний інтерес становить і вербальний текст, який спрямовує виконавицю на розкриття глибокого ліричного образу пісні.

Зазначимо, що в педагогічній практиці поряд з вищепроаналізованою обробкою Л. Ревуцького використовуємо обробку Ф. Богданова [7, с. 15–16], яка має строфічну форму з рисами інструменталізму та відрізняється розвиненим (наявні прелюдія і постлюдія), фактурно насиченим акомпанементом прелюдійного типу, з ознаками підголоскової поліфонії й елементами поліфонії гетерофонного типу. Більша частина фортепіанної партії викладена в першій — третій октавах (композитор застосовує в записі октавну транспозицію), басовий ключ долучається тільки в другій та четвертій строфах пісні. Ця обробка цікава темповим контрастом строф: 1-а і 3-я — «помірно», 2-а і 4-а — «рухливо». Сама вокальна мелодія (діапазоном в октаву, ч. 8) майже не відрізняється від мелодії обробки Л. Ревуцького, втім не має виражених фермат і динамічних контрастів (наявна динаміка  $mf - f$ ). Водночас музична образність, створювана за допомогою звучання фортепіано у високому регістрі, сприяє знайденню відповідного виконавського настрою, допомагає орієнтувати голосове звучання на високу співацьку позицію, формувати відчуття головного резонування, а темпові контрасти ставлять завдання для напрацювання навичок швидкого пристосування роботи голосового апарату в різних темпах. У цьому разі важливо є не обтяжити фонацію рухливих частин пісні-танку після співу однакових за мелодією вокальних фраз у помірному темпі. Як і в Л. Ревуцького, обробка Ф. Богданова корисна для підготовленіших, музично обдарованих студенток-актрис.

Доволі часто в педагогічній роботі зі студентами-акторами (хлопцями) використовується відома колядка «Добрий вечір



тобі» [1, с. 43]. Піднесеність тексту в ній підкреслюється означеним темпом-характером «велично». Тональний план характерний для народної музики — паралельний мажоро-мінор. Мелодійна лінія (діапазоном у малу септиму, м. 7), яка містить тризвукові низхідні розспіви складів восьмими і шістнадцятими, поступеневі терцові підйоми четвертними та половинними нотами (на словах «Радуйся!» і «Син Божий») у достатньо повільному темпі, привчає виконавця уважно стежити за чистотою співацької інтонації, правильним розподілом дихання, формують почуття співацької «опори» та навички кантиленного співу. Строфічна форма (заспів з приспівом) колядки повторюється сім разів поспіль, без пауз, що, з одного боку, напрацьовує витривалість співацького дихання, а з іншого — спрямовує студента на пошуки акторського урізноманітнення виконання.

**Висновки.** Таким чином, на основі аналізу з музичного, вокально-технічного та художньо-виконавського поглядів вибрані обробки (для голосу з акомпанементом) українських календарно-обрядових пісень, які широко застосовуються у вокально-педагогічній роботі зі студентами-акторами, що розпочинають вокальне навчання у вчз, можна дійти певних висновків. Формування співацьких навичок у студентів-початківців на означеному пісенному матеріалі відбувається, по-перше, поступово та послідовно, тобто «від простого до складного», що є й загальнопедагогічним принципом. По-друге, у зв'язку з характерними ознаками цього репертуару вибудовування вокальних навичок на його основі відбувається в безпосередньому поєднанні художнього і технічного розвитку, що означає взаємозв'язок виконавської майстерності з вокально-технічним аспектом виконання, тобто задіяний принцип єдності художнього та технічного розвитку. Разом з необхідним під час вокальних занять правилом індивідуального підходу дві вищезазначені засади становлять основні принципи виховання співацького голосу. Отже, незважаючи на відмінність професійних завдань під час підготовки фахівців різних мистецьких напрямів, зокрема театрального мистецтва і вокального мистецтва, а також цілком зрозумілу загальну якісну відмінність у вокально-музичних здібностях у студентів цих різних напрямів, у педагогічній роботі викладачів-вокалістів зі студентами-акторами обов'язковим і необхідним є застосування основних принципів співацького виховання, які мають першочергове значення в процесі формування професійних митців. І по-третє, з психолого-педагогічної точки зору у вокальному навчанні студентів-акторів важливим є те, що

напрацювання співацьких навичок відбувається без обтяжливої недовіри до власних можливостей, пов'язаної з властивими вибраним обробкам народних пісень календарно-обрядового циклу характерними ознаками: невеликим діапазоном, куплетною і строфічною формами, нескладним метроритмом, доступним музично-літературним текстом та художньо-образним наповненням, а також з їх упізнаваністю та знайомістю з дитинства.

**Перспективи подальших наукових досліджень** означеної проблематики пов'язані з досконалим музикознавчим і виконавським аналізом різножанрового вокально-педагогічного репертуару, ґрунтовним вивченням нагальних питань вокальної підготовки майбутніх фахівців драматичного та кіномистецтва.

#### Список використаних джерел

1. Барська З. М. Барви української народної пісні : хрестоматія / З. М. Барська. — Тернопіль : Навч. кн. — Богдан, 2004. — 180 с.
2. Гринь Л. О. Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів / Л. О. Гринь. — Запоріжжя : ЗНУ, 2011. — 140 с., ноти.
3. Дорошенко В. О. Сольний спів як засіб виховання студента-актора / В. О. Дорошенко. — Харків : Колегіум, 2010. — 152 с.
4. Дремлюга М. Українські народні пісні в обробці для голосу з фортепіано / М. Дремлюга. — Київ : Сов. композитор, Укр. республ. відд., 1960. — 60 с.
5. Иди, иди, дощичу [ноти] / упоряд. О. В. Бубнов, Н. В. Філіпчук. — Тернопіль : Навч. кн. — Богдан, 2012. — 216 с.
6. Ревуцький Л. М. Повне зібрання творів в 11 томах. Т. 8. Пісні для дітей та обробки народних пісень для хору а капела і з супроводом / Л. М. Ревуцький. — Київ : Муз. Україна, 1984. — 232 с.
7. Українські народні пісні : обробки для середнього голосу в супроводі фортепіано / упоряд. Н. М. Рибальченко. — Київ : Муз. Україна, 1970. — Вип. 5. — 23 с.

#### References

1. Barska Z. M. Barvy ukrainskoi narodnoi pisni : khrestomatiia / Z. M. Barska. — Ternopil : Navch. kn. — Bohdan, 2004. — 180 s.
2. Hryn L. O. Teoretyko-metodychni osnovy vokalnoi pidhotovky maibutnikh aktoriv / L. O. Hryn. — Zaporizhzhia : ZNU, 2011. — 140 s., noty.
3. Doroshenko V. O. Solnyi spiv yak zasib vykhovannia studenta-aktora / V. O. Doroshenko. — Kharkiv : Kolehium, 2010. — 152 s.
4. Dremliuha M. Ukrainski narodni pisni v obrobtsi dlia holosu z fortepiano / M. Dremliuha. — Kyiv : Sov. kompozitor, Ukr. respubl. vidd., 1960. — 60 s.
5. Idy, idy, doshchyku [noty] / uporiad. O. V. Bubnov, N. V. Filipchuk. — Ternopil : Navch. kn. — Bogdan, 2012. — 216 s.

6. Revutskyi L. M. Povne zibrannia tvoriv v 11 tomakh. T. 8. Pisni dlia ditei ta obrobky narodnykh pisen dlia khoru a capella i z suprovodom / L. M. Revutskyi. — K. : Muz. Ukraina, 1984. — 232 s.
7. Ukrainski narodni pisni : obrobky dlia serednioho golosu v suprovodi fortepiano / uporiad. N. M. Rybalchenko. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1970. — Вър. 5. — 23 s.

■ UDC [378:784.9]:792.071.2.028

**Yeroshenko O. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**THE FORMATION OF SINGING SKILLS OF ACTORS STUDENTS (ON THE MATERIAL OF ARRANGEMENT OF THE UKRAINIAN CALENDAR AND CEREMONIAL SONGS)**

**The aim of this article** is to describe aspects of the vocal skills formation of actors students on the material of arrangement for a voice with the accompaniment of the Ukrainian folk songs of a calendar and ceremonial cycle.

**Research methodology.** Ten arrangements of the Ukrainian folk songs of the calendar and ceremonial cycle for the voice with the accompaniment (by L. Revutsky, M. Dremliuha, F. Bogdanov, etc.) have been analysed from the musical, vocal and technical, and performing viewpoints.

**Results.** The problem of the actors students vocal training includes the vocal pedagogical repertoire's issues, which is one of educational tools of a singing voice. At the first stages of vocal training of actors students simple folk songs are very useful. They are reproduced correctly and remove constraint and fear of singing at the top of the voice. The operating time of singing skills occurs without a mistrust to own abilities. It is determined by characteristic features of the chosen arrangements of calendar and ceremonial songs. Among these factors: small vocal range, a couplet and stanza form, simple metro-rhythm, the accessible musical and literary text and art and figurative feeling, and also their acquaintance since the childhood.

**Novelty.** The chosen arrangements of the Ukrainian calendar and ceremonial songs are considered and in a complex analysed as effective means of the singing skills formation of the actors students at the initial stages.

The **practical significance.** Ukrainian vocal educators may find the information contained in this article useful for developing of a singing voice in future stage and film actors at the first grade levels.

**Key words:** vocal training, Ukrainian calendar and ceremonial song, actor student.

*Надійшла до редколегії 10.03.2015 р.*

## ■ УДК 78.071.1 (477.54)

**Ю. М. Грицун**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

**ЖАНРОВА БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОЇ ПАЛІТРИ І. КОВАЧА**

Розкривається жанрова багатогранність спадщини видатного майстра, представника харківської композиторської школи й української музичної культури ХХ ст. І. Ковача (1924–2003). Жанрова палітра творчості І. Ковача розглянута як у статичній, так і в динамічній, тобто в еволюційній проекції. Визначаються ключові особливості авторського стилю І. Ковача, які забезпечують цілісність його творчої індивідуальності, і це, передусім, виразний мелодизм, поєднання театральності й пісенності.

**Ключові слова:** І. Ковач, симфонічна музика, концертино, музично-сценічні жанри, пісні.

**Ю. Н. Грицун**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

**ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ПАЛИТРЫ И. КОВАЧА**

Раскрывается жанровая многогранность наследия выдающегося мастера, представителя харьковской композиторской школы и украинской музыкальной культуры ХХ в. И. Ковача (1924–2003). Жанровая палитра творчества И. Ковача рассмотрена как в статике, так и в динамике, т. е. в эволюционной проекции. Определяются ключевые особенности авторского стиля И. Ковача, которые обеспечивают целостность его творческой индивидуальности, и это, прежде всего, выразительный мелодизм, сопряжённость театральности и песенности.

**Ключевые слова:** И. Ковач, симфоническая музыка, концертино, музыкально-сценические жанры, песни.

**Yu. M. Hrytsun**, Candidate of Art Criticism, Senior Teacher, I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv

**GENRE COMPLEXITY OF ARTISTIC WORKS BY I. KOVACH**

The paper explores the diversity of the genres in I. Kovach's works (1924 — 2003). I. Kovach's works are studied in statics as well as dynamics, i.e. in the process of evolution. The article identifies the key features of I. Kovach's style, that ensure the integrity of his artistic personality, and it is primarily the expressive melody, the conjugation of theatricality and songs.

**Key words:** I. Kovach, symphonic music, concertino, musical genres, songs.

Ігор Ковач — видатний український композитор ХХ ст., один з яскравих представників відомої харківської школи. Протягом свого творчого життя він постійно розширював коло музичних жанрів, послідовно звертаючись до симфонічної, концертної, камерно-інструментальної, вокальної, хорової, театральної творчості, музики в кіно, літературно-музичних композицій, опери та балету. Людина свого часу, І. Ковач протягом двох десятиліть (1960–1980 рр.) надавав перевагу масовій пісні та патріотичній тематиці.

Постійно збагачуючи засоби композиторського письма, І. Ковач, однак, ніколи не тяжів до радикальних поглядів на музичне мистецтво, продовжуючи класичні традиції ХІХ–ХХ ст. Отже, звертаючись до жанрів класико-романтичної епохи — симфонії, сюїти, симфонічної поеми, опери, балету — композитор творив у межах характерної для них семантики. Значні оркестрові полотна позначені масштабністю і глибиною думки; концертні, де домінують концертно для різних сольюючих інструментів, — ігровою стихією, музично-сценічні твори кореспондують із романтичними оперою та балетом, що дозволяє виявити особливості його авторської естетики.

Попри високі художні досягнення в різних царинах музичного мистецтва, загальної характеристики жанрової палітри композиторського доробку видатного майстра в музикознавчій науці немає; поза увагою дослідників перебувають окремі опуси, які мають «ключове» значення для осмислення його творчої індивідуальності. Нині, коли важливішим стає усвідомленість музичної історії України в єдності всіх регіональних культур, звернення до здобутку її іменитих представників — найактуальніше завдання сучасного музикознавства.

**Мета** статті — розкрити жанрову творчу палітру І. Ковача як представника української музичної культури другої половини ХХ ст.

Вибір митцем того чи іншого жанру переважно стимулюється властивостями його музичного мислення. Провідною якістю творів І. Ковача, що визначає в сучасній музиці його композиторську індивідуальність, став виразний мелодизм. Емоційна відвертість, краса і природність мелосу віддзеркалюються в усіх сферах його музичної творчості. «Я належу до тієї категорії композиторів, — говорив І. Ковач, — які вважають, що мелодія була і залишається душею і думкою кожного твору. І щоб знайти цікаву музичну думку, зробити її свіжою і сучасною, інколи доводиться перевертати гори

матеріалу, багато від чого відмовлятися, на кожному кроці пере-віряючи себе» [5].

Характерною особливістю звукоспоглядання композитора слід уважати яскраву театральність музичних образів, дієвість, конкретність у музиці, що зумовило в перспективі постійний інтерес до музично-сценічних жанрів. Сполученість театральності й пісенності — домінанта його індивідуального стилю. Якщо пісенність визначає властивості «інтонаційного словника» музики майстра, то театральність багато в чому зумовила притаманні йому принципи музичного розвитку. Єдині для всієї творчості І. Ковача наведені стильові особистості мають специфічні прояви в різних жанрах, залежно від їх семантики. Те саме стосується провідних тем і сюжетів, які порядковані художнім закономірностям симфонії чи концерту, опери або балету тощо. Здатністю до різноманітних метаморфоз усталених музичних принципів та улюблених образів пояснюється і така індивідуальна ознака творчості І. Ковача, як неодноразове повернення до одного і того самого сюжету і, відповідно, музики в різних жанрових варіантах. На музичному матеріалі балету-казки «Північна казка» написані «Парафраз» для камерного оркестру (1976), симфонічна казка за участю читця «Чудесні пригоди Нільса з дикими гусьми» (1976), три оркестрові сюїти (1983, 1987, 1992), «Діалог Аккі та Нільса» для віолончелі, флейти й арфи (1988). Музика балету-казки «Бембі» трансформована в однойменну сюїту-фантазію (1988) і музичну казку для читця й симфонічного оркестру. Партитура першої частини Другої симфонії відбилася в Музиці для камерного оркестру «Пам'ять», присвяченій видатному вірменському композиторові А. Хачатуряну (1983). У 1987 р. написано оперу-балет «Та, що біжить по хвилях», до музичного матеріалу якої композитор звертався двічі, використовуючи його в однойменній вокальній сюїті (1991) і літературно-музичній композиції «Країна ГРИНландія» для симфонічного оркестру (1995).

Симфонічна музика композитора багатогранна. Більшість творів, що написані в цій сфері, пов'язані з програмністю, яка виявляється за допомогою назви, присвяти або стислого викладення певного змісту. Друга симфонія, «Пам'яті А. І. Хачатуряна», написана в трьох частинах: I — «Пам'ять», II — «Пейзаж», III — «Темперамент» (1982); Третя симфонія — «Сни солдатські» (1985) — має розгорнуту авторську передмову. Програмністю позначені також інші твори: «Святкова увертюра» (1963), «Симфонічний дифірамб» (1972), «Святкові фанфари» (1977), три сюїти з балету-казки

«Північна казка» (1983, 1987, 1992), сюїта-фантазія «Бембі» (1988), симфонічна поема «Таврія» (1984). Певні твори належать до «абсолютної» музики, серед них — Сюїта в 4-х частинах (1959), Перша симфонія (1965), «Диптих» (1997).

Паралельно із симфонічною музикою І. Ковач працював у концертних жанрах для солюючих інструментів з різним супроводом. Він є автором Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру (1959), шести Концертино: для домри й оркестру народних інструментів (1960) (друга редакція; перша редакція — для домри та фортепіано, 1960; третя — для симфонічного оркестру, 1963), скрипки і камерного оркестру (1966), фортепіано й камерного оркестру (1971), віолончелі та симфонічного оркестру (1976), гобоя і камерного оркестру (1992), віолончелі й камерного оркестру (1990). Існують також оригінальні твори в цій жанровій сфері: Концертино для квінтету духових (1990) і два Концертино-соло — для віолончелі (1984) й фортепіано (1992). Рельєфність, емоційна насиченість тематизму, майстерне розкриття виразних можливостей солюючого інструмента, композиційна чіткість — основні якості концертів. Концертна практика цих творів була нетривалою. Свого часу вони неодноразово привертали увагу відомих артистів, але нині практично не виконуються, хоча й не втратили художньої привабливості.

Мелодійна «домінанта» в арсеналі виразних засобів митця зумовила його успішну багаторічну роботу в жанрі пісні. І. Ковач зумів упровадити інтонацію пісні в усі жанри, до яких він звертався, саме з пісні почалася його композиторська творчість. У часи Великої Вітчизняної війни І. Ковач воював солдатом в артилерійських частинах на Білоруському та Прибалтійському фронтах. Між боями він написав першу пісню «Закурим, друг, махорочку», яку нерідко співали бійці батареї.

У радянські часи пісні композитора звучали по радіо, на телебаченні, в масових місцевих заходах, концертах. Вокально-симфонічні твори громадянсько-патріотичного спрямування виконувалися на врочистих концертах, Ювілейних пленумах, відзначені на багатьох фестивалях, конкурсах. З 1972 р. приспів пісні «Харкове мій» на слова О. Марченка є позивними Харківського обласного радіо.

Жанровий діапазон сольних і ансамблевих пісень надзвичайно різноманітний: масово-патріотичні, трудові, танцювальні, ліричні, гумористичні мініатюри на життєві теми, хорові композиції, пісні, написані для соліста в супроводі хору, і сольні твори. Їх стилістика характеризується інтернаціональною складовою: в ній відчувуються український мелос і «гострий» темпераментний ритм східної

музики, ознаки радянської масової та революційної пісні. У синтезі всіх цих течій і виник своєрідний пісенний стиль композитора. У виборі поетичних текстів композитор часто надає переваги віршам поетів Харкова — Р. Левіна, З. Вальшонка, О. Марченка, а також звертається до «знакової» в 1960–1970 рр. творчості Р. Рождественського та Є. Євтушенка.

Однією з яскравих сторінок творчості І. Ковача є театральна музика, призначена для дитячої аудиторії. У 1969 р. в Харківському театрі юного глядача вперше здійснено виставу для дітей з його музикою «Зайчик-задавака», загалом написано музику до десяти вистав для театрів ляльок і юного глядача<sup>1</sup>. Завдання театрального композитора він убачає не тільки у створенні виразної інтонаційно-звукової атмосфери подій, що відбуваються, але й у втручанні в драматургію п'єси. З цією метою в музиці до вистав «Людина в усі часи», «Веселка взимку», «Кульбаба» (музична казка з дитячими малюнками) І. Ковач використовує лейтмотиви — прийом, що пізніше стане однією з характерних ознак драматургії його опери, балетів, розгорнутих симфонічних опусів.

Співпраця з театральними колективами сприяла роботі в серйозних музично-сценічних жанрах. На сценах Харківського академічного театру опери і балету ім. М. В. Лисенка, Харківського театру музичної комедії відбулися прем'єри балету «Північна казка»<sup>2</sup>, балету-казки «Бембі»<sup>3</sup>, музичної комедії-казки «Дорога до сонця» або «Це прекрасне Гидке каченя»<sup>4</sup>; опери-балету «Та, що біжить по хвилях». Усі перелічені твори набули сценічного втілення поза межами Харкова<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «Зайчик-задавака» (1969), «Оленка і солдат» (1970), «Кульбаба» (1971), «Людина в усі часи» (1971), «Грозі назустріч» (1972), «Ну і Мицик!» (1972), «Казка про хороброго Кікіля» (1972), «Веселка взимку» (1973), «Шерлок Холмс проти агента 006» (1977), «Залишаюся самим собою» (1977).

<sup>2</sup> Лібретто В. Гудименка і М. Гольдріна за казкою С. Лагерлеф «Чудесні пригоди Нільса з дикими гусьми», 1975 р.

<sup>3</sup> Лібретто Е. Яворського за казкою Ф. Зальтена, 1983 р.

<sup>4</sup> Лібретто О. Горіна і Є. Яворського за казкою Г. Х. Андерсена. Перша постановка в Харківському театрі музичної комедії в 1980 р., друга (в перекладі українською мовою О. Марченка) — у 1996 р.

<sup>5</sup> Музична комедія-казка «Дорога до сонця» або «Це прекрасне Гидке каченя» також поставлені в Донецькому та Дніпропетровському театрах опери та балету, Київському театральному інституті ім. І. К. Карпенка-Карого, музично-драматичних театрах Черкас та Караганди, Макиївському ТЮГі, Луганській обласній філармонії; за межами СНД — у Польщі; опера «Голубі острови» виконувалася в Кишинівському театрі опери та балету.



У музиці до театральних вистав, балетах та опері виокремилася така притаманна композиторові ознака, як характеристичність. Вона досягається за допомогою оркестрових, ритмічних, гармонічних засобів та використання поряд із розгорнутими мелодичними лініями нетривалих інтонаційно загострених поспівок або тематичних комплексів, які складаються з декількох елементів. Характерний приклад наявний у симфонічній поемі «Таврія» — лейттема «вічності», Симфонії № 2 — мотив-«зерно», Симфонії № 3 — тематичний комплекс «пам'яті». В опері-балеті «Та, що біжить по хвилях» за допомогою лейтмотивів — Фрезі Грант і Незнайомки — позначаються дві музично-образні драматургічні лінії, які розвиваються протягом усього твору. У балеті-казці «Бембі» — три лейтмотиви: Матері Пат, головного героя, Вовків-гангстерів. У балеті-казці «Північна казка» І. Ковач використовує термін «наочний лейтмотивізм», здійснює «музичну конкретизацію» — наділяє дію, що відбувається, і героїв характерними лейтмотивами.

Здатність І. Ковача до втілення в музиці яскравих позамузичних вражень зумовлює різні типи художнього синтезу. Показовим є звернення до жанру літературно-музичної композиції для читця та різноманітних виконавських складів. За участі симфонічного оркестру написані «Чудові пригоди Нільса з дикими гусьми» (1976), «Бембі» (Б. р.), «Країна ГРИНландія» (1991); струнного оркестру — перша редакція «Кілець дружби» (1979); скрипки та фортепіано — «Чарівна скрипка» (1987); фортепіано — друга редакція «Кілець дружби» (1979) і «Це прекрасне Гидке каченя» (1986).

Інша особливість композиторського мислення І. Ковача, яка зумовлює багатогранність його жанрової палітри, — монтажність, тобто створення художнього цілого з відносно нетривалих контрастних епізодів. В інструментальних творах монтажність корегує класичні музичні форми, в театральних переважає номерна структура. Але найпосплідовніше цю особливість утілено в галузі кіномузики, до якої композитор охоче звертався, незважаючи на «службовість».

Протягом 20-ти років — період 1960–1970-х рр. — І. Ковач плідно співпрацював у сфері кіномистецтва з Київською студією хронікально-документальних фільмів, Київською студією науково-популярних фільмів, Харківською студією телебачення. Перша спільна робота з режисером Київської студії хронікально-документальних фільмів Р. Нахмановичем — кінофільм «Син солдата», що в 1962 р. приніс композиторові успіх: за музику до цього

кінофільму І. Ковач нагороджений спеціальною премією на фестивалі короткометражних фільмів у Лейпцигу.

Таким чином, у спадщині І. Ковача складно знайти домінуючий жанр; навпаки, вона являє собою багатожанрову творчу палітру, позначену пропорційним інтересом до пісні й ораторії, симфонії та концертино, масштабних полотен для великого оркестру і лаконічних композицій для камерного складу.

Не менш різноманітний тематично-образний зміст творів І. Ковача. У Третій симфонії «Сни солдатські», ораторії «Солдати Ілліча», в багатьох піснях звучать патріотичні мотиви. Утім, у деяких опусах простежуються приховані автобіографічні мотиви. У симфонічній поемі «Таврія», Другій симфонії (Пам'яті А. І. Хачатуряна), Концертино для скрипки і камерного ансамблю, опері-балеті «Та, що біжить по хвилях» за однойменним романом О. Гріна розкриваються глибинні зв'язки композитора з його історичним корінням. І Ковачу властива й узагальненіша інша тематика, яка характеризує його Сюїту в 4-х частинах, Першу симфонію, «Святову увертюру», «Симфонічний дифіраμβ». Значну перевагу він приділяє дитячій тематиці у «Фортепіанному альбомі» для дітей і дитячих хорів. У театральних, частково інструментальних творах рельєфно підкреслюється лінія романтичних і казкових сюжетів, запозичених із творів О. Гріна, С. Лагерлеф, Ф. Зальтена. «Лірична музика» для камерного оркестру й солюючої віолончелі пов'язана з повістями К. Паустовського.

Особливе місце у творчості І. Ковача — колишнього фронтовика — посідає військова тематика. Тема війни набуває втілення у творах різних жанрів: ораторії «Солдати Ілліча», музиці до кінофільмів «Син солдата», «Вам, двадцятилітні». До 40-річчя Перемоги написані хорові сюїти «Ми пам'ятаємо 41-й» і Третя симфонія «Сни солдатські». У 1965 р. до 20-ліття перемоги над фашистською Німеччиною І. Ковач написав пісню «Моїм однополчанам»<sup>1</sup>, цикл пісень на слова Р. Левіна, котрий також пережив війну десятирічним хлопчиком: «Моїм ровесникам», «Місто, в якому я ріс», «Пісня про невідомого сурмача».

Жанрову палітру творчості І. Ковача доцільно розглядати як у статичній, так і в динамічній, тобто в еволюційній проекції. Упродовж півстоліття композитор безперервно збільшував кількість жанрів своєї музики. Розгорнуті симфонічні полотна поступово витісняються музично-сценічними опусами, творами для малих

---

<sup>1</sup> Автор слів невідомий.

складів, «плакатна» громадянської тематики пісня поступається місцем камерності ліричного вислову. Особливий інтерес І. Ковач відчував до компактного, але ефектного жанру концертино, де його авторська фантазія, не обмежена суворим художнім каноном, розкривається в розмаїтті виконавських прийомів різних солістів, виявленні потенційних можливостей багатобарвного ансамблю. Цей жанр можна вважати наскрізним у творчості композитора, оскільки майстер звертався до нього впродовж усього свого музичного шляху.

Поступове опанування різними жанрами музичного мистецтва не було пов'язане в біографії митця зі змінами ідейно-духовного стану або художньо-естетичного credo, але лише з постійним удосконаленням композиторської майстерності, бажанням випробування власних умінь в усіх галузях музичної творчості. Проте світогляд І. Ковача був майже незмінним; усі написані ним опуси, незалежно від часу їх створення, мають спільне для них психологічне підґрунтя, хоча кожен з них індивідуалізований в образному та композиційно-драматургічному аспектах. Загальний настрій музики майстра незмінно зберігає життєлюбне начало. Навіть відтворюючи гострі конфлікти сучасності й вітчизняної історії, він не заглиблюється в окреслення картин жаху, апокаліпсиса, всесвітньої катастрофи, які характерні для багатьох композиторів ХХ ст. І. Ковач не схильний також до болісної рефлексії, занурення в глибоку депресію, гострих психологічних дисонансів. Оспівування Любові, Краси і Добра, пошук позитивного начала в житті визначають образну спрямованність його творчості. Звідси в циклічних композиціях — обов'язкова наявність життєстверджуючого фіналу. Утім, певна міра романтичної забарвленості багатьох сторінок його музики не перешкоджає відтворенню трагічних подій історії і людського буття. Образний світ композитора містить багатогранну лірику, епічні, героїчні, скерцозні, драматичні модуси життя, тобто охоплює всі семантичні сфери, які сформувалися в художній культурі минулого і сучасності.

Таким чином, І. Ковач належить до композиторів-«універсалів», котрий у своїй творчій практиці прагнув охопити майже всі жанри музичного мистецтва: музично-сценічні, оркестрові, концертні, пісенні, хорові, а також літературно-музичні композиції, театральну і кіномузику. Звертаючись до будь-якого з них, він хотів зберегти усталені уявлення стосовно семантики та композиційних показників жанру, що забезпечувало високі комунікативні якості його творів. Якщо успіх композитора в галузі патріотичної пісні або

опусах на громадянську тематику ще можна було б пояснити ідеологічною орієнтацією на ангажоване мистецтво, то значна частина його спадщини, позбавлена політичного тягаря, викликала жвавий відгук слухачької аудиторії лише завдяки свіжості музичних образів, динамізму драматургічних подій, життєрадісному тону світосприйняття. Показовою є позитивна реакція на його музику, адресовану дітям, котрі гостро відчують щирість, відвертість, безпосередність авторського вислову. Отже, композиторська спадщина І. Ковача має значення не тільки як історичний документ певної епохи, але і як художня цінність, яку слід вивчати і виконувати на широкій концертній естраді та в музичному театрі сучасності.

Отже, здійснено дослідження творчості І. Ковача: розкрито один із аспектів композиторської спадщини композитора — жанровий діапазон творів, окреслені теми й образи. У подальшому вивченні художньої спадщини митця наукові праці мають повернути увагу музикознавців до історичного контексту, на тлі якого розгорнулася творча діяльність майстра, стильових засад його музики, а також до внеску І. Ковача в розвиток Харківської композиторської школи та української музичної культури другої половини ХХ ст. загалом.

### Список використаних джерел

1. Грицун Ю. Н. Волшебный мир балета «Северная сказка» И. Ковача в музыкальном воплощении / Ю. Грицун // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — Вип. 33. — С. 90–100.
2. Грицун Ю. Н. Драматургические особенности симфонической поэмы «Таврия» Игоря Ковача / Ю. Грицун // Традиції та новаті у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. ди-зайну і мистец. — Харків, 2010. — Вип. 1. — С. 127–130.
3. Грицун Ю. Н. Драматургия объективного и субъективного в симфонии № 3 «Сны солдатские» Игоря Ковача / Ю. Грицун // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — Вип. 28. — С. 21–31.
4. Грицун Ю. Н. Мир грез и реальности в творчестве Игоря Ковача (на примере оперы-балета «Бегущая по волнам») / Ю. Грицун // Культура народов Причерноморья : науч. журнал. — Симферополь, 2010. — № 190. — С. 67–70.
5. Тишко Н. С. Зрілість / Н. Тишко // Соціалістична Харківщина. — 1971. — 30 січ.

6. Тишко Н. С. Ігор Ковач / Н. Тишко. — Київ: Муз. Україна, 1980. — 52 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

### References

1. Gritsun Yu. N. Volshebnyi mir baleta «Severnaia skazka» I. Kovacha v muzykalnom voploshchenii / Yu. Gritsun // Problemy vzaiymodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk. st. / Khark. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2011. — Vyp. 33. — S. 90–100.
2. Gritsun Yu. N. Dramaturgicheskie osobennosti simfonicheskoi poemy «Tavriia» Igoria Kovacha / Yu. Gritsun // Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti : zb. nauk. pr. / Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. — Kharkiv, 2010. — Vyp. 1. — S. 127–130.
3. Gritsun Yu. N. Dramaturgiia obiektyvnogo i subiektyvnogo v simfonii № 3 «Sni soldatskie» Igoria Kovacha / Yu. Gritsun // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2010. — Vyp. 28. — S. 21–31.
4. Gritsun Yu. N. Mir grioz i realnosti v tvorchestve Igoria Kovacha (na primere operi-baleta «Begushchaia po volnam») / Yu. Gritsun // Kultura narodov Prichernomoria : nauch. zhurnal. — Simferopol, 2010. — № 190. — S. 67–70.
5. Tyshko N. S. Zrulist / N. Tyshko // Sotsialistychna Kharkivshchyna. — 1971. — 30 sich.
6. Tyshko N. S. Ihor Kovach / N. Tyshko. — Kyiv: Muz. Ukraina, 1980. — 52 s. — (Tvorchi portrety ukrainskykh kompozytoriv).

### ■ UDC 78.071.1 (477.54)

**Hrytsun Yu. M.**, Candidate of Art Criticism, Senior Teacher, I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv  
[yuliagritsun72@gmail.com](mailto:yuliagritsun72@gmail.com)

### GENRE COMPLEXITY OF ARTISTIC WORKS BY I. KOVACH

**The aim** — is to describe the genre diversity of an outstanding master — I. Kovach (1924 — 2003), a representative of Kharkiv Composition School and of Ukrainian musical culture of the 20th century.

**Research methodology.** The topic genre method is used.

**Results.** The genre range of works by I. Kovach is studied both in statics and in dynamics, i.e. in evolution.

The key features of author's style are identified, which provide the unity of his artistic individuality. They are: melodism, connection between theatric and song. Emotional openness, beauty and simplicity of the melos are reflected in all spheres of his musical works. Its works of promotic Love, Beauty and Kindness.

Some particular examples are mentioned, which had significant meaning for perceiving artistic personality of the author by his contemporaries, e.g. positive reaction to his music of children.

The character-thematic contents of the works by I. Kovach are highlighted in the study, in particular of military topics reflected in the genres, as oratory, song, choral suite, symphony.

**Novelty.** For the first time in Ukrainian music history the causative work of the Kharkiv composer I. Kovach (1924-2003) was studied. One of the aspects of the composer`s heritage was described, i.e. the genre range of his works, topics and symbols.

The **practical significance.** In further research of the artistic heritage of the author the scientific works should attract attention of music critics to the historical context, the stylistic background of his works, and to the contribution of I. Kovach to the development of Kharkiv school of composers and Ukrainian musical culture of the second half of the 20th century.

**Key words:** I. Kovach, symphonic music, concertino, musical genres, songs.

*Надійшла до редколегії 30.03.2015 р.*

■ УДК 781.7:398.8

**Г. М. Бреславец**, старший викладач, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ЗНАЧЕННЯ НАУКОВОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ  
В ПРОФЕСІЙНОМУ СТАНОВЛЕННІ СУЧАСНИХ МОЛОДИХ  
ЕТНОМУЗИКОЛОГІВ: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ**

Розглядаються проблеми наукової реконструкції фольклорного тексту в сучасному культурному просторі та надається їй визначення; обґрунтовано провідні напрями наукової реконструкції фольклорного тексту: теоретичний та практичний, висвітлено їх специфіку; виявлено принципи та методологію впровадження наукової реконструкції фольклорного тексту в професійну і творчу діяльність молодих етномузикологів, їх дослідницьку, педагогічну та сценічну практику.

**Ключові слова:** фольклорний текст, наукова реконструкція фольклорного тексту, народнопісенна творчість.

**Г. Н. Бреславец**, старший преподаватель, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ЗНАЧЕНИЕ НАУЧНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА  
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ МОЛОДЫХ  
ЭТНОМУЗЫКОВЕДОВ: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Рассматриваются проблемы научной реконструкции фольклорного текста в современном культурном пространстве, обозначено ее определение; обоснованы ведущие направления научной реконструкции фольклорного текста — теоретическое и практическое, освещено их специфика; выявлены принципы и методология использования научной реконструкции фольклорного текста в профессиональной и творческой деятельности молодых этномузыковедов, их исследовательской, педагогической и сценической практике.

**Ключевые слова:** фольклорный текст, реконструкция фольклорного текста, народно-песенное творчество.

**G.M. Breslavets**, Senior Teacher, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**THE SIGNIFICANCE OF SCIENTIFIC RECONSTRUCTION OF THE  
FOLKLORE TEXT IN PROFESSIONAL FORMATION OF THE MODERN  
YOUNG ETHNOMUSICOLOGISTS: METHODOLOGICAL ASPECTS**

The article deals with the problem of scientific reconstruction of the folklore text in the modern cultural field. The author provides theoretical and practical focus areas for scientific reconstruction of a

folklore text and substantiates the main principles and methodology of implementing the scientific reconstruction of the folklore text in the studying and performing activity of young ethnomusicologists. Their implementation into researching, teaching and performing practicum is suggested.

**Key words:** folklore text, scientific reconstruction of the folklore text, art of the national song.

**Постановка проблеми.** Проблеми збереження традиційної народнопісенної культури щороку актуалізуються. Безперервна передача традиційної інформації з покоління в покоління, на жаль, уже є рідкістю. Національна традиційна культура безумовно зазнає втрат. Саме тому важливого значення набувають професійні складові вивчення, опрацювання, відтворення та пропагування фольклору в суспільстві. Основами цієї культурницької діяльності є навчальний процес та його методичне забезпечення у вищих навчальних закладах мистецтва і культури, мета яких — не тільки виховання безпосереднього ставлення до автентичної цінності народного співу та виконавства, а й сприйняття музичного фольклору як явища культури в історичному та сучасному контекстах.

Останні дослідження та публікації. Методичні засади наукової реконструкції фольклорного тексту (далі — НРФТ) як складової сучасного фольклористичного процесу в культурному суспільному житті розглянуті у фундаментальних працях видатних учених радянського періоду: М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Путилова, М. Толстого, І. Земцовського, В. Гошовського, Е. Алексеева, С. Неклюдова; українських сучасних етномузикологів: С. Грици, А. Іваницького, О. Мурзіної, О. Бенч-Шокало; фольклористів, котрі поєднують дослідницьку, викладацьку та виконавську діяльність: Є. Єфремова, І. Клименко, Г. Коровниченко, М. Хая, Б. Луканюка, О. Смоляка, В. Осадчої, Л. Новикової, Г. Лук'янець, М. Семенової та ін.

**Мета** статті — визначити специфіку сучасної наукової реконструкції фольклорного тексту та її основні напрями; розглянути методичні аспекти впровадження наукової реконструкції фольклорного тексту в навчальний процес і сценічну практику сучасних молодих етномузикологів (на прикладі творчої діяльності студентів кафедри українського народного співу ХДАК — учасників фольклористичного гурту «Фарби»).

Сучасний культурологічний підхід полягає в розгляді цієї проблематики на рівні фольклорного тексту (далі — ФТ).



Фольклорний текст (як текст у вузькому розумінні) є конкретною формою прояву традиційної народної творчості, джерелом інформації (текст-код), яку зафіксовано в письмовому вигляді (занотований запис), або технічними засобами (аудіо-, відеозапис). Інтерпретацію фольклорного тексту можна узагальнити як процес його реконструкції, який диференціюється за різновидами.

Провідною формою репрезентації народнопісенної усної традиції в навчальному процесі нині є виконавський фольклоризм, який спонукає до ретельного вивчення всіх аспектів утілення ФТ виконавцями — учасниками репродуктивних та навчальних фольклористичних гуртів. Та обставина, що в складі такого колективу немає носіїв традиції, вможливорює використання інших засобів відтворення народної пісенності та, врешті-решт, — інших умов побутування фольклору.

Виконавський аспект розглядається в положеннях наукових праць сучасних українських фольклористів. Первісне та вторинне виконання — автентичний та вторинний («секундарний») фольклор, згідно з визначенням видатного вітчизняного етномузиколога С. Грици, є тією межею, що розділяє два способи репрезентації фольклорної традиції: «Поміж автентичним та вторинним фольклором є ланка, яку можна назвати «професійною реконструкцією фольклору». Її суб'єкт — це переважно навчально-експериментальні фольклорні ансамблі, <...> сценічна реконструкція автентичного фольклору — пісень, обрядів, народно-інструментальної музики, хореографії тощо» [2, с. 209–210]. Термін «реконструкція автентичного фольклору», що використовується в українській етномузикології, запропонований С. Грицею ще в 1995 р.

Щодо професійної фольклорно-виконавської практики, слід звернутися і до твердження М. Хая, котрий зазначає, що «основні методичні і творчі засади науково-виконавського фольклоризму: співати і грати так, як в оригіналі, з метою вивчення, популяризації та власної сублімації, духовного очищення-катарсису». Дослідник визначає фольклоризм як форму, що «використовує народну пісню та традиційну інструментальну музику для трансформації в новій художньо-естетичній якості. Інакше — це вторинна переробка та реконструкція (підкр. Г. Б.) автентичного фольклорного матеріалу» [6, с. 16].

Таким чином, особливості науково-фольклористичної діяльності сучасних учених дозволяють розглядати специфіку взаємодії

двох провідних напрямів реконструкції ФТ — наукової та виконавської, де НРФТ являє собою водночас процес відтворення фольклорного матеріалу і метод, за допомогою якого визначається специфіка реконструкції (реконструювання) ФТ. Виконавська реконструкція є результатом цього процесу (саме реконструкція).

Наукова реконструкція фольклорного тексту (далі — НРФТ) — це: 1) вид науково-дослідницької діяльності; 2) метод, за допомогою якого здійснюються збирання (дослідницько-польова робота), вивчення (структурно-прагматичний аналіз) та відтворення (реконструкція) фольклорного тексту.

Наукова реконструкція фольклорного тексту має два напрями — теоретичну НРФТ та практичну НРФТ.

Специфіка теоретичної НРФТ пов'язана з дослідженнями актуальних проблем історії та теорії музичного фольклору, теорією автентичного виконавства, найважливішими питаннями генезису та розвитку народнопісенної традиції в контексті процесів ідентифікації й інтегральності у світову та європейську художню культуру.

Провідні форми теоретичної НРФТ можна визначити як: а) реконструкцію втраченого ФТ за фрагментами зібраних фольклорних матеріалів від інформанта (це стосується відновлення вербального тексту, багатоголосної фактури, варіантів мелострофи); б) реконструкцію ФТ за формами побутування, що зумовлені сучасною культурною ситуацією, коли традиція не домінує (вербальний текст, розспіваний згідно з канонами міського виконавського стилю); в) реконструкцію локальної манери співу на території, яка зазнала переривання традиції з певних соціально-історичних причин.

Слушну думку висловив Е. Алексєєв наприкінці 80-х рр. ХХ ст. щодо експериментальної складової в роботі фольклориста: «Суть експерименту у фольклористиці — у роботі на межі між фольклорним та нефольклорним: у цілеспрямованому регульованому вході у фольклорну ситуацію та виході з неї, в моделюванні в польових чи лабораторних умовах тих чи інших її етапів, сторін та особливостей, моделюванні, що здійснюється відповідно до визначених дослідницьких завдань, зрештою — у свідомому впливі на розвиток фольклорної ситуації в цілому» [1, с. 21].

Під сферу експерименту підпадає та форма наукової реконструкції, де процес відбудови традиції відбувається з причин зникнення на певній території спадкоємності від носія до носія, або змінення географічного проживання жителів цілого села (або

значної його кількості) за певних соціально-історичних умов. Така реконструкція здійснюється за допомогою фольклористів-фахівців, котрі впроваджують вивчення («згадування») традиції за архівними фольклорними матеріалами (цього села, регіону), чи повністю реконструюють локальну традицію завдяки перенесенню традиційного матеріалу з інших селищ обраного регіону на споріднену локальну традицію. Наприклад, дослідження етномузиколога В. Осадчої осередків Харківщини та впровадження цього методу у виконання репрезентантів селищ Харківської області. У с. Одноробівка Золочівського району відтворення місцевого фольклору відбувалося спочатку на базі дитячої групи фольклорного колективу «Джерело Слобожанщини» (80-90 рр.), а надалі відбілося в репертуарі сформованого з їх вихованців фольклористичного жіночого гурту «Горлиця». Основою реконструйованого фольклорного репертуару гуртів стала репрезентація пісенної традиції видатних виконавиць — тріо сестер Білокіз, котрі переселилися з Шишацького р-ну Полтавської області в 70-х рр. ХХ ст.

За іншим принципом В. Осадча здійснила наукову реконструкцію репертуару с. Лиман Зміївського р-ну. Вона використала певну частину пісенних текстів із власного архіву фольклорних матеріалів, записаних від попереднього покоління носіїв традиції цього села. Результатом цієї науково-творчої діяльності стало повернення селу його власної традиційної культури, яка відновлюється нині вже наступним складом виконавиць середнього віку фольклорного колективу «Калинонька».

Вивчення механізмів впливу зовнішніх обставин побутування традиції, пов'язане зі зміною місця проживання жителів окремого села та методів, які спрямовані на максимальне збереження локальної традиції, є основою дослідницької діяльності київських фольклористів, серед котрих — Є. Єфремов, І. Клименко, Г. Коропниченко (наприклад, збереження локальної традиції переселенців з Чорнобильської зони відчуження).

Логічним продовженням процесу відтворення ФТ є виконавська реконструкція фольклорного тексту (далі — ВРФТ), що являє собою провідну форму науково-творчої діяльності сучасних етнографів, етномузикологів, фольклористів та виконавців фольклорного напрямку. Нині вони відповідають високим професійним вимогам сучасного традиційного виконавства саме тому, що мають науковий досвід та використовують системний підхід під час вивчення специфіки виконавської етномузичної діяльності.

Виконавська етномузична діяльність оснований на принципах творчого відродження автентичних музичних та вербальних текстів, віднайдених у процесі збирацької та науково-дослідницької роботи, осягнення їх специфіки та продуманого професійного відтворення, відповідно до регіональних, жанрових та стильових особливостей цих текстів. Набуває актуальності саме збережувальна функція, що базується на принципах адекватного відтворення та ретрансляції фольклорної виконавської традиції. Такі характеристики відбиваються в репродуктивному типі ВРФТ.

Специфіка практичної НРФТ — творче засвоєння автентичної народної музичної традиції. Безпосереднім продовженням та підсумком такої дослідницької діяльності є науково-виконавська реконструкція ФТ, що реалізується в сучасних сценічних формах. НРФТ розглядається як основа виконавсько-дослідницької діяльності сучасного музичного виконавства — вокального, інструментального, навіть частково хореографічного та драматичного («об'єктового театру») фольклористичного напрямку.

НРФТ впливає на методичні засади фольклористичної діяльності молодих етномузикологів — як у процесі навчання, так і в майбутній педагогічній, просвітницькій та професійній виконавській діяльності. Науково-дослідницька діяльність фольклористичного напрямку як вид НРФТ має такі основні форми: 1) експедиційно-польова (збирацька) робота, що сприяє формуванню інтересу до вивчення особливостей місцевої народної манери співу та гри на музичних інструментах; 2) документування зібраних експедиційних матеріалів та їх архівування, класифікація для подальшого науково-практичного опрацювання; 3) науково-дослідницька (теоретична) робота — структурно-прагматичний аналіз фольклорних матеріалів для написання курсових, магістерських робіт та тез до науково-практичних конференцій.

Ще в другій половині ХХ ст. видатний український учений-фольклорист В. Гошовський, педагог Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (1961-69 рр.), запропонував для професійної підготовки студентів «Проект покращення науково-дослідної роботи фольклорної секції СНТ консерваторії», в якому окреслив такі методичні засади науково-дослідницької фольклористичної діяльності: «1) навчити студентів збирати, записувати та розшифровувати записи народних пісень, тобто, дати основи самостійної збирацької роботи в терені; 2) дати студентам основи методології науково-дослідної роботи; 3) навчити студентів самостійно

мислити, шукати, досліджувати і вирішувати проблеми музичної фольклористики; 4) систематично розширювати їхній теоретичний кругозір проведенням лекцій та вільних творчих дискусій» [4, с. 24]. Ці традиції зберігаються донині та набули розвитку в регіональних фольклористичних школах, лабораторіях фольклору.

Функції студентської науково-дослідницької діяльності, які є основними в осягненні фольклорної традиції, — комунікативні, виховні, професійно-аналітичні, професійно-виконавські та культуротворчі.

Розглянемо досвід студентів — учасників фольклористичного гурту «Фарби» (ХДАК) як приклад упровадження НРФТ на власному педагогічному досвіді автора статті й у виконавській діяльності.

У навчальній та дослідницько-виконавській практиці студентів — учасників фольклористичного гурту «Фарби» ХДАК сформувалася, підтверджена роками (гурт створено у 2001 р.) тенденція системного підходу до вивчення та репрезентації народнопісенної традиції регіонів України, зокрема Слобожанщини (Харківщини, Сумщини), Полтавщини, Дніпропетровщини, частково Київщини та Рівненщини.

Серед навчальних дисциплін спеціалізації «народний спів», що надають можливості ретельно вивчати різноманітні аспекти фольклорного тексту: теоретично-методичні: «Українська народна музична творчість», «Музичний фольклор Слобожанщини», «Методика викладання спецдисциплін»; практично-аналітичні: «Транскрипція народної музики» та практично-виконавські: «Вокальний ансамбль», «Сольний спів», «Практикум» і «Сценічний рух».

Навчальний комплекс спецдисциплін, розроблений на кафедрі українського народного співу ХДАК, дозволяє студентам здобути та набути багатовекторний спектр знань та навичок для подальшого засвоєння зразків народнопісенної традиції:

- робота з друкованими фольклорними текстами зі збірок фольклору відомих учених-фольклористів, серед котрих — «Пісні Слобідської України» В. Ступницького, «Українські народні пісні» О. Стеблянка, «Обрядовий фольклор Слобожанщини. Сумський регіон» В. Дубравіна, «Пісні Слобідської України» Л. Новикової (частини I – Харківщина та II — Лебединщина (архів О.Стеблянка)), «Хрестоматія з українського музичного фольклору» А. Іваницького, «Пісенний фольклор Слобожанщини» О. Щетинського та ін.;

- робота з аудіо- та відеозаписами традиційної музики, де презентовано солоспів та гуртове виконання носіїв народнопісенної традиції (Н. Овечко, Н. Прокопової, Г. Попко, Н. Роздабари, В. Прядки; П. Жадана; фольклорних гуртів: «Древо» с. Крячківка, с. Ключниківка з Полтавщини, «Калинонька» с. Лиман, с. Киселі, с. Новий Мерчик, с. Чемужівка, с. Гетьманівка з Харківщини) та професійних виконавців гуртового співу (серед яких: учасники фольклорних дослідницько-етнографічних гуртів: «Древо», «Божичі», «Муравський шлях», «Обереги», «Веснянка», «Крालиця») та солоспіву (Є. Єфремов, І. Клименко, Г. Коропниченко, І. Фетисов, С. Карпенко, Г. Лук'янець, М. Семенова, В. Осадча, О. Шишкіна, В. Осипенко);

- опрацювання матеріалів з власних фондів викладачів кафедри українського народного співу ХДАК, зокрема В. Осадчої, Г. Бреславець; архівних матеріалів (у друкованому й аудіоформаті) ХООМЦКМ, серед яких — серія публікацій фольклорно-етнографічних матеріалів «Муравський шлях»; фольклорно-експедиційні матеріали Д. Лебединського, Н. Олійник;

- матеріали, зібрані під час фольклорних експедицій випускниками кафедри (Т. Непша, Л. Поліщук, Г. Коношко);

- матеріали, зібрані під час проведення фольклорних фестивалів («Покуть», «Берегиня», «Печенізьке поле», «Сьогодні Купала, завтра Івана», «Співочі тераси» та ін.), творчих зустрічей з репрезентантами усної традиції («Фольклорні вітальні», «Пісні одного села»).

У практиці роботи зі студентами-виконавцями методи НРФТ успішно впроваджуються і сприяють удосконаленню навчального процесу. Науковий підхід визначає головну мету такої роботи — удосконалене та ретельне вивчення специфіки побутування фольклорного зразка (його жанру, специфіки регіональних особливостей виконання в традиції) та можливі варіанти його репрезентації в контексті виконавської реконструкції. Особливо це стосується аналітичної роботи з архівними матеріалами: «Під час аудиторних занять все, що супроводжує акт усного виконавства, треба спробувати відтворити (наприклад, за допомогою аудіовізуальних засобів) або хоча б прокоментувати <...> Звісно, втрати великі: студент не бере участь в живому спілкуванні — він споглядає навіть не реконструкцію, а «реконструкцію реконструкції» [5, с. 82].

Засвоєння техніки транскрипції сприяє можливості залучити до відтворення логіку розспіву ФТ як зразка самобутньої культурної

спадщини. Це надає студентам слуховий та зоровий досвід сприйняття під час фольклорного (вокального, інструментального) твору в занотованому вигляді. Під час транскрипції акцентується на структурних, етнофонічних та стильових особливостях твору, що сприяє його належному відтворенню на професійній сцені: «Знання та навички дисципліни «Транскрипція народної музики» формують у студентів адекватний в культурно-історичному відношенні рівень сприйняття і відтворення жанрів фольклору» [3, с. 4].

Практична форма НРФТ упроваджується у творчій практиці студентів під час знайомства зі співаками-репрезентантами. Особливо важлива форма «фольклорних віталень», запроваджених науковими співробітниками ХООМЦКМ, де студентським фольклористичним гуртам пропонується участь разом з іншими професійними дослідницькими колективами (тематичні концерти, цикл програм «Пісні одного села»). Починається робота над ФТ саме за методикою НРФТ: ретельне вслуховування в аудіо-записи (перегляд відеоматеріалів) обраної пісні з подальшим транскрибуванням; з'ясування специфічних елементів наспіву (особливості інтонаційної, фактурної, ритмічної складових) та діалектних особливостей вербального тексту; намагання як найточніше відтворити першоджерело у власному виконанні, тобто реконструювати ФТ.

Перспективною формою впровадження наукової та виконавської РФТ у творчому студентському житті є участь у сценічних проєктах разом зі студентами театрального факультету ХДАК. Створення фольклорних вистав «Весна прийде!...» (реж. В. Гориславець), «Вертеп», «Як у нас на Україні...» (реж. С. Гордеев, В. Бугайова) надало можливості учасникам гурту «Фарби» прийняти безпосередню участь у сценографії, внести реконструйований ФТ у контекст обрядового драматичного дійства, вивести фольклорне озвучення вистави з рівня музичного супроводу на рівень музичної драматургії. Таким чином, можна стверджувати, що НРФТ є тим підґрунтям, на якому створюється сучасне сценічне втілення народнопісенної культури у творчій діяльності молодих етномузикологів.

**Висновки.** Розглянута специфіка НРФТ у сучасному культурному просторі окреслює перевагу професійного підходу до подальшого розвитку традиційного мистецтва. Визначено, що НРФТ являє собою комплекс науково-дослідницької діяльності та має основні напрями, пов'язані з теоретичною НРФТ та практичною НРФТ; розглядається як підґрунтя виконавсько-дослідницької

діяльності сучасного музичного виконавства фольклористичного напрямку; має тісний взаємозв'язок з репродуктивним типом ВРФТ.

Обґрунтовано основні принципи та методологічні засади впровадження НРФТ у навчальний процес (на прикладі науково-творчої роботи студентів кафедри українського народного співу ХДАК, учасників фольклористичного гурту «Фарби») і майбутню професійну виконавську та педагогічну діяльність молодих етномузикологів: а) опанування навчального комплексу профільюючих дисциплін (теоретичних, аналітичних, виконавсько-практичних) кафедри; б) аналітична робота з друкованими фольклорними й архівними матеріалами «Лабораторії фольклору ХДАК», особистими фондами викладачів, випускників кафедри та відомих харківських фольклористів; в) сценічне втілення набутих знань та навичок в активній творчо-виконавській (музичній і театральній) діяльності.

**Перспективи подальших досліджень.** Продовження подальшої розробки проблематики наукової реконструкції фольклорного тексту зумовлена нагальною потребою українського етномузикознавства вивчення новітніх методологічних підходів до дослідницької, педагогічної та творчої (виконавської) діяльності фахівців фольклористичного напрямку. Доцільно розглядати НРФТ як складову загальної реконструкції фольклорного тексту в системно-культурологічному контексті в контексті музичної культури та мистецтва.

Завдяки цьому маємо потенціал подальшого збереження та розвитку національної культури народного традиційного напрямку.

### Список використаних джерел

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры / Э. Е. Алексеев. — М. : Сов. композитор, 1988. — 237 с.
2. Гриця С. Й. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / С. Й. Гриця. — Тернопіль : «АСТОН», 2000. — 228 с.
3. Осадча В. М. Транскрипція народної музики : прогн. та навч.-метод. матеріали до курсу / Харків. держ. акад. культури ; уклад. Осадча В. М. — Харків : ХДАК, 2010. — 42 с.
4. Пасічник В. Володимир Гошовський на кафедрі української фольклористики / В. Пасічник // Вісн. Львів. ун-ту. Вип. 10. — Львів, 2011. — С. 21–43. — Серія «Мистецтво».
5. Райкова И. Н. Восприятие фольклорного текста в полевых и аудиторных условиях / И. Н. Райкова // Вестн. МГПУ. — 2011. — №2 (7) 2011. — С. 81–87. — Серия «Филологическое образование».
6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : наук. вид. / М. Хай. — Київ — Дрогобич, 2007. — 537 с.



### References

1. Alekseev E. E. Folklor v kontekste sovremennoy kultury / E. E. Alekseev. — M. : Sov. kompozitor, 1988. — 237 p.
2. Hrytsia S.Y. Folklor u prostori ta chasi. Vybrani statyi / S.I. Hrytsia. — Ternopil : «ASTON», 2000. — 228 s.
3. Osadcha V. M. Transkryptsiiia narodnoi muzyky : prohr. ta navch.-metod. materialy do kursu / Kharkiv. derzh. akad. kultury ; uklad. Osadcha V. M. — Kharkiv : KhDAK, 2010. — 42 s.
4. Pasichnyk V. Volodymyr Hoshovskyi na kafedri ukrainskoi folklorystyky / V. Pasichnyk // Visn. Lviv. un-tu. Vyp. 10. — Lviv, 2011. — S. 21–43. — Seriiia «Mystetstvo».
5. Raikova Y. N. Vospriyatie folklorного teksta v polevykh i audytornykh usloviyakh / Y. N. Raikova // Vestn. MHPU. — 2011. — №2 (7) 2011. — S. 81–87. — Seriya «Filologicheskoe obrazovanie».
6. Khai M. Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia) : nauk. vyd. / M. Khai. — Kyiv — Drohobych, 2007. — 537 s.

■ UDC 781.7:398.8

**Breslavets G. M.**, Senior Teacher, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*gala.Ojra@gmail.com*

### THE SIGNIFICANCE OF SCIENTIFIC RECONSTRUCTION OF THE FOLKLORE TEXT IN PROFESSIONAL FORMATION OF THE MODERN YOUNG ETHNOMUSICOLOGISTS: METHODOLOGICAL ASPECTS

**The aim of this paper** is to define the specificity of the modern scientific reconstruction of the folklore text and its focus areas. Methodological aspects of scientific reconstruction of the folklore text are implemented into the academic process and scenic practicum of modern young ethnomusicologists using the students' creative activity as an example.

**Research methodology.** Scientific reconstruction of the folklore text as the part of modern folklore process in social cultural field is enlightened in fundamental works of the outstanding folklorists of the Soviet-era, Ukrainian modern ethnomusicologists etc.

**Results.** The analyzed specificity of the SRFT (Scientific Reconstruction of the Folklore Text) in the modern cultural field highlights the advantage of professional approach to the further development of traditional art. It is identified that SRFT represents the complex of the scientific and research activities and has theoretical SRFT and practical SRFT focus areas; it is closely related to the reproductive type of SRFT.

**Novelty.** The author substantiates the definition and specificity of scientific reconstruction of the folklore text and its theoretical and practical SRFT focus areas for the first time. The article summarizes implementation of SRFT in researching and performing activities of students of the Ukrainian national singing department of the KhsAC who are also the members of the folklore group «Farby».

The **practical significance.** Methods of the SRFT are successfully implemented and contribute to the development of the practical training of performing students. The scientific method determines the main aim of this work such as upgraded and detailed studying of the specificity of the folklore source (for example, its genre, the specificity of its regional peculiarities of traditional performance) and possible variants of its representation in context of performing reconstruction.

*Надійшла до редколегії 04.04.2015 р.*

## ■ УДК 78.071.1:78.03 (44) «18»

**Т. В. Жаркіх**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

### **ІПОСТАСЬ НОМО MUSICUM У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ОСОБИСТОСТІ О. МЕССИАНА**

Досліджується іпостась homo musicum як складова універсальної особистості французького композитора ХХ ст., сутність котрої розкривається на основі вивчення середньовічного трактування ролі музиканта в мистецтві як науці із долученням мессіанівської системи «liberti arts» («вільних мистецтв [наук]»), яка містить математику, астрономію, поезію, філологію, орнітологію і філософію. Така система являє собою як середньовічний музично-поетичний мікросвіт, так і імпресіоністичний, про що свідчать музично-живописний спектр, зв'язок з природою, натурфілософією.

**Ключові слова:** універсальна особистість, іпостась, homo musicum, liberti arts.

**Т. В. Жарких**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

### **ИПОСТАСЬ НОМО MUSICUM В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ УНІВЕРСАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ О. МЕССИАНА**

Исследуется ипостась homo musicum как составляющая универсальной личности французского композитора ХХ в., сущность которой раскрывается на основе изучения средневековой трактовки роли музыканта в искусстве как науке с использованием мессіановской системы «liberti arts» («свободных искусств [наук]»), которая включает: математику, астрономию, поэзию, филологию, орнітологію и философию. Эта система представляет собой как средневековый музыкально-поэтический микромир, так и импрессионистический, о чём свидетельствуют музыкально-живописный спектр, связь с природой, натурфилософией.

**Ключевые слова:** универсальная личность, ипостась, homo musicum, liberti arts.

**T. V. Zharkikh**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, I. P. Kotliarevskyi National University of Arts, Kharkiv

### **HOMO MUSICUM HYPOSTASIS IN THE PROCESS OF FORMING UNIVERSAL PERSONALITY OF O. MESSIAEN**

The paper investigates the homo musicum hypostasis as part of the universal personality of O. Messiaen — French composer of the twentieth century. The essence of homo musicum is revealed through the study of the medieval interpretation of the role of the artist in the

art as a science, using the system messiaen's «liberti arts» («Liberal Arts [Science]»), which includes: mathematics, astronomy, poetry, philology, philosophy and ornithology. This system is like a medieval musical and poetic microcosm and impressionistic, as proven by the musical and scenic variety, connection with natural philosophy.

**Key words:** versatile person, hypostasis, homo musicum, liberti arts.

Упродовж 70 років — із 40-х рр. ХХ ст. понині — мессіанознавство еволюціонувало від неприйняття творчості композитора до визнання його геніальності. Однак і донині особистість та спадщина О. Мессіана недостатньо вивчені й надають значних можливостей для поглибленого дослідження. Серед проблемних напрямів сучасного мессіанознавства — визначення іпостасей творчої особистості авіньйонського художника як універсального генія. Вивчення спадщини О. Мессіана є актуальним завданням сучасного музикознавства.

**Мета** дослідження — визначити сутність іпостасі homo musicum у процесі формування універсальної особистості О. Мессіана.

**Об'єкт** — універсальна особистість французького композитора.

**Предмет** — homo musicum як одна з іпостасей універсальної особистості авіньйонського Майстра.

Трактування особистості О. Мессіана як утілення універсалізму — одна з тенденцій сучасного мессіанознавства. Наприклад, О. Ринденко визначає О. Мессіана як універсаліста, виокремлюючи три головні напрями в системі його діяльності: музичний, літературний та природничо-науковий [7, с. 194]. На думку дослідниці, в опері «Франциск Ассізький» О. Мессіан проявився як універсальний поліжанровий художник — лібретист, редактор, художник по костюмах, художник-постановник спеціальних ефектів та режисер. Розглядаючи «Трактат про ритм, колір та орнітологію», О. Ринденко підкреслює, що Мессіан постає як філософ музичної науки, теоретик музично-теоретичних спеціалізацій, інтерпретатор власних творів, документаліст пташиного співу і лише в опосередкованій формі — як музикант-педагог. Таким чином, у концепції О. Ринденко така іпостась О. Мессіана як homo musicum представлена системно.

Мессіанознавці — Г. Шнеерсон, К. Розеншильд, В. Єкимовський, К. Мелік-Пашаєва, Р. Куницька, С. Брюн — поділяють думку, що формування універсальної особистості О. Мессіана, його вподобань відбулося в дитинстві. Саме родина композитора на початку життя французького Майстра прищепила йому любов до природи та релігії, мистецтв (літератури, поезії, зокрема символістської,

живопису, музики, театру) та наук. Синтез «вільних мистецтв» французький композитор успадкував на генетичному рівні: батьки майбутнього генія були діячами мистецтва й водночас глибоко віруючими людьми. Для дитини захоплення музикою безпосередньо пов'язувалося з релігією, оскільки з усіх мистецтв тільки музика (найтонша) — найближча до Бога (концепція середньовічного майстра). Зв'язок музики та релігії для О. Мессіана був природним з дитячих років.

Саме в дитинстві сформувався майбутнє ставлення композитора до рояля як до оркестру. В. Єкимовський [2] зазначає: щороку, як і всі діти, маленький Олів'є з нетерпінням очікував Різдва, пов'язаного з подарунками, але подарунками незвичайними: партитури «Дон Жуана» та «Чарівної флейти» Моцарта, «Альцести» та «Орфея» Глюка, «Осуд Фауста» Берліоза, «Валькірії» та «Зигфріда» Вагнера, а також п'єси для рояля Дебюссі та Равеля («Естампи», «Нічний Гаспар»). Таким чином, уже в дитячі роки О. Мессіан почав долучатися до французької національної традиції, класицизму та романтизму.

Безліч оркестрових транскрипцій, з якими ознайомився в дитинстві О. Мессіан, вплинули на його манеру гри на роялі, завдяки чому вона перетворювалася для нього на диригування оркестром, а рояль набував значення псевдооркестру з великою кількістю тембрів [8].

Дитячі захоплення О. Мессіана втілилися у вокальному циклі «Поєми для Мі» (1936), фортепіанна партія якого віддзеркалює внутрішнє прагнення композитора не лише до оркестрового звучання, а й органності. Передусім, у цьому можна пересвідчитися завдяки застосуванню композитором акордів «гронами» (що пов'язано з практикою органних мікстур), які надають фортепіанній фактурі характерного вигляду барвистого коштовного каміння або вітражів, якими О. Мессіан завжди захоплювався.

Крім того, в «Поємах для Мі» містяться й такі новації в галузі музичного мистецтва, які свідчать про обізнаність композитора в орнітології (одному з «вільних мистецтв» у системі творчого універсуму французького Майстра). Здобутки орнітологічних «штудій» О. Мессіана у вокальному циклі втілюються у відтворенні тембрів птахів через комбінування звуків та комплексів звуків, за допомогою яких створюється незвичне звучання фортепіано.

У «Поємах для Мі» особливу роль відіграє нумерологія, яка пов'язана з числовою символікою, а через неї — з математикою. Невипадково композитор використовує в цьому вокальному циклі

саме 9 поем: це число Ангела, з яким асоціюється його кохання до французької скрипальки та композитора К. Дельбо — дружини О. Мессіана. У кожному номері твору закладено певний символ, що відбиває зміст поеми. Авіньйонський художник уважав, що числа мають магичні властивості й таку силу, яка поєднує людину з Богом.

Для творчості О. Мессіана характерне тяжіння до традицій композиторів минулого, зокрема Середньовіччя з притаманною цьому часу системою «вільних мистецтв». Саме поле «вільного мистецтва» в спадщині французького митця простежується достатньо наочно. Середньовічне трактування ролі музиканта є історичним прообразом того універсального розуміння творчої особистості, що властиве О. Мессіану. Однак у його спадщині наявні зв'язки із середньовічним сприйняттям ролі музики набули певної трансформації. Як в епоху Середньовіччя музика належала до сімох «вільних мистецтв», поділених на «trivium» (граматика, риторика, логіка) та «quadrivium» (арифметика, геометрія, астрономія, музика), так само для французького композитора вона виявлялася складовою його системи «вільних мистецтв та наук» (відповідно до середньовічного розуміння art — це і мистецтво, і наука). Система «вільних мистецтв (наук)», згідно з Мессіаном, являє собою: релігію, філософію, музику, живопис, поезію, філологію, орнітологію, математику, астрономію, нумерологію, космологію. Та цей перелік можна було б продовжувати, в ньому все взаємопов'язане і одне неможливе без іншого. В О. Мессіана, наприклад, орнітологія перетворюється з науки на мистецтво, а поезія стає наукою. У його творчості наявні численні паралелі із Середньовіччям: авіньйонський Майстер, як і музиканти того часу, був автором поетичних текстів, що оспівують свою Прекрасну Даму; як «вільні мистецтва» в середньовічній системі торкаються теоретичної філософії, так і в О. Мессіана вони пов'язані з філософією; як у той час музика слугувала богослов'ю, так і в О. Мессіана музика й інші «вільні мистецтва» пропагують християнські ідеї.

Уже в ранньому віці О. Мессіан уподобав імпресіоністичну музику, яка здавалася йому сучасною. Ознайомлення юного Олів'є з оперою «Пеллеас та Мелізанда» К. Дебюссі стало для нього відкриттям і значно вплинуло на творчість майбутнього композитора. Під враженням від неї О. Мессіан написав перший опублікований твір «Прелюди для фортепіано» (1929), якому, на думку автора, вже характерне певне співвідношення звук-колір, але з точки зору ритму ще доволі далекий від божественної свободи Дебюссі [9].

Г. Хаймовський, посилаючись на наукову працю А. Голеа, наголошує: у творчості Дебюссі Мессіан відкрив найочевидніші приклади «чарівності неможливостей» (це лаконічне визначення належить Мессіану і зафіксовано автором в теоретичній праці «Техніка моєї музичної мови») [11, с. 119]. Незважаючи на відмінності художніх темпераментів, образного ладу музики й естетичних пріоритетів, між К. Дебюссі й О. Мессіаном існує щось спільне, і воно передалося, насамперед, у їх стихійному пантеїзмі [там само, с. 120]. К. Мелік-Пашаєва [6] доповнює дебюссістські принципи, які сприйняв О. Мессіан, принципом синтезу східної та європейської музики.

Безперечно, наступною після К. Дебюссі серед французьких імпресіоністів для О. Мессіана стала постать М. Равеля. Равелівська манера письма позначиться в майбутнього композитора на використанні особливих музичних ритмів, контрастності образів, сприйманні поезії як невід'ємної частини музичних поем [3, с. 315]. «Нічного Гаспара», якого знав з дитинства, О. Мессіан через роки називатиме «компендіумом фортепіанного письма двох останніх століть» [там само, с. 328].

Вплив імпресіоністичної музики набуде відображення й у вокальному циклі «Поєми для Мі», в частинах «Пейзаж» та «Кольє».

Крім традицій К. Дебюссі та М. Равеля, В. Єкимовський убачає в ранніх творах О. Мессіана «тіні» Г. Берліоза, Ф. Ліста, С. Франка — представників романтичного напрямку в музичному мистецтві.

Таким чином, система «вільних мистецтв» Мессіана містить як середньовічний музично-поетичний мікросвіт, так і імпресіоністський, про що свідчать наявність музично-живописного спектра, зв'язок з природою, натурфілософією.

Вплив російської музичної культури у творчості О. Мессіана, передусім, пов'язаний зі спадком М. Мусоргського та І. Стравінського.

У музиці М. Мусоргського спонтанно виникають дисонуючі акорди, вільне голосоведіння як результат суто колористичної послідовності співзвуч. Гармонія цього композитора відзначається новизною і ладовим багатством, що надзвичайно зацікавило О. Мессіана.

Традиції Мусоргського проявилися в четвертій поемі «Жах» вокально-поетичного циклу «Поєми для Мі» авіньйонського Майстра. Однак, на думку М. Юдіної [12], очевидним наслідуванням М. Мусоргського є фортепіанний цикл О. Мессіана «Двадцять

поглядів на немовля Ісуса». Особливо яскраві враження композитора пов'язані з музикою «Бориса Годунова» М. Мусоргського та «Весни священної» І. Стравінського.

У творчості О. Мессіана простежуються ритмічні традиції, засновані І. Стравінським (його метод роботи з ритмічними структурами О. Мессіан досліджує в 1939 р. в статті «Ритм в Ігоря Стравінського»). Аналізуючи «Весну священну», авіньйонський композитор використовує таку термінологію: незворотні ритми, індійські ритми, накладання часів, ритмічні персонажі, ритмічна тема. Саме ці якості згодом стали властивими і творчості французького Майстра.

Р. Куницька зазначає, що додані тривалості Мессіана є результатом взаємодії, з одного боку, «божественної волі» Дебюссі, а з іншого — вольової стихії ритму Стравінського [5, с. 93].

Згідно з О. Кривицькою, протягом життя О. Мессіан звертався до музики І. Стравінського, творчість якого стала невичерпним джерелом ідей французького композитора [4, с. 179]. Визнаючи відкриття нової ритмічної системи І. Стравінського, О. Мессіан, проте, вказував на роль у цій галузі й М. Римського-Корсакова, К. Дебюссі, А. Шенберга, Шарнгадеви — великого індійського ритміста XIII ст., здобутки яких авіньйонський Майстер використовував у власній композиторській техніці.

Так, у процесі формування універсальної особистості О. Мессіана іпостась *homo musicum* виявляється в тяжінні до синтезування компонентів сучасної йому музичної мови, традицій минулого та використання цього у власній творчості.

Водночас О. Мессіан безпосередньо не долучав до власних творів досягнень композиторів інших національних шкіл та історичних епох. Зокрема, в теоретичній праці «Техніка моєї музичної мови» він підкреслював, що всі ці запозичення проходять через призму деформації його власної музичної мови, набуваючи, таким чином, іншої несподіваної мелодичності та ритмічності, уникають, щонайменше, подібності до моделі [13, с. 39].

Один з найзначніших рівнів прояву іпостасі *homo musicum* у творчій особистості композитора пов'язаний з використанням концепції звуко-кольору. Феномен бачення кольору в музиці поєднує творчість О. Мессіана з доробком великого російського композитора О. Скрябіна. Ця аналогія простежується в таких творах, як «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана та пізніх сонатах О. Скрябіна.



На відміну від Скрябіна, О. Мессіан убачав можливість взаємодії між музикою і живописом на рівні не стільки тональність-колір, скільки колір (кольори) — акорд (акорди). Він наголошував, що складні кольори пов'язані зі складними акордами та звучаннями [9]. Таким чином, «кольоровий слух» О. Мессіана сполучався не з тональностями, як у М. Римського-Корсакова або О. Скрябіна, а з акордами. Саме останні постають у розумінні композитора аналогами кольору; зміна акорду зумовлює зміну кольору та його відтінків. Композиторові властиве «прямовисне» сприйняття звукоколірного ряду, проте «акордовим» фактором не вичерпується його колірне сприйняття, оскільки О. Мессіан оперує ладами, які називає «системами». Кожна ладова система для О. Мессіана пов'язана з певним кольоровим забарвленням звуків. Кольори та звуки розташовані для нього за принципом гами, що дозволяло французькому композиторові сприймати всі закони світобудови крізь таку «колірну» призму. Колір — центральне поняття у творах О. Мессіана та його сприйнятті музики взагалі.

Окрім зазначених музичних кумирів французького композитора, можна навести імена інших численних видатних музикантів. Важливо те, що наслідуючи традиції своїх попередників, О. Мессіан створює власний індивідуальний стиль. Це не властиво середньовічному майстрові, який мав дотримувати певних канонів, а його професіоналізм визначався тим, наскільки він утілював у своїй творчості об'єктивні закони буття, не виявляючи при цьому власного бачення. В О. Мессіана, з одного боку, наявне продовження середньовічної неперсоналістичної традиції, з іншого — яскраво виражена самотність.

Його музика має споконвічні французькі ознаки, серед яких, насамперед: барвистість, мальовничість, семантика задоволення, насолоди, прагнення висловити невимовне, впливаючи лише чистою красою [1, с. 134], кольорово-звуковий орнамент, спів птахів, етнографічна екзотика, [2, с. 17], захоплення якою, зокрема індійськими системами музичних ладів, фольклором американських індіанців, аборигенів Океанії, ознайомлення з трактатом Шарнгадеви та його ритмами, стають основою мессіанівської концепції ритму, метра, метроритму і – ширше — часу в музиці.

Усе означене — найважливіші грані прояву іпостасі *homo musicum* у доробку О. Мессіана. Головна ж особливість творчості композитора — церковність у музичному мистецтві, яка охоплює грецький мелос і структуру античного вірша як попередників

середньовічного християнського мистецтва, продовжуючи історичну еволюцію до сучасної О. Мессіану доби.

Проте вивчення іноземних музичних культур не стало для О. Мессіана підставою для занурення, наприклад, в індуїзм чи буддизм — він, як і раніше, залишався французом, котрий сповідував католицизм. Музика для композитора була тим засобом, за допомогою якого він спілкувався з Богом. О. Мессіан стверджував (доказ цьому можна знайти в «Техніці моєї музичної мови»), що музика має передавати піднесені почуття, насамперед, релігійні. У системі мислення французького митця релігійний зміст став домінуючим, тому головна мета композитора — служіння Богові через мистецтво.

Французький композитор сприймав музичне мистецтво як розумове, інтелектуальне, абстрактне, нематеріальне; мистецтво часу (важливість ритму в музиці), мистецтво надприродне (це пояснює релігійна практика і влада музики над психікою).

Музику О. Мессіан розумів як мистецтво любові, і це є головною особливістю прояву *homo musicum* — однієї з іпостасей універсальної особистості французького митця. У мессіанівській системі «вільних мистецтв» музика функціонує в поєднанні традицій і новаторства.

У процесі дослідження творчої особистості французького композитора з'ясовано, що іпостась *homo musicum* розкривається через успадкування середньовічного трактування ролі музиканта як творця універсального типу, завдяки чому формується мессіанівська інтерпретація системи «вільних мистецтв та наук», серед яких: математика, астрономія, музика, поезія, філологія, орнітологія та філософія. Унікальність особистості О. Мессіана проявляється в тому, що на основі традицій попередників композитор створив власну неповторну музичну мову, де музика трактується як мистецтво, здатне узагальнювати й долучати можливості інших мистецтв, наук, філософії та релігії.

Перспективами подальших досліджень може бути теоретичний і виконавський аналіз мессіанівських творів (зокрема вокальних), що сприятиме розкриттю специфіки творчої особистості французького композитора як універсального генія.

#### Список використаних джерел

1. Дебюсси К. Статті, рецензії, бесіди / Клод Дебюсси ; [пер. с фр. и комент. А. Бушен]. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 279 с.
2. Екимовский В. А. Оливье Мессиа́н : жизнь и творчество / В. Екимовский. — М. : Сов. композитор, 1987. — 304 с. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

3. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. — Киев : Автограф, 2009. — 528 с.
4. Кривицкая Е. Д. Мессиа́н и Стравинский / Е. Кривицкая // Век Мессиа́на : сб. ст. / [ред.-сост.: К. В. Зенкин, Т. С. Кюргеган]. — М., 2011. — С. 179—183. — (Научные труды / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; сб. 69).
5. Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века... : Эдгар Варез, Андре Жоливе, Оливье Мессиа́н, Пьер Булез, Анри Дютийе / Р. Куницкая. — М. : Сов. композитор, 1990. — 208 с.
6. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиа́на / К. Л. Мелик-Пашаева. — М. : Музыка, 1987. — 208 с.
7. Рынденко О. О. Феномен целостности исполнительского, композиторского и музыкально-теоретического творчества Оливье Мессиа́на // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2005. — Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. — С. 193—198.
8. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном : (пер. с фр.). Гл. 1 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/71-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-1.html>. — Загл. с экрана.
9. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном : (пер. с фр.). Гл. 2 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/70-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-2.html>. — Загл. с экрана.
10. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном : (пер. с фр.). Гл. 5 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/227-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-5.html>. — Загл. с экрана.
11. Хаймовский Г. В музыкальной культуре Франции... : о творчестве и теории Мессиа́на / Г. Хаймовский // Сов. музыка. — 1965. — №10. — С. 119—123.
12. Юдина М. В. Ст., воспоминания, материалы / М. В. Юдина ; [общ. ред. С. В. Аксюка ; сост., подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова]. — М. : Сов. композитор, 1978. — 416 с.
13. Messiaen O. Technique de mon langage musical / O. Messiaen. — Paris : Alphonse Leduc, 1994. — 112 p.

### References

1. Debussi K. Statti, rietsenzii, besedy / Klod Debussi ; [per. s fr. i koment. A. Bushen]. — М. ; L. : Muzyka, 1964. — 279 s.

2. Yekimovskii V. A. *Olivie Messian : zhizn i tvorchestvo* / V. Yekimovski. — M. : Sov. kompozitor, 1987. — 304 s. — (Zarubiezhnaia muzyka. Mastera XX veka).
3. Zharkova V. B. *Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelia (v poiskakh smysla poslaniia Mastera)* / Valeriia Zharkova. — Kiev : Avtograf, 2009. — 528 s.
4. Krivitskaia Ye. D. *Messian i Stravinskii* / Ye. Krivitskaia // *Vek Messiana : sb. st.* / [ried.-sost.: K.V. Zienkin, T. S. Kiuriegian]. — M., 2011. — S. 179—183. — (Nauchnie trudy / Mosk. gos. konservatoriia im. P. I. Chaikovskogo ; sb. 69).
5. Kunitskaia R. I. *Frantsuzkii kompozitory XX veka... : Edgar Varez, Andre Zholive, Olivie Messian, Pier Bulez, Anri Djiutiie* / R. Kunitskaia. — M. : Sov. kompozitor, 1990. — 208 s.
6. Melik-Pashaeva K. L. *Tvorchestvo O. Messiana* / K. L. Melik-Pashaeva. — M. : Muzyka, 1987. — 208 s.
7. Ryndenko O. O. *Fenomen tselostnosti ispolnitel'skogo, kompozitorskogo i muzykalno-teoreticheskogo tvorchestva Olivie Messiana* // *Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskogo*. — K., 2005. — Vyp. 51 : *Pytannia organizatsii hudozhnoi tsilisnosti muzychnoho tvorcu*. — S. 193–198.
8. Samuel K. *Besedy s Olivie Messianom* : (per. s fr.). Gl. 1 [Elektronnyi resurs] / Klod Samuel. — Parizh, 1968. — Rezhim dostupa: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/71-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-1.html>. — Zagl. s ekrana.
9. Samuel K. *Besedy s Olivie Messianom* : (pier. s fr.). Gl. 2 [Elektronnyi resurs] / Klod Samuel. — Parizh, 1968. — Rezhim dostupa: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/70-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-2.html>. — Zagl. s ekrana.
10. Samuel K. *Besedy s Olivie Messianom* : (pier. s fr.). Gl. 5 [Elektronnyi resurs] / Klod Samuel. — Parizh, 1968. — Rezhim dostupa: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/227-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-5.html>. — Zagl. s ekrana.
11. Haimovskii G. V *muzykalnoi kulture Frantsii... : o tvorchestve i teorii Messiana* / G. Haimovskii // *Sov. muzyka*. — 1965. — № 10. — S. 119—123.
12. Yudina M. V. *St., vospominaniia, materialy* / M. V. Yudina ; [obshch. red. S. V. Akciuka ; sost., podgot. Teksta i primech. A. M. Kuznetsova]. — M. : Sov.kompozitor, 1978. — 416 s.
13. Messiaen O. *Technique de mon langage musical* / O. Messiaen. — Paris : Alphonse Leduc, 1994. — 112 p.

■ UDC 78.071.1:78.03 (44) «18»

**Zharkikh T. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,  
I. P. Kotlyarevskiy National University of Arts, Kharkiv  
*zhar.09@mail.ru*

### **HOMO MUSICUM HYPOSTASIS IN THE PROCESS OF FORMING UNIVERSAL PERSONALITY OF O. MESSIAEN**

**The aim of this paper** is to explore the essence of homo musicum during the formation of the universal personality Olivier Messiaen.

**Research methodology.** The aim of paper — to study the system of creative methods and the structure of personality of the composer as a versatile genius. The theoretical basis for the study included the works by musicologists such as: K. Rozenshild, V. Ekimovsky, K. Melik-Pashayev Kunitsky R., V. Zharkova, E. Krivitskaya, O. Ryn-denko, S. Bruhn and the views of Olivier Messiaen.

**Results.** It was found that «the roots» of the versatile personality of O. Messiaen, are to be looked for in his childhood. The family of the composer of instilled in him love of nature, religion, the arts (literature, poetry in particular, symbolist, paintings, music, theater) and science. The synthesis of «liberal arts» was perceived by the French composer at the genetic level. The study of the homo musicum hypostasis includes understanding of medieval interpretations of the role of the musician as a master of a universal type, due to which appears interpretation of the «liberal arts and sciences » by the composer French. O. Messiaen`s unique personality is reflected in the fact that, based on the traditions of its predecessors, the composer created his own musical language, which is regarded as the art of music, capable to integrate other arts, sciences, philosophy and religion. In Messiaen`s system of «liberal arts» music combines tradition and innovation.

**Novelty.** The paper investigates the homo musicum hypostasis as part of O. Messiaen`s universal personality.

The **practical significance.** Ukrainian musicologists may find the information contained in this article is useful for understanding the universal genius O. Messiaen.

**Key words:** versatile, person, hypostasis, homo musicum, liberal arts

*Надійшла до редколегії 09.02.2015 р.*

## ■ УДК [780.616.432] (477)

**Н. Ю. Зимогляд**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **НАЦІОНАЛЬНА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТ.**

Проаналізовано питання, пов'язані з проблемами створення й становлення національного фортепіанного репертуару та його впливу на розвиток піаністичної культури України середини ХХ ст. Розглянуто діяльність піаністів з вивчення та виконання творів українських композиторів — Г. Беклемишева, А. Луфера, Л. Сагалова, Ю. Будницької, М. Єщенко. Проаналізовано працю Б. Мілича «Фортепіанна література українських композиторів для дітей та юнацтва», присвячену становленню та розвитку дитячої фортепіанної музики українських композиторів.

**Ключові слова:** репертуар, фортепіанне виконавство, музика українських композиторів.

**Н. Ю. Зимогляд**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ СЕРЕДИНЫ ХХ В.**

Проанализированы вопросы, связанные с проблемами создания и становления национального фортепианного репертуара и его влияния на развитие пианистической культуры Украины середины ХХ в. Рассмотрена деятельность пианистов по изучению и исполнению произведений украинских композиторов — Г. Беклемишева, А. Луфера, Л. Сагалова, Ю. Будницькой, М. Єщенко. Проанализирована работа Б. Милича «Фортепианная литература украинских композиторов для детей и юношества», посвященная становлению и развитию детской фортепианной музыки украинских композиторов.

**Ключевые слова:** репертуар, фортепианное исполнительство, музыка украинских композиторов.

**N. Yu. Zymohliad**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **NATIONAL PIANO MUSIC AS A FACTOR OF DEVELOPMENT OF PIANISTIC CULTURE OF UKRAINE IN THE MID. 20TH CENTURY**

The issues related to the problems of creation and formation of the national piano repertoire and its influence on the development of Ukrainian pianistic culture of the mid. 20th century are analyzed. The author has examined the pianists' studying and performing the works

of Ukrainian composers such as G. Beklemishev, A. Lufer, L. Sagalov, Yu. Budnitskaya, M. Eshchenko. B. Milich's work «Piano Literature of Ukrainian Composers for Children and Youth» has been analyzed.

**Key words:** repertoire, piano performance, music of Ukrainian composers.

**Постановка проблеми.** ХХ ст. — епоха соціальних потрясінь і час переоцінки поглядів, що стало причиною кардинальних змін у культурі означеного періоду. Характеризуючи фортепіанне мистецтво ХХ ст., можна констатувати, що воно виявилось однією з небагатьох сфер, яка зберегла традиції просвітництва, а також композиторської, виконавської і педагогічної творчості.

Актуальність цього дослідження полягає у вивченні і аналізові тенденцій, які були характерними для створення і становлення фортепіанного українського репертуару та його впливу на розвиток піаністичної культури України середини ХХ ст. Важливу роль у цьому процесі відіграли, зокрема національні композиторські й виконавські школи. Говорячи про художньо-естетичну цінність творів українських композиторів, треба підкреслити, що їх вивчення і виконання є проблематичним, як для піаністів-початківців, так для професіоналів, що обумовлено передусім новаторством змісту, музичної мови й особливою специфікою сприйняття. Водночас українська музика відбиває настрої, почуття і думки нашого народу і являє собою якісно новий стильовий етап у розвитку музичного мистецтва. Її сприймання й усвідомлення розширюють музичний досвід виконавця, сприяють розвиткові ерудиції і смаку, технічних можливостей, гармонійному становленню професійного рівня музиканта.

Останні дослідження та публікації. У вітчизняному музикознавстві вкрай мало досліджень, присвячених піаністичній культурі України ХХ ст. Проблеми фортепіанної педагогіки, виконавства та репертуару, в основному, були розглянуті в роботах О. Кононової, яка вивчала піаністичну культуру Харкова останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. і А. Рум'янцевої, в коло наукових інтересів якої увійшли питання, пов'язані з піаністичною культурою Харкова 40-80-х рр. ХХ ст. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства України були розглянуті також у роботах К. Шамаєвої та Н. Гуральник. Більшою мірою документальною базою даного дослідження стали неопубліковані документи з фондів архіву, рецензії, надруковані в газетах і журналах середини ХХ ст., що відображають факти та хроніку культурних подій того часу.

**Мета** статті — аналіз напрямків та тенденцій становлення національної фортепіанної музики України середини ХХ ст. Завдання: вивчити питання, пов'язані з проблемами створення національного фортепіанного репертуару та його впливу на розвиток піаністичної культури України середини ХХ ст.; розглянути діяльність піаністів з вивчення та виконання творів українських композиторів — Г. Беклемишева, А. Луфера, Л. Сагалова, Ю. Будницької, М. Єщенко; проаналізувати працю Б. Мілича «Фортепіанна література українських композиторів для дітей та юнацтва», присвячену дослідженню дитячої фортепіанної музики українських композиторів.

Виклад власне матеріалу дослідження. Завдання створення національного репертуару для фортепіано поставлене в Україні вже наприкінці 20-х рр. ХХ ст. Згідно з рішенням уряду УРСР, була утворена і до 1931 р. працювала спеціальна комісія, результатом діяльності якої став вихід друком у 1931 р. «Українського педагогічного репертуару» для фортепіано в 60 зошитах. Завдяки цьому вихованці музичних навчальних закладів отримали можливість виконувати твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового та ін. [4]. Але попри те, що була визначена офіційна настанова на вивчення української музики і твори для фортепіано стали загальнодоступними, звучали з естради вони надто рідко. У концертних програмах 30-х рр. української музики практично немає. Наприклад, у концертному сезоні 1935 р. в Києві, окрім Анданте з першої симфонії Л. Ревуцького, не пролунало жодного твору українських композиторів. Відомо також, що 1934 р. члени журі Першого українського конкурсу музично-театральних інститутів і технікумів констатували повну відсутність у програмах учасників творів українських авторів.

Така ситуація справ пояснювалася, з одного боку міркуваннями комерційними: побоюванням, що виконання цих творів не зацікавить широку публіку, а з іншого — незнанням сучасної української музики.

Одним з ентузіастів і пропагандистів української фортепіанної музики на початку ХХ ст. був професор київської консерваторії Г. Беклемишев. Підтримуючи постійні творчі контакти з українськими композиторами, він не лише використовував їх твори в роботі з учнями, але і сприяв виданню нових опусів українських авторів, уже поза означеною серією, в Києві та Москві. Педагог виконував українську музику й у своїх відомих «музично-історичних демонстраціях 20-х рр.». Ці цикли концертів мали просвітницьку



мету — ознайомити слухачів з творами різних стилів і епох зарубіжних та вітчизняних авторів, головне — з творами українських композиторів. Виконання музики на музично-історичних демонстраціях завжди супроводжувалося власними лекціями Г. Беклемишева [5].

Відомі педагоги-піаністи України — А. Луфер, К. Михайлов, Б. Мілич, Б. Рейнгбальд, М. Старкова, Н. Ландесман, Б. Скловський, М. Хазановський — також у своїй виконавській і педагогічній творчості значну увагу приділяли творам українських композиторів, намагаючись навчати і виховувати нове покоління музикантів на кращих їх зразках.

Важливе значення для пропаганди національної музики мали декади українського мистецтва в Москві. Упродовж 30-50-х рр. проведено декілька таких декад, на яких Україна представила свої кращі виконавські сили. У 1936 р. фортепіанні твори на фестивалі виконували А. Луфер і Л. Сагалов. Під час концертів прозвучало немало нових опусів, серед яких — Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, фортепіанний Концерт М. Гозенпуда, а також мініатюри В. Косенка, К. Данькевича, П. Козицького. У 1940 р. відбувся ще один творчий звіт музикантів України, який проходив з 25 листопада по 1 грудня і став повнішим та успішнішим порівняно з попереднім. У рамках декади у виконанні українських піаністів прозвучали твори як класиків, так і українських композиторів, зокрема фортепіанні концерти М. Скорульського і В. Грудіна.

Більшою мірою інтерес до музики радянських і, особливо, українських авторів в Україні спостерігався наприкінці 40-х рр. У післявоєнний період проводили численні огляди, конкурси, присвячені їх творчості, майже в усіх концертах представники української фортепіанної школи поряд із російською та зарубіжною класикою виконували щось із доробку українських композиторів.

Прикладом можуть слугувати деякі програми концертів студентів Харківської консерваторії. 13 грудня 1947р. в Харкові відбувся концерт Б. Юхт, випускниці Харківської консерваторії, програма якого містила: Сонату №2 С. Прокоф'єва, Колискову і вальс з балету «Гаяне» А. Хачатуряна, дві Прелюдії Д. Крейна, Вальс А. Александрова та дві Прелюдії оп. 4 Л. Ревуцького.

17 грудня 1949 р. відбувся концерт, в якому взяли участь студенти, що навчалися на різних курсах Харківської консерваторії, в класах Л. Фаненштиля, Б. Скловського та М. Хазановського. Прозвучали твори В. Косенка, Л. Ревуцького, Д. Кабалевського, Р. Глієра, Б. Шехтера, Н. Мясковського, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна.

Ще одним прикладом використання у своїй виконавській творчості опусів українських авторів є програма концерту випускниці Харківської консерваторії Н. Єщенко, який відбувся 19 квітня 1953 р. Його склали такі твори: І. Шамо «Українська сюїта», Л. Ревуцький «Три прелюдії», а також чотири Етюди-картини С. Рахманінова, Соната *h-moll* Ф. Шопена і «Дон-Жуан» В. А. Моцарта — Ф. Ліста.

На початку 50-х рр. педагоги Київської, Одеської та Харківської консерваторій розпочали редагування творів українських композиторів і укладання збірників українського репертуару. Ґрунтовно вивчалася національна музична спадщина. Так, композитори Л. Ревуцький та Г. Майборода відредагували й оркестрували незавершений концерт для фортепіано з оркестром В. Косенка. 29 листопада 1950 р. цей твір з успіхом виконала Ю. Будницька в супроводі оркестру Київської філармонії під керівництвом Н. Рахліна.

У цей період українська музика лунала на різних концертних майданчиках — навчальних закладах, підприємствах, філармонічних залах. Прикладом може слугувати концерт, який відбувся 25 травня 1951 р. в актовому залі Київського педагогічного інституту. Це був концерт-лекція, присвячений творчості видатного українського класика М. Лисенка. Розпочався він доповіддю музикознавця П. Козицького, котрий ознайомив присутніх з діяльністю та творчістю видатного українського композитора, потім прозвучала музика, зокрема друга рапсодія у виконанні лауреата республіканського конкурсу піаністів Р. Лисенко.

У середині ХХ ст. в Україні набули поширення зустрічі композиторів зі студентами-музикантами. Так, 1956 р. організована зустріч студентів фортепіанного факультету Харківської консерваторії з місцевими композиторами, на якій виконувалися твори М. Тіца, Г. Фінаровського, А. Жука. На концерті були присутні студенти фортепіанного і теоретичного факультетів, котрі брали активну участь в обговоренні нових творів.

50-ті рр. ХХ ст. відзначені посиленням інтересу педагогів-піаністів до музики українських авторів. Систематично здійснюється робота з редагування фортепіанних творів українських композиторів, до якої долучилися педагоги всіх вищих навчальних закладів України.

В архіві кафедри спеціального фортепіано київської консерваторії збереглися відомості про те, які саме твори редагувалися і хто виконував таку роботу. Так, у протоколі засідання кафедри спеціального фортепіано від 4 квітня 1951 р. зафіксовано, що Б. Мілич

здійснив педагогічну редакцію Пісні та Прелюдії Л. Ревуцького; Є. Сливак — Пасакалії і Бурре В. Косенка; Л. Вантрауб — Прелюдії В. Косенка і Куранти С. Людкевича; Е. Гуревич — Сонати Я. Степового; Я. Фастівський — Баркароли В. Косенка; А. Янкелевич — п'єс з циклу «Зима» Н. Дремлюги; Л. Шур — Варіації Н. Вілінського; Р. Кругла — Варіації В. Заремби [1]. Виконана робота детально обговорювалася на засіданні кафедри, як результат — на початку 50-х рр. у видавництві «Мистецтво» вийшла друком перша в Україні збірка творів українських радянських композиторів для дітей і юнацтва.

У 50-х рр. Б. Мілич, К. Михайлов і Є. Сливак редактори-укладачі взяли участь у публікації серії збірок «Педагогічний репертуар для фортепіано», призначений для навчання в дитячих музичних школах.

Архіви, що збереглися, свідчать про аналогічну роботу педагогів кафедри фортепіано Одеської консерваторії. Зокрема, були відредаговані М. Рибицькою — Бурре, Сарабанда В. Косенка; Л. Гінзбург — «Поєма» К. Данькевича; Л. Залевською - Куранта В. Косенка; Р. Костирко — Соната і три п'єси оп. 5 Я. Степового; Г. Лейзерович — «Поєма-легенда» В. Косенка; С. Могилевською — Етюд-фантазія В. Косенка, про що свідчить запис у протоколі засідання кафедри спеціального фортепіано від 14 березня 1951р. [2].

Педагоги-піаністи Харкова відредагували такі твори: Скерцо, Сарабанду, Елегію, «Мрії» оп. 12, Рапсодію, Епічний фрагмент оп. 20 М. Лисенка; Танок A-Dur Я. Степового; Етюд g-moll оп. 8, Алеманду оп. 9, Менует Es-Dur, Етюд gis-moll В. Косенка (Л. Фаненштиль); Менует, Гавот, Куранту, Токату В. Косенка; Пісню Л. Ревуцького; Прелюдію Я. Степового (М. Хазановський); Шумку-думку М. Лисенка; Сарабанду В. Косенка; Прелюд Л. Ревуцького (М. Єщенко) [3].

Упродовж 50-х рр. велику роботу з редагування й аналізу українського репертуару для дітей здійснював Б. Мілич. Результатом його діяльності стала книга під назвою «Фортепіанна література українських композиторів для дітей та юнацтва», яка була видана 1961 р. і присвячена становленню й розвитку дитячої фортепіанної літератури українських композиторів. Вона стала фактично першим дослідженням у своєму жанрі, в якому науковець проаналізував твори українських авторів для дітей, розкрив емоційно-смісловий зміст різних жанрів, зосередив увагу на втіленні об'єктивного задуму творів.

Праця складається з трьох розділів. Перший присвячений виникненню і розвитку дитячого фортепіанного репертуару XVIII — початку XX ст. У другому розділі розглядаються проблеми дитячого педагогічного репертуару 20–30-х рр. XX ст. І, нарешті, третій охоплює післявоєнний період.

У першому розділі значне місце приділяється розгляду основ українського фортепіанного педагогічного репертуару. Це, передусім, як відзначає дослідник, обробки народних пісень, легкі перекладення для фортепіано, які не потребували серйозних професійних навичок. Саме обробки народних пісень були основою хрестоматій і фортепіанних шкіл того періоду.

Б. Мілич наводить численні приклади збірок українських композиторів, серед яких — П. Сокальський, Г. Ходоровський, А. Едличка та ін. Репертуар цих перших збірок містив п'єси, на матеріалі яких педагоги мали можливість навчати своїх учнів різноманітних піаністичних прийомів.

На межі XIX–XX ст. розвиток і становлення педагогічного репертуару зазнали деяких змін. Так, разом з мініатюрами й варіаційними циклами композитори створюють сонатини, поліфонічні твори і технічні п'єси для дітей. Проте в Україні, переважно продовжує розвиватися жанр фортепіанної мініатюри. Б. Мілич відзначає творчість Я. Степового, аналізуючи його найпопулярніші мініатюри — «Прелюдію» оп. 7 №4 та «Танок» (А - Dur).

Проблема національного педагогічного репертуару періоду 20–30-х рр. XX ст. безпосередньо пов'язана з іменами В. Косенка і Л. Ревуцкого, творчість котрих Б. Мілич аналізує в другому розділі. Центральне місце посідає детальне дослідження циклу В. Косенка «24 дитячих прелюдії для фортепіано». Б. Мілич порівнює «Дитячий альбом» П. Чайковського зі збіркою В. Косенка, знаходячи немало спільного між цими циклами. Попри те, що В. Косенко ніде не цитує народної музики, п'єси збірки пронизані українською традиційною пісенністю. Б. Мілич не тільки аналізує п'єси циклу В. Косенка, а й надає практичні рекомендації щодо їх виконання. Первинним завданням автор вважає розкриття художньо-емоційного змісту кожної п'єси, він рекомендує з раннього дитинства виховувати в учневі емоційну чутливість стосовно сприйняття пісенно-ліричних, танцювальних або гумористичних образів.

Альбом В. Косенка є корисним матеріалом для ознайомлення юних піаністів з основами педалізації. Важливу роль автор приділяє копійкій роботі над технічними труднощами, що виникають

особливо під час вивчення п'єс, які виконуються у швидких темпах. І, нарешті, Б. Мілич констатує той факт, і з цим не можна не погодитися, що музичний матеріал означеного циклу корисний для створення основи піаністичної гри — вільного, невимушеного руху рук юних виконавців.

Розвиток фортепіанної педагогічної літератури періоду 20–30-х рр. ХХ ст. в Україні тісно пов'язаний з ім'ям Л. Ревуцького, у творчій спадщині якого безліч п'єс для дітей. Б. Мілич звертає увагу на збірку Л. Ревуцького «Сонечко», що була опублікована пізніше під назвою «20 пісень для голосу або дитячого хору в супроводі фортепіано» і яку складають обробки українських народних пісень для фортепіано.

У цей період в Україні починає розвиватися жанр сонатини. Слід відзначити сонатини В. Золотарьова оп. 47 і оп. 48, основу тематизму яких також становить український фольклор. Серед українських композиторів, що працювали над педагогічним репертуаром у ці роки Б. Мілич називає М. Гозенпуда, Л. Альперина, М. Лисенко (донька композитора М. Лисенка), С. Шевченка та ін.

Третій розділ має декілька підрозділів, у яких автор аналізує педагогічну літературу різних жанрів. Перший підрозділ присвячений поліфонічним п'єсам. Б. Мілич надає методичні рекомендації до творів С. Павлюченка, С. Юцевича, Ю. Щуровського, І. Берковича, написаних в жанрі імітаційної, підголосної та контрастної поліфонії.

Наступний розділ має підзаголовок — сонатини, варіації, концерти. Характеризуючи цей музичний жанр, Б. Мілич констатує, що в цих творах, зазвичай, немає програмного змісту, отже, для глибокого розуміння і засвоєння музичного матеріалу українські композитори намагалися активізувати виразність музичної мови, інтонаційну характеристику мелодики. Прості і зрозумілі для дитячого сприйняття сонатини І. Берковича, в яких разом з пісенними інтонаціями звучать танцювальні ритми з українського фольклору. Б. Мілич наводить приклади сонатин Ю. Щуровського, М. Сильванського, Н. Рожавської, М. Тица, музичний матеріал яких сприяє успішному усесторонньому розвитку учнів дитячої музичної школи.

Праця Б. Мілича «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва» стала першою збіркою, на сторінках якої не лише проаналізовано твори українських композиторів, але й містяться конкретні методичні рекомендації по

вивченню цих творів з дітьми. Матеріал книги надає повне уявлення про етапи розвитку дитячої фортепіанної літератури.

**Висновки.** Отже, в середині ХХ ст. спільними зусиллями педагогів-піаністів консерваторій України редагуються і вводяться в навчальні програми твори українських композиторів-класиків, а також сучасних українських авторів. Саме в 50-і рр. ХХ ст. великого значення набуває пропаганда української національної фортепіанної музики.

Б. Мілич здійснив значний внесок у редагування і розробку питань дитячого фортепіанного репертуару. Його праця «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва» стала першим теоретичним дослідженням, присвяченим розвитку дитячої фортепіанної літератури українських композиторів.

В Україні в середині ХХ ст. склалася цілісна система музичної освіти й виховання, яка оснований на використанні національної української музики і надавала не лише повноцінну професійну освіту, але й сприяла зростанню національної самосвідомості українських музикантів, збереженню і розвитку національної піаністичної культури України.

Розглянувши лише деякі питання, що стосуються українського національного репертуару середини ХХ століття можна констатувати той факт, що ця тема є перспективною і украй важливою для подальших досліджень. Робота мистецтвознавців в тісному контакті з композиторами України дозволить повніше охопити творчість класиків і сучасних авторів, та розширити коло проблем, що вивчаються, рішення яких сприятиме якіснішому навчанню піаністів-професіоналів.

### Список використаних джерел

1. Держархів Київ. обл. Ф. 810. Київ. держ. консерваторія. Протоколи засідань кафедри спеціального фортепіано за 1950-1951 навч. р., оп. 3, спр. 230.
2. Держархів Одес. обл. Ф. 899. Одес. держ. консерваторія. Протоколи засідань кафедри спеціального фортепіано за 1950-1951 навч. р., оп.1, спр. 9.
3. Держархів Харків. обл. Ф. 5795. Харків. держ. консерваторія. Річний звіт про роботу фортепіанного факультету за 1953-1954 навч. р., оп. 1, спр. 570.
4. Хурсина Ж.И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории / Ж. И. Хурсина. — Киев : Музична Україна, 1990. — С. 93–95.
5. Хурсина Ж. І. Незабутня сторінка / Ж. І. Хурсина // Музика. — 1985. — №2. — С. 12 –123.

### References

1. Derzharkhiv Kyiv. obl. F. 810. Kyiv. derzh. konservatoriia. Protokoly zasidan kafedry spetsialnoho fortepiano za 1950-1951 navch. r., op. 3, spr. 230.
2. Derzharkhiv Odes. obl. F. 899. Odes. derzh. konservatoriia. Protokoly zasidan kafedry spetsialnoho fortepiano za 1950-1951 navch. r., op.1, spr. 9.
3. Derzharkhiv Kharkiv. obl. F. 5795. Kharkiv. derzh. Konservatoriia. Richnyi zvit pro robotu fortepiannoho fakultetu za 1953-1954 navch. r., op. 1, spr. 570.
4. Khursina Zh.I. Vydaiushchiesia pedagogi-pianisty Kievskoi konservatorii / Zh. I. Khursina. — Kiev : Muzychna Ukraina, 1990. — S. 93–95.
5. Khursina Zh. I. Nezabutnia storinka / Zh. I. Khursina // Muzyka. — 1985. — №2. — S. 12 –123.

### ■ УДК [780.616.432] (477)

**Zymohliad N. Yu.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*zimoglyad02@mail.ru*

### **NATIONAL PIANO MUSIC AS A FACTOR OF DEVELOPMENT OF PIANISTIC CULTURE OF UKRAINE IN THE MID. 20TH CENTURY**

**The aim of this paper** is to analyze the trends of formation of national piano music of Ukraine in the mid. 20th century.

**Research methodology.** The author has used an integrated culturological approach to the culture phenomena based on the methods and results of historiographic and art criticism research. Also comparative-historical, historical and cultural, systemic-functional, and art criticism methods of the analysis have been used.

**Results.** The issues related to the problems of creation and formation of the national piano repertoire and its influence on the development of Ukrainian pianistic culture of the mid. 20th century are analyzed. The author has examined the need of comprehensive analysis of the trends and processes concerning the issues of formation of the national piano repertoire which requires scientific generalization since the study of Ukrainian composers' music influences directly on the development of the national piano school: performance, pedagogy and methodology. The activities of some teachers-pianists of the conservatories of Ukraine connected with editing and use in the curricula and programs of the works of Ukrainian classical composers and authors of the mid. 20th century are investigated. The works of Ukrainian composers such as G. Beklemishev, A. Lufér, L. Sagalov, Yu. Budnitskaya, M. Eshchenko are examined. B. Milich's work «Piano

Literature of Ukrainian Composers for Children and Youth» is analyzed. It deals with formation and development of children's piano literature of Ukrainian composers which has actually become the first research in this genre. B. Milich studied the works of Ukrainian writers for children, revealed the emotional and semantic content of various compositions focusing on the embodiment of imaginative content of music. B. Milich's work is the first book where not only an analysis of Ukrainian composers but also specific guidelines for the study of these works with children are represented. It has been proved that the study of the problem of formation of national piano music led to the emergence in the mid. 20th century of a constellation of talented performers who had created a variety of innovative methods of teaching piano, made a significant contribution to the development of performance and pedagogy in Ukraine.

**Novelty.** An attempt has been made of the analysis of the problem of formation of the national piano repertoire and its influence on the development of pianistic culture of Ukraine of the mid. 20th century. The **practical significance.** The results of this research may be recommended to practical use in lectures on history of piano performance in the institutions of secondary and higher musical education of Ukraine and in repertoire of both students of piano faculties and professional pianists.

**Key words:** repertoire, piano performance, music of Ukrainian composers.

*Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.*



■ УДК [784.4.071.2:398.8](477.54)(092)

**В. В. Осипенко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, заслужена артистка України, м. Харків

### **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕНИ ШИШКІНОЇ В СУЧАСНОМУ СЛОБОЖАНЬСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ**

Виявлено основні принципи концертної та викладацької діяльності Олени Анатоліївни Шишкіної як представниці слобожанського професійного сольного вокального мистецтва народного напрямку. Узагальнено досвід формування індивідуального виконавського стилю майстрині на ґрунті концертної практики тріо «Обереги» та керівництва навчальними фольклористичними колективами.

**Ключові слова:** сольне вокальне мистецтво народного напрямку, концертна презентація народної пісні, національний вокальний стиль.

**В. В. Осипенко**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, заслуженная артистка Украины, г. Харьков

### **ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЕЛЕНА ШИШКИНОЙ В СОВРЕМЕННОМ СЛОБОЖАНСКОМ КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Выявлены принципы концертной и преподавательской деятельности Елены Шишкиной как представительницы слобожанского профессионального сольного вокального искусства народного направления. Обобщен опыт формирования индивидуального исполнительского стиля на основе концертной практики (трио «Обереги») и руководства учебными фольклористическими коллективами.

**Ключевые слова:** сольное вокальное искусство народного направления, концертная презентация народной песни, национальный вокальный стиль.

**V. V. Osipenko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Actress of Ukraine, Kharkiv

### **OLENA SHYSHKINA'S ART ACTIVITY IN THE MODERN CONTEXT OF SLOBODA UKRAINE CULTURE**

The article is devoted to the main principles of O. Shyshkina's concert and teaching activity of as a representative of the professional folk solo vocal style of Sloboda Ukraine. The author has summarized the information about the experience of forming the master's individual performing style based on the concert practice of the «Oberehy» trio and the guidance of the educational folk teams.

**Key words:** folk style solo vocal art, concert presentation of folk songs, national vocal style.

Самобутньою складовою сучасного вокального мистецтва є професійний сольний спів народного напрямку, що має свою концепцію, художньо-естетичний ідеал та інтонаційно-темброву модель. Концепційну основу сольного вокального мистецтва народного напрямку становлять дві виконавські парадигми, або рівні прояву «виконавського фольклоризму» (згідно з І. Земцовським), що увиразнюють творчі методи засвоєння та сценічного втілення народнопісенної традиції сучасної музичної культури.

Перший метод — «історичної реконструкції» (Н. Арнокур) — ґрунтується на професійному відтворенні автентичної співацької культури, другий — на досвіді народно-академічного мистецтва співу. Кращі виконавці народної пісні довели художню цінність і доцільність сучасної сценічної репрезентації народнопісенної традиції у власній концертній практиці. Найяскравішою представницею автентичного напрямку є народна артистка України Ніна Матвієнко, майстриня самобутнього давнього українського традиційного співу, котра стала уособленням співочої української душі, символом одвічного пісенного зв'язку людини з рідною землею. Творчість видатної української співачки, народної артистки України Раїси Кириченко презентує духовну цінність, естетичну привабливість, природну органічність і художню переконливість народно-академічного мистецтва співу. Саме в активному творчому пошуку формувалися відмінності виконавства народного напрямку.

**Мета** статті — розкрити творчі принципи концертної та викладацької діяльності Олени Шишкіної, яка розвиває на сучасному етапі традиції слобожанського професійного сольного вокального мистецтва народного напрямку.

Унікальність особистості Олени Анатоліївни Шишкіної — сучасної харківської співачки, заслуженої артистки України — полягає у свідомому прагненні синтезувати історично усталений досвід сольного вокального мистецтва народного напрямку та репрезентувати власний виконавський стиль у межах звукового ідеалу традиційної культури.

**Об'єктом статті** є сучасне вокальне мистецтво народного напрямку, а предметом — виконавська творчість О. Шишкіної як синтез індивідуально-стильових принципів концертно-викладацької діяльності майстрині.

Олена Шишкіна народилася в мальовничому ізюмському краї, селі з давньою історією та багатою пісенною традицією, про що красномовно свідчить його давня назва — Співаківка (нині — Червоний Шахтар). Перші дитячі музичні враження майбутньої співачки пов'язані зі співом дідуса Степана Миколайовича Стужка та його рідних братів і сестер, котрі мали красиві, сильні голоси, музичний хист та майстерність давнього мистецтва виспівування особистих заповітних душевних переживань. Зустрічі з рідними завжди супроводжувалися співом, а, як відомо, народна пісня, за-своєна в ранньому дитинстві, формує національну визначеність музично-художньої свідомості майбутнього митця.

Професійна музична освіта, разом з нею системне вокальне виховання і перші спроби виконавської діяльності О. Шишкіної розпочалися в Курському училищі культури (на народно-хоровому відділенні). Майбутня співачка була активною учасницею концертуючого ансамблю пісні та танцю, яким керувала талановитий педагог, хормейстер, випускниця Харківського інституту культури М. В. Сацуг.

Вищу освіту Олена Шишкіна здобула на кафедрі хорового диригування Харківського державного інституту культури за спеціалізацією «народний хор». Відомі музиканти Олексій Володимирович Черникін (головний хормейстер ХНАТОБу) та Ярема Антонович Скибинський — учителі з хорового диригування — виховали любов до хорової культури, національної і світової хорової спадщини, долучили до мистецтва диригування й організації та керування колективом співаків. З великою вдячністю згадує Олена своїх викладачів, які виплекали талант, розвили її природні здібності, надали впевненості, повірили в перспективу творчого зростання.

Професійне становлення артистки відбулося в Харківському міському театрі народної музики України «Обереги» під керівництвом видатної особистості, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії ім. І. Огієнка, відомого композитора Юрія Алжнева. Олена Шишкіна працює в театрі з 1992 р. Молодій талановитій співачці з яскравим темпераментом, колоритним тембрально насиченим голосом (народний альт) та неабияким артистичним хистом доручали характерні ролі оригінальних програм («Коло роду», «Шляхи широкії», «Україні на єдність», «Якби не ми та не ви...» та ін.).

З дитячих років Олена підсвідомо опанувала особливу природну артикуляцію традиційного співу Харківщини, що пізніше була усвідомлена та розвинулася у фольклорному гурті театру «Обереги».

Під керівництвом провідного харківського етномузиколога, кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України Віри Миколаївни Осадчої виховувалося відчуття традиційного вокального стилю на ґрунті ретельного вивчення та наслідування розмаїття регіональних пісенних стилів Харківщини, Полтавщини, Полісся. Особливо автентично, щиро й по-сучасному природно співачці вдаються заспіви пісень Харківщини та Полтавщини. Серед них пісні, що полюбилися слухачам саме у її виконанні: ліричні «Коло річки, коло броду» та «Ой у полі древо» (с. Крячківка Пирятинського р-ну Полтавської обл.), «Ой захмарилось, затуманилось» (м. Лебедин Сумської обл.), «Ой на горі огонь горить...» (с. Великі Проходи Дергачівського р-ну Харківської обл.), веснянка «Та перейди, місяцю...» (с. Скрипаї Зміївського р-ну Харківської обл.), колядка «Ой на річці тиха вода стояла...» (с. Малинівка Чугуївського р-ну Харківської обл.).

У складі театру «Обереги» О. А. Шишкіна виступала на всеукраїнському фольклорному фестивалі «Сорочинський ярмарок» (2003), де театр здобув найвищу нагороду — гран-прі, а також брала участь у звіті майстрів мистецтва та творчих колективів Харківської області в Києві в складі фольклорного гурту, вокального тріо театру «Обереги» (1999, 2001, 2004).

О. А. Шишкіна — відома виконавиця кращих зразків сольної пісенної традиції, обробок українських народних пісень та сучасної української музики. Має унікальний голос неповторного яскравого і «теплого» тембру. Художньо переконливо та досконало щодо вокальної техніки звучать її сольні виконавські версії давніх пісень Харківщини: «А Роман на току» (с. Дергачі), «Ой ходив та й Донець...» (с. Колонтаїв Краснокутського р-ну) та ін. Співачка професійно володіє голосом: органічно, виразно співає і в грудному режимі яскравої колоритної слобожанської манери з потужним звуком «на вивід», і м'якою напівприкритою мікстовою манерою традиційного сольного співу.

Своєрідність голосу О. А. Шишкіної надає можливості їй виконувати твори широкого діапазону: від автентичної манери до академічного співу. Вона стала лауреатом міжнародного фестивалю — огляду традиційної культури «Покуть» у номінації «солоспів» (2000 р.), лауреатом огляду-конкурсу Українського фонду культури «Нові імена України» (м. Київ) у складі вокального тріо «Обереги» (голова журі — народна артистка СРСР, народна артистка України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, професор Є. Мірошниченко).

Значну частину репертуару співачки становлять обробки народних пісень та сучасні твори для голосу з інструментальним супроводом. Під час виконання цих творів співачка демонструє майстерне володіння народно-академічною манерою, ідеально сполучаючи наповнене «оксамитове» звучання нижнього регістру з м'яким змішаним звуком середньої та верхньої ланок діапазону. Яскраво й індивідуально звучать виконавські інтерпретації О. Шишкіної відомих пісень «Моя любов, моя земля» (муз. І. Сльоти, сл. М. Сингаївського), «Чарівна скрипка» (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського), «Мамина вишня» (муз. О. Чухрая, сл. Л. Вернигори) та нові твори, що, напевно, завдяки артистці стануть відомими й улюбленими в репертуарі співаків народного напрямку «Так ще не біліло» (муз. А. Гайденка, сл. М. Томенка), «Чоловіче мій, запрягай коня...» (муз. О. Богомолець, сл. Л. Костенко), «Ти половиць, ти правнук печеніга...» (муз. О. Богомолець, сл. Л. Костенко) та ін.

З 1995 р. почався творчий шлях вокального тріо «Обереги», котре прославалося своїм високим рівнем виконавства. Особлива енергетика співу, артистичний магнетизм, глибокий, красивий, завжди духовно наповнений голос та величезна працездатність Олени, безумовно, є важливою складовою успіху колективу. Спеціально для цього колективу його художній керівник, композитор Ю. Алжнев створив кілька програм вистав, серед яких: «Ще вернеться весна...», «На заборолі голос чути...», «Серце знов чекає...», «Та перейди, місяцю...». Складають ці програми понад 70 музичних номерів на тексти із «Слова про Ігорів похід» та поезії І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Б. Олійника, Л. Костенко.

Концепція творчості Ю. Алжнева як композитора і керівника театру пошук праінтонації, тобто комплексу інтонаційних знаків, що діють на рівні генетичної пам'яті та стають символом «першооснов». Утілюючи задум керівника, учасниці тріо відшукують у своєму художньому досвіді (а іноді й підсвідомості) пам'ять предків — відлуння тих інтонаційних праоснов, що творили музичний космос наших пращурів у часи, коли рівень співучості української нації мав найвищі показники (згідно з К. Черемським). Саме тоді інтенсивно розвивалася традиційна співацька культура та формувалася самобутній національний вокальний стиль як звуковий прояв українського менталітету з провідними його ознаками: ліричною пісенністю, кордоцентризмом і естетизмом. Програма «На заборолі голос чути» у виконанні тріо з успіхом прозвучала

в Харківській філармонії (2002) та Національній філармонії (м. Київ, 2002), яку високо оцінила народна артистка України Н. Матвієнко.

Свої враження про концерт-суголося тріо «Обереги» в Національній філармонії України музикознавець, доктор мистецтвознавства Л. Шаповалова висловила так: «Музика Ю. Алжнева вимагає від виконавців вияву рис національної ментальності — душевної краси, щедрості, тонкого ліризму та поміркованості. І це учасникам тріо вдається, для кого б вони не співали: чи для творчої інтелігенції столиці, чи для мешканців села Опішне, що на Полтавщині» [4].

Співові артистки завжди притаманні особлива ширість і виразність звука, що сповнений душевним теплом. У телевізійній передачі «Творчі зустрічі з Ніною Супруненко» Олена Шишкіна висловила головну мету своєї творчої діяльності: «Хочеться достукатись до кожного серця... Передати своє душевне тепло через спів... спілкуватися зі слухачем через пісню» [7].

«Внутрішня смислотворчість і визначає духовність як таку, тобто здатність будувати свій внутрішній світ, «живий всесвіт» особи, що робить її інтелектуально незалежною від кон'юктурних обставин наявного життя» [2, с. 362].

За вагомий особистий внесок у створенні духовних цінностей та високу професійну майстерність О. А. Шишкіна нагороджена грамотою Міністерства культури і мистецтв України.

Олена Анатоліївна поєднує виконавську діяльність з педагогічною, має величезний досвід роботи з дітьми та молоддю, є керівником фольклористичних гуртів «Слобожаночка» Харківського училища культури (з 1994 р.), «Веснянки» Харківського Національного університету ім. В. Н. Каразіна (2002–2006 рр.), «Сварожичі» (1995–2003 рр.) та «Лада» (з 2003 р.) Харківської державної академії культури, дитячого фольклорного театру дитячого садочка № 119. Викладач розуміє, що найважливішим фактором підтримки народної культури є дотримання традицій у побуті (народні свята, колективне музикування, гуртовий спів у родинях). Дослідження генези та розвитку професійного сольного вокального мистецтва народного напрямку виявляють як одного з прототипів сольної виконавської традиції заспівувача-соліста, який відіграє роль головного носія тексту та змісту.

Важливість ролі творчої індивідуальності в традиційному гуртовому співі потребує від заспівувача-соліста наявності, крім комплексу спеціальних здібностей (вокальні дані, слух, музикальність,

пам'ять), якостей лідера, емпатичних здібностей, уміння занурюватися в ауру творчої медитації та захоплювати цим особливим образно-психологічним станом кожного співака гурту, що безпосередньо організовує процес виконання. Саме тому О. Шишкіна визначає пріоритетним завданням на ранньому етапі становлення співака народного напряму виховання його творчої індивідуальності в класі вокального (фольклористичного) ансамблю. Сучасна методика сценічного відтворення автентичного фольклору, якої дотримує у власній практиці О. Шишкіна, ґрунтується на «...аналізі матеріалу, прослуховуванні фонографічних записів. Це дає поглиблене уявлення щодо функціональних і співацьких особливостей не тільки в площині регіональних відмінностей, а також сакрально-семантичних якостей» [5, с. 268].

Таким чином, глибинне вивчення народнопісенної традиції в усіх її аспектах, зокрема сакрального змісту твору, інтонаційної виразності, особливостей регіональної манери співу, мовного та музичного діалекту, уможливило уникнути під час виконання небезпеки концертного штампа. Як зазначає Шишкіна, «...автентичний фольклор є самодостатнім явищем, він чудово репродукує себе в будь-якому оточенні, сцена ніяк не може обмежити його виконання» [6, с. 280].

Нині пісні, успадковані Оленою від її рідних, що були останніми хранителями давнього традиційного співу села Співаківка Ізюмського р-ну Харківської обл., завдячуючи їй, продовжують виконуватися, наповнені душевною енергією молодих голосів учасників її навчальних фольклористичних гуртів. О. Шишкіна як свідомий нащадок пісенного скарбу обережно, з великою любов'ю та повагою, щиро і натхненно передає своїм учням духовне багатство рідної землі у формі пісенних шедеврів слобожанської традиції.

О. А. Шишкіна — відомий дослідник, знавець народнопісенної традиції Слобожанщини, передусім, в аспекті регіонального виконавського стилю. Викладач розуміє, що народна пісня в концертній транскрипції — це художнє узагальнення зразка давньої традиції — вона є принципово іншим жанром, який існує за своїми власними законами. Умови сцени потребують для концертної презентації народної пісні посилення музично-драматичних акцентів і побудови «рельєфу» закінченої художньої композиції.

Серед випускників класу О. Шишкіної лауреати й дипломанти міжнародних та всеукраїнських конкурсів, солісти провідних концертних колективів фольклористичного й народно-хорового

напряму. Згідно з глибоким переконанням викладача народного співу Олени Шишкіної, головним завданням у роботі з майбутніми виконавцями народної пісні є розкриття їх найкращих людських якостей через репертуар (занурення в сакральний світ, етичний та моральний зміст української народної традиції), спонукання до теплих дружніх стосунків у колективі співочого гурту, любові до народної пісні як вияву найкращих ментальних рис народу. На думку сучасного філософа Сергія Кримського, «... проблемою, яка обмежує розвиток діяльності та стає вирішальною для соціального прогресу, є дефіцит людських якостей... Першочерговість ролі людських якостей у розумінні духовності XXI ст. визначається вимогою утвердження <...> особистості, що здатна репрезентувати свою націю, свою культуру, свою епоху і тим самим маніфестувати індивідуальну іпостась універсального досвіду» [2, с. 352].

Стиль — це «світогляд, який інтонується» (згідно з В. Медушевським). Саме тому викладач приділяє значну увагу формуванню світогляду майбутніх співаків, долучаючи до світової культурної спадщини, а також до поетичного світу рідної мови. «...Рідна мова формує цілісність особистості, пов'язуючи свідомість і підсвідомість. Рідна мова — це символічне середовище, медіатор і гармонізатор атракторного типу між енергіями пізнаваного (світ) і того, хто пізнає (людина)» [1, с. 168].

Зачарований художніми образами та народними порівняннями поетичних текстів українських коліскових, поет Микола Сингаївський підкреслює їх щирі і доступні метафоричність. «Кожне слово наче скупане в чистому джерелі, світиться всіма барвами веселки, де можна відчутти і пахощі дозрілого яблука, і польовий цвіт безсмертника чи медової кашки. Ціла палітра народного світобачення і цвітіння землі. А до всього ще й духмяний пучок людської злагоди — цвіту злосливого, щасливого і дрімливого» [3, с. 5].

Отже, можна визначити найважливіші принципи концертної та викладацької діяльності О. Шишкіної:

- необхідність долучення до репертуару співаків представників професійного сольного вокального мистецтва народного напряму давніх народних пісень самобутнього традиційного розспіву для засвоєння регіонального виконавського стилю;

- використання винятково природної мелодекламаційної манери, вільної мовної співацької позиції, інтонаційної та тембрової виразності;



- посилення музично-драматичних акцентів та побудови «ре-льефу» закінченої художньої композиції в концертному виконанні народної пісні;
- пріоритет духовно-змістовного, емоційно-образного аспектів у процесі виконання, що повністю підпорядковують вокальну техніку.

За роки сумлінної роботи у сфері народнопісенного виконавства О. Шишкіна сформувала власну концепцію збереження та розвитку національної співацької культури, яка ґрунтується на принципах любові та поваги до рідної мови та пісні, ретельного вивчення, розуміння їх глибоко етичного змісту й донесення до слухачів, нарешті, щирості виспівування та усвідомлення культу-ротворчої місії перед майбутніми поколіннями.

**Перспективи подальших наукових досліджень** пов'язані з вивченням виконавського досвіду провідних українських співачок народного напрямку та визначенням ролі індивідуальних, традиційно-регіональних та загальноментальних особливостей у професійному вокальному мистецтві народного напрямку в контексті сучасної української музичної культури.

### Список використаних джерел

1. Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови : Лінгвофілософські нариси : монографія / Флорій Бацевич. — Київ : ВЦ «Академія», 2009. — 192 с. (Серія «Монограф») )
2. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. — Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. — 367 с.
3. Сингаївський М. Материна пісня : Роздуми про українську коліскову / Микола Сингаївський. — Київ : Тов. «Знання» України, 1992. — 48 с. — (Сер. 6 «Кобза» тов. «Знання» України, № 2; сер. 3 «Народна культура : українські обряди і звичаї» бібліотеки журналу «Пам'ятки України», № 3)
4. Шаповалова Л. На заборолі голос чути... / Л. Шаповалова // Культура і життя. — № 25 від 17 лип. 2002 р.
5. Шишкіна О. Нотне зібрання веснянок та їх використання в сценічній практиці фольклорних гуртів / О. Шишкіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського : Когнітивне музикознавство 2. — Харків : Вид-во «С.А.М.», 2011. Вип. 32. — С. 255–268.
6. Шишкіна О. Проблема автентичного відтворення обрядового фольклору весняного циклу в сценічній практиці / О. Шишкіна // Культура України : зб. наук. пр. — Харків : ХДАК. — 2010. — Вип. 32. — С. 273–280.

7. Творчі зустрічі з Ніною Супруненко [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.youtube.com/watch?v=v\\_DcrzZu6DM](http://www.youtube.com/watch?v=v_DcrzZu6DM). — Назва з екрана.

### References

1. Batsevych F. Dukhovna synerhetyka ridnoi movy: Lingvofilosofski narysy : monografia / Florii Batsevych. — Kyiv : VTC «Akademia», 2009, 192 p. («Monograph» series)
2. Krymskyi S.B. Pid syhnaturoiu Sophii / S. B. Krymskyi. — Kyiv : Publishing house «Kyiv-Mohyla Academy», 2008. — P. 367.
3. Synhaivskiy M. Materynska pisnia: Rozdumy pro ukrainsku kolyskovu / Mykola Synhaivskiy. — Kyiv : Tov. «Znannia» Ukrainy, 1992. — P. 48 (Vol. 6 «Kobza» tov. «Znannia» Ukrainy, #2; Vol. 3 «Narodna kul'tyra: ukrainsky obriady i zvychai» biblioteky zhurnalu «Pamiatky Ukrainy», Vol. 3)
4. Shapovalova L. Na zaboroli holos chuty... / L. Shapovalova // Kultura i zhyttia. — Vol. 25. — 17 lyp. — 2002.
5. Shishkyna O. Notne zibrannia vesnianok ta yikh vykorystannia v stsenichnii praktytii folkliornykh hurtiv / O. Shishkina // Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiku ta teorii osvity : zb. nauk. st. / KHDUM im. I. P. Kotliarevskoho : Kohnityvne muzykoznavstvo-2. — Kharkiv : Publishing house S.A.M., 2011, Vol.32. — P. 255–268.
6. Shyshkina O. Problema avtentychnoho vidtvorennia obriadovoho folkloru vesnianoho tsykladu v scenichnii praktitsi / O. Shishkina // Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. — Kharkiv : KHDAK, 2010. — Vyp. 32. — P. 273–280.
7. Tvorchi zustrichi z Ninou Suprunenko [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: [http://www.youtube.com/watch?v=v\\_DcrzZu6DM](http://www.youtube.com/watch?v=v_DcrzZu6DM). — Nazva z ekrana.

■ UDC [784.4.071.2:398.8](477.54)(092)

**Osipenko V. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Actress of Ukraine, Kharkiv [viktoriya.osipenko.2012@mail.ru](mailto:viktoriya.osipenko.2012@mail.ru)

### OLENA SHYSHKINA'S ART ACTIVITY IN THE MODERN CONTEXT OF SLOBODA UKRAINE CULTURE

**The aim of this paper** is to reveal the creative principles of concert and teaching activities of Olena Shyshkina who is developing the traditions of Sloboda Ukraine in professional solo vocal art of national style.

**Research methodology.** The research methodology is based on the scientific works by prominent Ukrainian and Russian scientists dealing with the vocal art of national style, performing folklore singing.

**Results.** The most important principles of O. Shyshkyna's concert and teaching activity are:

- the need to include the singers in the repertoire who represent professional solo vocal art of the national folk songs style in order to assimilate regional performing style;
- emphasizing musical and drama accents and the creation of the 'relief' of the completed art composition in the national song concert performing;
- the priority of spiritual and semantic, emotional and imaginative aspects in the process of performing which completely dominate the vocal technique.

The uniqueness of Olena Shyshkina's personality who is a modern Kharkiv singer and the honoured actress of Ukraine, consists in conscious aspiration to synthesize the historically established experience of the solo vocal art of national style and represent her own performing style within an ideal sound of traditional culture.

**Novelty.** O. Shyshkina's main principles of the concert and teaching activities as a representative of Sloboda Ukraine in professional solo vocal art of national style have been considered for the first time. The experience of creating the individual performing style which is based on the concert practice of the «Oberehy» trio has been summarized. The **practical significance.** Studying performing experience of the leading Ukrainian singers of national style and defining the role of the individual, traditional, regional and common mental features in the professional vocal art of national style make the necessary practical material for creating the scientific justification and the common methodology of national style vocal art in the context of the modern Ukrainian music culture.

**Key words:** folk style solo vocal art, concert presentation of folk songs, national vocal style.

*Надійшла до редколегії 13.02.2015 р.*

■ UDC [783.23:271.2–532.2«345»]:78.071.1«16/19»

**В. В. Воскобойнікова**, аспірант, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КАНОНІЧНИХ ЖАНРІВ ПРАВОСЛАВНОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XVII — ПОЧ. XX СТ.**

Висвітлюються проблеми становлення основних форм канонічних богослужінь — Літургії та Всеношної — як музичних жанрів. Богослужбовий спів православної церкви розглядається як специфічна багаторівнева, ієрархічно організована система, в якій можна виокремити декілька етапів розвитку: від ранніх зразків візантійської та давньоруської монодичної традиції до монументальних літургійних циклів у творчості таких митців, як П. Чайковський, О. Гречанинов, О. Архангельський, О. Кастальський, П. Чесноков, С.Рахманінов та ін.

**Ключові слова:** богослужбовий спів, Літургія, Всеношна, православна духовна музика, канонічний жанр.

**В. В. Воскобойникова**, аспирант, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАНОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ XVII — НАЧ. XX СТ.**

Освещаются проблемы становления основных форм канонического богослужения — Литургии и Всенощного бдения — как музыкального жанра. Богослужбное пение православной церкви рассматривается как специфическая многоуровневая, иерархически организованная система, представленная в синтезе крупных и более мелких частей, в которой можно выделить несколько этапов исторического развития — от ранних образцов византийского и древнерусского монодействия до монументальных литургических циклов в творчестве таких композиторов, как П. Чайковский, А. Гречанинов, А. Архангельский, А. Кастальский, П. Чесноков, С. Рахманинов и др.

**Ключевые слова:** богослужбное пение, Литургия, Всенощное бдение, православная духовная музыка, канонический жанр

**V. V. Voskoboïnikova**, postgraduate student, Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **THE GENRES OF CANONICAL ORTHODOX MUSIC AND THEIR INTERPRETATION IN THE WORKS OF THE 17TH – EARLY 20-TH C. COMPOSERS**

The issues creating the main forms of canonical worship as a musical genre (Liturgy and Vigil) are brought to the light. Orthodox Church liturgical singing is examined as a specific multi-level, hierarchically arranged system presented in the synthesis of large and smaller parts. Some stages of the historical development of liturgical singing can be highlighted from the earliest examples of Byzantine and ancient monody to the monumental liturgical cycles represented in the works of composers P. Tchaikovsky, A. Grechaninov, A. Arkhangelsky, A. Kastalsky, P. Chesnokov, S. Rachmaninoff and etc.

**Key words:** liturgical singing, Liturgy and Vigil, orthodox spiritual music, canonical genre

The Spiritual and religious life take on special significance and become topical in the modern music art, domestic composers' and performers' practice. This can be indicated with replenishment of choir's repertoires with liturgical works and also the expansion of the modern composer's creative work with opuses on the spiritual-religious subject. Besides, song collections a considerable cultural heritage of the domestic spiritual music works, kept in numerous archives, are mostly unknown, little studied and require mastering ecclesiastical music genres in the format of full-scale historical and theoretical research. Nowadays we witness a significant interest in «liturgical musicology», in particular, genre structure of liturgical singing. The problems of historical formation of liturgical cycles, typology, stylistics, evolution of canonical genres, performer's aspects call for further studies.

The subject of this paper is the specific way in which authors reconsider chief canonical genres of Orthodox music — Liturgy and All-night vigil.

The aim of the article is to identify historical stages of Orthodox liturgical singing tradition and its transformation into a genre and form of music art. The object of the study is liturgical works of Russian artists in the period of the 17th — early 20th century.

The analysis of the last researches and published works shows an interest of scholars in these problems. In the work «Poetics of music composition» of the modern Russian musicologist N. S. Gulanitskaya emphasizes the lack of studies of spiritual music genre system

in comparison with other spheres (literature, art). This problem gains importance in the scholar's opinion, «not only regarding Old Russian religious music but also spiritual-musical creative work of Modern era» [4, 28].

Understanding the phenomenon of spiritual music, in particular from the viewpoint of the specific character of cyclic forms, is examined in detail by modern scholars. Original conceptions of church music cyclicity are presented in research by N. Gulanitskaya, W. Protopov, T. Vladishevskaya etc. Thus, in N. Gulanitskaya's opinion liturgical song collections of long and short forms should be interpreted first of all as a hierarchical ensemble structure of liturgical singing intended for the unity in the deep meaning of Divine service.

In his book I. Gardner covers the phenomenon of progressive secularization of choral church singing. Gardner makes an attempt to systematize numerous author's liturgical works and evaluate them in the compliance with the canon and preservation of Orthodox Church liturgical singing tradition [3, 7]. W. Protopopov's «Music of Russian liturgy. Problem of cyclicity» is of great importance regarding the interpretation of spiritual music cycles. This work embraces the phenomenon of liturgical cycles from the origin time to the works of the early 20th century.

However, in spite of availability of scientific literature dealing with the problems of spiritual works cyclicity, there are a lot of issues requiring further development and systematization.

Basic material. The genre system, characterized by variety and specific character of genre forms, text orientations, musical interpretations take on a great significance in liturgical singing of Orthodox church and in Old Russian literature and in visual arts. The genre system of church music is a multilevel hierarchical organized sphere of musical poetic meanings, structurally expressed in certain canonical forms of Church art. Being a specific unity and integrity, this system is an integral part of the Divine service and differs from genre formation of secular music tradition considerably due to the synthesis of great and little forms and also clear-cut hierarchical subordination of structural elements of Divine service. The genre variety, from major cyclic formation, making up the Divine service (service of intercession, service for the dead, church wedding ceremony, Liturgy, All-night vigil) to independent functioning in divine service sphere and combined into genre groups of religious songs of little forms (canticle, hirmos, troparion, sedalen etc) are the essence of representation of depth and variety of liturgical content of Orthodox church music.

Liturgy and All-night vigil belong to the major liturgical genres; they are interpreted as an aggregate of content and its structural expression. D. S. Likhachov uses the term «genre ensemble» to describe them. They make up large-scale two-part cycle and contain numerous subgenres: troparions, canticles, kontakions, litanies, prokeimenons. The division of religious songs into the variable, expressing the idea of a feast, and invariable, i.e. constant, at every Divine service — is one more display of internal differentiation of genre forms. Both genres — Liturgy and All-night vigil are macrolevel of hierarchical system, uniting diurnal cycle of Divine service and are pattern of the most major liturgical forms. Clear-cut subordination of divine service elements, canonicity of parts determined by church discipline and also divine service tradition accumulating artistic-historical experience of the Church are the sense of musical divine service cyclicity [5, 151].

The spiritual formation of Orthodox liturgical singing is dynamic development from early Byzantine and Old Russian one-voice tradition to monumental liturgical cycles in creative works of such artists as P. Tchaikovsky, A. Grechaninov, P. Chesnokov, S. Rachmaninoff etc. One of the key ideas, determining style conception of spiritual music of these composers is the search for identity of musical-cyclic form forming integrated Divine service. That is, from the XVII century to the first decades of the XX century collective style searches of composers concentrated within the major cyclic genres Liturgy and All-night vigil. These searches had for an object to realize so-called «new musical integrity of spiritual genres». Cyclic polyphonic «God's services» by N. Diletsky, and V. Titov, eight-voice cycles of liturgy by Stephan Belyaev and Petro Noritsyn, liturgical compositions of classical composers — N. Berzovsky, S. Degtyarev, A. Vedel, D. Bortniansky, stylistic harmonisations in the genre of «cycle-translation» by E. Azeyev, N. Rimsky-Korsakov, G. Lomakin, S. Smolensky, V. Metallov, etc, classical cyclic masterpieces by P. Tchaikovsky and S. Rachmaninoff, «ecclesiastical» and «concert» opuses by A. Arkhangelsky, A. Grechaninov, P. Chesnokov, A. Nikolsky, N. Ippolitov-Ivanov etc. characterize historical «personified» way of Russian spiritual music that sought to find a way to reach the unity and integrity of spiritual genres within centuries.

The new approach characteristic of artists from the middle of the 17th century implies the existence of primary «canonical unity» that was present in liturgical singing of the «first age» (the term by I. Gardner). T. Vladyshevskaya writes: «For the true understanding of Old Russian singing art we should have in mind that all genres within it are

combined with a general idea, dynamics of its development» [8, 155]. The musical expression of liturgical unity of divine service is the eight-voice system adopted by Russian Church from Byzantine Empire and had a continuation within national liturgical tradition. The chant system of incorporated not just melodies but aspects of divine service and calendar as well. «The Chant», interpreted in this way is more similar to the concept of the Greek Nome based on melodic formulas or models embodying a certain liturgical situation or text.

Since the middle of 17th — early 18th centuries the chants were introduced into the basic constant liturgical singing («Only Begotten Son», «Virgin Hymn», «Cherubic Hymn»). It should be noted that the canons and hymns of the eight tones or modes of church music of that time were not monophonic but the so-called «permanent polyphony» [8, 173], i.e. singing the same texts by all parts of choir together. But despite the new concept, it was a continuation of traditional eight chant system experiencing a new stage of development.

However, there was another area of spiritual formation, which is more in accordance with the reformational spirit of the era, based on the achievements of European music school. V. Protopopov writes; «Creative direction for the unification of the liturgy by means of significant melody was opposed by another art tendency which came from Ukraine in the second half of the 17th c. Numerous works by Ukrainian artists were called «God`s services» They were liturgical cycles containing the original musical material based on the genre of three-part cantos. [8, 20]. These works displayed unity of form as well as a stylistic unity. Partesis liturgy expanded the range of artistic expression by means of imitation polyphony, comparison a choral polyphony (12 votes) with ensemble trio. This form of free composition with variable polyphony took roots in the church music, reaching perfection in the works by Vasily Titov and his older and younger contemporaries. The emergence of cyclically organized music composition of liturgy was a manifestation of the creative consciousness that led to the transition to «free art of composing.»

Artistic choral cycle of Liturgy was separated from syncretistic divine service in the period between 1650 and 1700. The process of gradual selection and typification of choral numbers lasted from Diletsky to Bortniansky. Authors' initiative and stylistic mastering of church-canonical forms determined the structure and the content of the liturgical cycles. Establishing a genre form lasted long enough until complete and universal structure of musical-liturgical cycle was created.



Integral liturgical compositions from the age of classicism (among them — the works by N. Berezovsky, A. Vedel, S. Davydov, S. Degtiarev, D. Bortniansky) established certain regulations of musical cyclicity of a genre that was based on standard classical style of the age to some extent. The structure of these compositions was determined by tonal plan, melodious, harmonious and textural development i.e. purely musical-compositional devices that replaced the voice organization of integrated syncretistic form of Divine service. N. Berezovsky is considered to have divided the choral cycle of Liturgy into seven major parts for the first time that quickly became widely accepted in music practice. But the attention of the authors was concentrated first of all on the invariable divine service psalms and the limited number of variable that accompany almost every Sunday Divine service.

Thus, the process of selection of psalms for liturgical cycle a mixed composition was formed that was used mostly in Sunday Divine services. During the domination of classicistic style in Church music this kind of form was named complete Liturgy or complete service, in spite of obvious drawbacks in musical content of cycle. Actual lack of numerous song forms was not seen as something discrepant because eight-voice psalms, as before, filled certain moments of Divine service (antiphons, blajenny, prokeimenons etc.)

The new stage in genre development at the close of the 19th century is traditionally connected with the name of P. Tchaikovsky. The composer's conversion to church tradition music in 1878 in particular the Liturgy of St. John Chrysostom was not accidental. Before the work on the liturgy, P. I. Jurgenson a well-known publisher at that time had made a request to the composer to look through a few hundreds of spiritual-musical works and to find out which of them were worth publishing. As a result, A. Nikolsky writes, P. Tchaikovsky «did not find any piece worth printing». But writing church music and editing of works by D. Bortniansky played a significant part in creative fortune of the composer.

In church music works by Bortniansky among his many original works and translations of sacred music there is a full liturgy, known as «Simple singing of Chrysostom's Divine Liturgy». The comparison of Liturgy by P. Tchaikovsky with «Simple singing» by Bortniansky shows similarity of internal content of both works. But a fundamentally different attitude towards internal content of works is concealed behind the apparent similarities of cycle structure, determined by the personal creative goal. «Simple singing» by Bortniansky had to promote extension

of uniformity of liturgical singing. Tchaikovsky's ambitions were much higher: «I only wanted to be a transitional stage from trivial Italian style introduced by Bortniansky to that style which will be introduced by future Messiah», the composer wrote in the letter to the precentor Koninsky [7].

P. Tchaikovsky, restoring to life the old tradition of cyclic forms, laid down the foundations of further development cyclicity of music in divine service. In Nikolsky's opinion, «integral music of Liturgy emphasized this unity of idea and created mood» [7]. Nikolsky, a talented composer and the New Direction figure, would later develop Tchaikovsky's ideas into the integral concept in his Liturgy op.52, where the unity of divine service content and music form is expressed to the full extent.

Creating its own cyclic form pattern, P. Tchaikovsky could not foresee what influence his work would have on the spiritual music of the new generation musicians. Liturgies by A. Arkhangelsky, A. Grechaninov, N. Ippolitov-Ivanov, S. Panchenko, N. Cherepnin, P. Chesnokov, A. Nikolsky, S. Rachmaninoff, K. Shvedov and by many other authors were created after Tchaikovsky's work.

In the church music literature of the New Direction three kinds of Liturgy and All-night vigil are classified:

- works with completely original music
- translation and arrangement of ancient chants
- mixed cycles that contain chant arrangements and original music material

Despite apparent similarity of the works regarding form, dramaturgic qualities, methods of the music cyclicity formation each one is completely independent as to its organizing idea. So, the first kind solves difficult problem of stylistic conformity of original text with the canonical modes of church tradition. The result always depends on many factors, in particular on creative freedom or author's self-restriction with the purpose of approximating the canonical stylistics. So, the wish for stylistic «likelihood» led A. Arkhangelsky to write in the spirit of old chants of the Orthodox Church», remaining an original composer but not a translator.

The task for a composer who selects a certain song for a cycle is to find an adequate harmonious form for it that would open up the internal potential of a melody and also to transfer acoustic characteristics to the to the environment of the textural «resonation». Besides, the creative work within canons gives an opportunity of free choice to a composer from restoring the tradition of the Obikhod to daring improvisation of

canonical form. As the practice shows, restrictions accepted by a composer do not prevent him from creating original artistic form — creative free in relation to its melodious prototype. The example of this is in peculiar op. 50 by P. Chesnokov that uses the melodies of the Obikhod.

The third kind of the cycle — the mixed one — is based on the combination of church melodies and original author's music and presupposes a stylistic analysis, where the creative work of the artist becomes the masterful imitation of the original. This principle expresses most of all a general composers' tendency for spiritual ideals of the past. Having the canonical image of the church style, the author seeks to make it perfect. A selected melody becomes a distinctive stylistic modus in the musical content of work. Thus, the implementation of the Demestvenniy chant in «Dostoyno yest» of Liturgy op. 20 by A. Grechaninov echoes in the sounding of the whole cycle and saturates with distinctive intonational connections. The sounding of original church chants adds the special colour and unique expressiveness to the musical content of a cycle.

Conclusion. Thus, as opposed to the age of polyphonic style and classical tradition that exalted the significance of author's original work when the choral cycle of Liturgy and All-night vigil was formed, in music literature of the New Direction all three kinds of liturgical composition are represented equally. Acquiring practical experience and rethinking the creative ideas of «new music» may lend greater authority to the creative work within the framework of canonical models — as the most corresponding to the spirit of Church and needs of the art of Divine service tradition.

### References

1. Boiko V. H. Syntez kanonichnykh ta individualno-avtorskykh rys u tvorchosti kompozytoriv «Novoho napriamu» / V. H. Boiko // *Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr. Vyp. № 40 / Khark. derzh. akad. kultury.* — Kharkiv: KhDAK, 2012. — S. 248 — 257.
2. Vsenoshchnoe Bdenye Lyturhiya: yssledovanye. — M. : Yzd. Moskovskoi Patryarkhy, 2000. — 91 s.
3. Hardner Y. Bohoslužebnoe penye russkoi pravoslavnoi tserkvy. Sushchnost. Systema. Ystoryia / Y. Hardner // *Moskovskaia dukhovnaia akademyia.* — S. Posad, 1998. — T. 1. — 592 s.
4. Hulianytskaia N. S. Poetyka muzykalnoi kompozytsyy: Teoretycheskye aspekty russkoi dukhovnoi muzyky XX veka. / N. S. Hulianytskaia. — M. : Yazyky slavianskoi kultury, 2002. — 432 s.
5. Lykhachov D. S. Poetyka drevnerusskoi lyteratury. / D. S. Lykhachov — M. : Nauka, 1979. — 337 s.

6. Martinov V. Y. Ystoryia bohosluzhebnoho penyia: ucheb. posob. / V. Y. Martinov. — M. : RYO Federaln. Arkhyvov ; Russkye ohny, 1994. — 240 s.
7. Nykolskyi A. V. P. Y. Chaikovskyyi kak dukhovnyi kompozytor / A. V. Nykolskyi. // Muzyka y zhyzn. — №№ 10-11 — M., 1908.
8. Protoporov V. Muzyka russkoi lyturhyi. Problema tsyklychnosti: yssledovanye / V. Protoporov. — M. : Kompozytor, 1999. — 200 s
9. Chaikovskyyi P. Y. poln. sobr. soch. T.63 / P. Y. Chaikovskyyi. — M. : Muzyka, 1882. — 279 s.

*Надійшла до редколегії 16.03.2015 р.*

**РОЗДІЛ 2**

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО,  
ХОРЕОГРАФІЯ**

**PART 2**

**THEATRE, CINEMA, TV-ART,  
CHOREOGRAPHY**

■ УДК 378.147.091.33-026.15-027.22

**В. О. Бугайова**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГУМАНІТАРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ**

Розглядається проблема становлення молодих фахівців у сучасному світі та розвитку їх творчих здібностей, формування індивідуальності й професійної креативності, а також визначення можливих способів вирішення означеного питання завдяки застосуванню інноваційних технологій. Проаналізована ситуація, що склалася нині на українському ринкові праці, пропонуються можливі варіанти підвищення рівня професіоналізму, творчих професійних знань і вмій майбутніх митців.

**Ключові слова:** творчість, креативність, навчання, становлення, мислення.

**В. А. Бугаева**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОСТИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ГУМАНИТАРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СФЕРЫ**

Рассматривается проблема становления молодых специалистов в современных условиях развития их творческих способностей, формирования индивидуальности и профессиональной креативности, а также определения возможных способов решения указанного вопроса благодаря применению инновационных технологий. Проанализирована ситуация, сложившаяся сейчас на украинском рынке труда, предлагаются возможные варианты повышения уровня профессионализма, творческих профессиональных знаний и умений будущих специалистов.

**Ключевые слова:** творчество, креативность, обучение, становление, мышление.

**V. O. Buhaiova**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **DEVELOPMENT OF CREATIVITY OF FUTURE SPECIALISTS IN THE HUMANITARIAN AND ARTISTIC AREA**

The article discusses the problem of formation of young professionals in the modern world, development of their creative abilities, formation of professional identity, creativity, as well as identifying possible ways of addressing these issues through the use of innovative technologies. The author analyzes the situation in the Ukrainian labor market and suggests possible ways to increase the level of professionalism, creative professional knowledge and the skills of future specialists.

**Key words:** art, creativity, learning, development, thinking.

Проблеми становлення і розвитку творчого начала майбутніх митців у сучасних українських реаліях є нагальною. Тому, щоб уможливити формування конкурентоспроможності ринку праці, українська система освіти має, передусім, ґрунтуватися не на сторонній еволюції розвитку особистості, а на завданні максимального розвитку здатності людини до саморегуляції та самоосвіти, відповідно до потреб суспільства.

Як вища, так і середня школа мають здійснювати підготовку гармонійно розвинутих фахівців, здатних вирішувати складні завдання за допомогою нових сучасних технологій, при цьому враховуючи поклики часу та використовуючи свої творчі здібності.

**Актуальність статті** зумовлена необхідністю змінити підхід до навчально-пізнавальної діяльності, адже, з огляду на існуючий нині обсяг інформації, він не є продуктивним. Нові знання не гарантують виникнення нових ідей.

Незважаючи на те, що проблема розвитку творчого начала в майбутніх фахівців певної справи досліджується вже давно, багато питань досі не вирішено. І понині більшість навчального часу відводиться репродуктивній нетворчій діяльності, орієнтуючи майбутнього спеціаліста на здобуття знань, а не на розвиток власного потенціалу.

А тому є нагальна потреба суспільства в інтенсивному розвитку інтелектуального потенціалу кожної людини. І найважливіша роль у цьому процесі належить вищим навчальним закладам, навчання в яких має підпорядковуватися ідеї розвитку творчих здібностей студентів. Саме тут їм слід навчитися самостійно мислити, діяти в незвичайних умовах та вирішувати нестандартні проблеми.

Нині перед вчнз постають нові завдання у сфері розвитку творчих можливостей студентів. Зокрема, існує необхідність визначення правильної мотивації особистості, в основі якої має бути закладено пріоритет ціннісних орієнтацій, здатність до саморозвитку, конструктивності, оригінального креативного підходу до вирішення професійних проблем.

Питання розвитку в майбутніх спеціалістів соціально-культурної сфери творчих здібностей та навичок розглядалося, зокрема, в працях О. Я. Савченко, О. І. Ляшенко, А. М. Федяєвої, Л. І. Анциферової, В. О. Красногорова й ін. Крім того, значимими є праці таких науковців, як: Я. Я. Болюбаш, А. А. Вербицький, Т. О. Дмитренко, В. П. Кузовлев, В. А. Попков, М. І. Приходько,

А. В. Сущенко, Т. І. Сущенко, котрі досліджували питання вдосконалення педагогічного процесу на основі креативних підходів, форм і методів у вищій школі, які є актуальними і нині. Проблему креативності вивчали О. Є. Антонова, Дж. Гілфорд та ін.

Проте означені напрями модернізації сучасної освіти у сфері розвитку креативної особистості не можна реалізувати належним чином у зв'язку з недостатнім використанням інноваційних технологій у навчально-професійній діяльності.

Саме тому мета статті полягає в теоретичному аналізові проблеми становлення особистості майбутнього фахівця, розвитку його творчої індивідуальності та формуванні професійної креативності, а також визначенні можливих способів вирішення означеного питання завдяки застосуванню інноваційних технологій.

Проблема розвитку творчої індивідуальності тривалий час розглядалася в контексті мистецтвознавства, естетики та психології творчості. До педагогічної проблематики вона долучилася лише в 90-х рр. ХХ ст.

Як зазначає у своїх працях радянський і російський психолог, автор власної теорії особистості Людмила Іванівна Анциферова, процес формування особистості майбутнього фахівця потребує переорієнтування підходу підготовки із суб'єкта пізнання на суб'єкта практичної та теоретичної діяльності [2]. На її думку, значущість пізнання полягає в регуляції діяльності особистості, відтак неможливо правильно визначити обсяг пізнання, не розкриваючи його значення. Таке твердження є актуальним і нині.

Певні вітчизняні дослідники, зокрема Б. Г. Ананьєв, Є. О. Климов, В. Т. Кудрявцев, вважають процес професійного становлення довготривалим, різноплановим та динамічним. Тому виокремлюють такі етапи професійного становлення особистості: формування професійних намірів, професійне навчання, професійна адаптація, реалізація особистості в професії.

Можна припустити, що процес особистісного й професійного становлення майбутнього фахівця та його готовність до подальшої професійної діяльності суттєво пов'язані між собою. Адже в професійній діяльності реалізуються творчі, особистісні цінності. Проте лише за умови, що вони були попередньо сформовані в процесі особистісного становлення та формування готовності до певної діяльності. Наукові діячі у сфері педагогіки В. О. Сластьонін та А. І. Шутенко у своїх працях виявили такі суперечності в процесі особистісного та професійного розвитку між: динамікою професійних завдань, вимог до професії і внутрішньою готовністю до їх здійснення; невизначеністю виховної



політики, морально-ідеологічними настановами в суспільстві і прагненням майбутнього фахівця мати чітку та визначену позицію; природною власною потребою особистості в самореалізації і можливостями її досягнення в умовах майбутньої діяльності в закладах освіти.

Сама ж навчально-професійна діяльність складається з мотиваційного, виконавського, корегуючого та результативного компонентів. Її основою є певні здібності людини: академічна (здатність здобувати нові знання), комунікативна (здатність до спілкування), сенсомоторна та креативна (здатність до творчості). Навчально-професійна діяльність забезпечує взаємозв'язок між послідовними інтелектуальними та практичними діями з досягненням навчальної і пізнавальної діяльності. А, на думку німецького філософа І. Канта, творчість становить саму основу пізнання, а відтак, і навчального процесу [5].

Адже суть творчості полягає в здатності людини подолати стереотипи на основі широкого кола асоціацій та інтенсивної внутрішньої мотивації. Творча діяльність не обмежується існуючими знаннями — це створення чогось нового, оригінального [4]. Тому завдання освіти в навчанні творчого мислення — спонукати майбутніх митців приймати рішення в складних і непередбачуваних умовах, що потребуватиме застосування нових підходів та прогнозування; відповідальності за розвиток професійного знання й оцінювання стратегічного розвитку; здатності до автономного та самостійного способу здобуття освіти.

Ефективність вирішення творчих завдань залежить від стилю мислення індивіда. Деякі методики спонукання й удосконалення творчого мислення розроблені вже нині. Основуючись на власних дослідженнях, а також висновках інших науковців, можна виділити їх основні складові.

1. Інтенсивно-пошукова мотивація полягає в задатках та нахилах, які проявляються в підвищеній чутливості, певній вибірковості, а також динамічності психічних процесів.

2. Пізнавальна активність передбачає інтереси, їх спрямованість, систематичність виявлення; допомагає прояву загального інтелекту — розуміння, оперативності оцінок і вибору способу вирішення, адекватності дій.

3. Незалежність, самостійність — це передусім наполегливість, цілеспрямованість, рішучість, працелюбність, систематичність у роботі, а також сміливе прийняття рішень. Завдяки цьому можна навчитися правильно комбінувати, знаходити аналоги, реконструювати, варіювати й уміти раціонально використовувати існуючі ресурси.

4. Емоційність та інтуїтивізм — здатність до найоперативніших оцінок, рішень, прогнозів; чутливість до продуктів розумового процесу.

Пошуки способів стимулювання студентського інтересу до вивчення предметів загальноосвітнього циклу переконують: студент гірше сприймає готову інформацію, в якому б вигляді вона не подавалася, ніж ті висновки, яких йому вдалося дійти самостійно [6]. Під час формування творчої особистості насамперед слід навчити людину мислити самостійно. Справжній спеціаліст повинен діяти, приймати відповідальні рішення, творити.

Креативність мислення — одна з найважливіших рис справжнього професіонала. Саме вона є ключовим джерелом інтелектуальної діяльності — пізнавальної потреби, сприяє становленню та самореалізації особистості, успішному здобуттю професійних знань і набуття вмінь, тим осередком, який закладає підвалини для пізнавальної активності, основою пізнавального інтересу.

Нині існує вже більше ста визначень креативності. У перекладі з англійської «creative» означає творчий, з латиниці «creation» — творення [1]. Отже, поняття «креативність» поєднує в собі відразу творчість і творення. Проте креативність — це не можливість видумування чогось, це лише змога бачити в сьогоденні більше. Бути креативним означає бути одночасно і діючим, і спостерігаючим; уміти узагальнювати альтернативи й підтримувати нові ідеї, які в майбутньому можуть допомогти створити і реалізувати новий задум.

У сучасному світі важливо навчити людину навчатися. Для максимального продуктивного процесу навчання педагогові слід розробити інтегративну модель, за допомогою якої можна плідно поєднувати аудиторні заняття з самостійною навчальною працею [3]. Як варіант, для поєднання навчання з участю викладача та самостійної роботи студента можна використовувати сучасну технологію професійної освіти — формування і розвитку креативного мислення, або, як його ще називають, професійно-креативне навчання.

Професійно-креативне навчання має дві складові: пошуково-дослідницьку діяльність і науково-дослідницьку діяльність. Для розвитку творчого мислення необхідно важливими є методи постійної активізації й евристичної діяльності [7]. Застосовувати такі методи як мозковий штурм, синетика, морфологічного аналізу, фокальних об'єктів, контрольних питань, безладу, протиріч, критики, оновлення, аплікації теорії, поєднання, дефініцій, експериментальний, рекодифікації та ін.

Основою креативної концепції навчання є розвиток спеціалізованих концептуальних знань, здобутих у процесі навчання

і професійної діяльності на рівні новітніх досягнень — підґрунтя для оригінального мислення та інноваційної діяльності. Критичне осмислення проблем у навчанні й професійній діяльності дасть майбутнім фахівцям уміння вирішувати складні завдання і проблеми, що потребують оновлення й інтеграції знань, часто в умовах неповної чи недостатньої інформації і суперечливих вимог.

Якість освіти сьогодні і в майбутньому має визначатися саме здатністю створення майбутніми спеціалістами умови для розвитку нетрадиційного мислення, вміння адаптуватися і згодом змінювати середовище. До таких умов належать: наявність інтенсивної пошукової мотивації, достатній рівень освіти й інтелекту, розвиток пізнавальної активності, зниження регламентованості поведінки під час навчального процесу, створення творчого середовища і психологічно сприятливого клімату для творчості, соціальна підтримка творчої поведінки.

Слід зважати на те, що розвиток професійної творчості відбувається поступово і має таку послідовність: професійно-вибіркове пізнання, осмислення й усвідомлення проблемної ситуації, виокремлення головної проблеми і постановка проблем у визначених параметрах, пошук підходів до їх вирішення, розробка ідеальної моделі реалізації стратегій, логічне обґрунтування прийнятої ідеальної моделі, вирішення проблеми через реалізацію творчої моделі на практиці. Загалом можна відзначити, що кінцева мета процесу формування особистості — це залучення фахівця до творчої діяльності. Унаслідок цього й особистість стає творчою.

Творчість розглядається як продуктивна форма активності й самостійності, як діяльність, на основі якої в результаті переосмислення наявного досвіду та здобутих знань створюється щось нове, оригінальне. Тому педагогічна підтримка формування особистості майбутнього фахівця має спрямуватися на залучення його до творчої діяльності й розвитку цілеспрямованості під час вирішення творчих завдань.

Науковці лабораторії Г. Альтшуллера, проаналізувавши методи активізації мислення, дійшли висновку про те, що людину можна і потрібно навчити вирішувати творчі завдання. Теорія вирішення винахідницьких завдань стала основою технології розвитку творчої особистості. Важливою проблемою при цьому стає необхідність подолання вже усталених процесів мислення, так званої психологічної інерції, внаслідок якої виникають труднощі у створенні чи застосуванні чогось нового.

Під час становлення і розвитку творчої особистості майбутніх професійних митців головне — використовувати методи, що

є сукупністю принципів і правил, які визначають найвірогідніші стратегії й тактики дій того, хто вирішує проблему, стимулюють інтуїтивне мислення, сприяють генеруванню нових ідей. Це вможливить максимальну концентрацію духовних та інтелектуальних сил спеціалістів для власних відкриттів, розвитку творчих здібностей. Адже творча індивідуальність фахівця передбачає сформованість креативних здібностей, розвиток яких зумовлюється наявністю творчого потенціалу. Необхідними умовами реалізації останнього є потреба у творчій діяльності для саморозвитку, самовдосконалення, а також наявність певних мотивів, серед яких пріоритетними мають бути мотиви, безпосередньо пов'язані зі змістом професії, творчого самовдосконалення та самоствердження. Творча неординарність характеризується індивідуальним неповторним творчим стилем діяльності й певним рівнем творчих досягнень людини в конкретній професійній діяльності.

Формування особистості майбутнього працівника як творчої індивідуальності в процесі навчання відбувається тоді, коли під час освітнього процесу можна створити умови для творчого набуття цілісного досвіду професійної діяльності, а кожний майбутній фахівець у процесі навчання індивідуально, творчо поєднує основні складникові минулого досвіду, засвоює культуру, творчий досвід професійної діяльності минулого.

Для розвитку і формування зазначених навичок необхідно використовувати певні творчі завдання, які, опираючись на вищезначеному, можна поділити на п'ять рівнів.

1. Завдання в межах однієї спеціальності. Для її вирішення необхідно обрати один серед кількох загальноприйнятих варіантів. Сам об'єкт при цьому не змінюється.

2. Завдання, які потребують видозміни об'єкта внаслідок вибору оптимального варіанта вирішення серед запропонованих.

3. Завдання, пов'язані з необхідністю проведення значної зміни об'єкта. Вирішення цих завдань потрібно відшукати серед сотень неправильних, що потребує обізнаності та знань у різних галузях.

4. Завдання, пов'язані з повною зміною об'єкта, котрий необхідно вдосконалити. Пошук необхідного вирішення передбачає аналіз безлічі варіантів.

5. Завдання стосовно об'єкта, що наразі вдосконалюється. Пошук шляхів вирішення цієї проблеми потребує аналізу безлічі варіантів і потребує здійснення певного наукового відкриття.

Найефективнішим видом навчальної діяльності у формуванні творчих професійних знань і вмінь є виконання реальних завдань з розробкою конкретних рекомендацій щодо високотехнологічного

виробництва й конкурентоспроможності послуг. Підготовка майбутніх спеціалістів за технологією професійно-креативного навчання забезпечуватиме їх здатність до самостійного прийняття нестандартних професійних рішень та ефективного вирішення складних завдань.

### Список використаних джерел

1. Антонова О. Є. Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки / О. Є. Антонова // Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі : монографія / за ред. О. А. Дубасенюк. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012.
2. Анциферова Л. И. Принцип связи психики и деятельности и методология психологии / Л. И. Анциферова // Методологические и теоретические проблемы психологии. — М. : Наука, 1969.
3. Зубкова І. Ю. Психологічні особливості Я-образу вчителя-професіонала за структурними компонентами цілісної моделі / І. Ю. Зубкова // Практична психологія та соціальна робота. — 2003. — №5.
4. Жигір В. І. Професійна педагогіка : навч. посіб. / В. І. Жигір, О. А. Чернега ; за ред. М. В. Вачевського. — Київ : ТОВ «Кондор», 2011.
5. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант. — 1790.
6. Красноголов В. О. Комплексна психодіагностика якостей. Визначення творчої індивідуальності дітей і шляхів її розвитку / В. О. Красноголов // Обдарована дитина. — 2001. — №2.
7. Ляшенко О. І. Нові технології навчання : наук.-метод. зб. / О. І. Ляшенко та ін. ; ред.кол.: Б. І. Холод (ред.). — Київ : НМЦВО, 2000. — Вип. 28. — 2004.

### References

1. Antonova O. E. Sutnist poniattia kreatyvnosti: problemy ta poshuky / O. E. Antonova // Teoretychni i prykladni aspekty rozvytku kreatyvnoi osvity u vyshchii shkoli : monohrafiia / za red. O. A. Dubaseniuk. — Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2012.
2. Antsiferova L. I. Printsip svyazi psikhiki i deiatelnosti i metodologiiia psikhologii / L. I. Antsiferova // Metodologicheskie i teoreticheskie problemy psihologii. — M. : Nauka, 1969.
3. Zubkova I. Yu. Psyholohichni osoblyvocti Ya-obrazu vchytelya-profesionala za structurnymy componentamy tsilisnoi modeli / I. Yu. Zubkova // Praktychna psyhologiiia ta socialna robota. — 2003. — №5.
4. Zhyhir V. I. Profesiina pedahohika : navch. posib. / V. I. Zhyhir, O. A. Chernieha ; za red. M. V. Vachevskoho. — Kyiv : TOV «Condor», 2011.
5. Kant I. Kritika chistoho razuma / I. Kant. — M., 1790.
6. Krasnoholov V. O. Kompleksna psyhodiahnostyka yakostei. Vyznachennia tvorchoi indyvidualnosti ditei i shliakhiv yii rozvytku / V. O. Krasnoholov // Obdarovana dytyna. — 2001. — №2.

7. Liashenko O. I. *Novi tehnolohii navchannia : nauk.-metod. zb.* / O. I. Liashenko ta in.; red. kol.: B. I. Kholod (editor). — Kyiv : NMTSVO, 2000. — Vyp. 28. — 2004.

■ UDC 378.147.091.33-026.15-027.22

**Buhaiova V. O.**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*househappy@mail.ru*

### **THE DEVELOPMENT OF CREATIVITY OF FUTURE SPECIALISTS IN HUMANITARIAN AND ART AREA**

**The aim of this work** is to study the problem of forming young professionals, develop their creative abilities, the formation of individual and professional creativity, as well as identifying possible ways of addressing these issues through the use of innovative technologies.

**Research methodology:** Six major publications and books about teaching students with creative professions, their psychological characteristics and creativity development are reviewed.

**The Results:** The situation in the Ukrainian labor market has been analyzed. Possible ways to increase professional level, creative professional knowledge and skills of future specialists have been suggested. The essence of creativity lies in the ability to overcome the stereotypes within a range of associations and intense inner motivation.

The author suggests a new approach to learning and cognitive activity. The most effective form of learning activity is to perform real tasks with the development of specific recommendations for high-tech production and service competitiveness. When choosing forms and methods of training at theoretical and practical stages of professional formation, it is necessary to take into account the current trends of education reform, the requirements of educational standards and the analysis of professional work of future expert during the creative use of professional knowledge and skills in the specific creative work.

**Novelty:** Vocational and creative training is considered as a possible new approach to the learning and cognitive activity of future artists.

**The practical significance:** In this article teachers of Artistic Disciplines will be able to find useful information, concerning to the development of new teaching strategies of creative professions, through innovative technologies and techniques.

**Key words:** creative, creativity, education, formation, thinking.

*Надійшла до редколегії 12.03.2015 р.*

■ УДК [792.632:792.026](477)«1920/1930»

**Г. В. Курінна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**РЕПЕРТУАРНА КРИЗА В УКРАЇНСЬКІЙ КІНОДРАМАТУРГІЇ 20–30-Х РР. ХХ СТ. (ЗАРОДЖЕННЯ «СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ»)**

Здійснюється спроба вивчення провідних засад виникнення «сценарної майстерності» в кіномистецтві. Визначається специфіка становлення «сценарної майстерності» у 20–30 рр. ХХ ст., умов, за яких виникла необхідність теоретичного пояснення специфіки запису сценарію для екрана. Визначаються можливі перші викладачі сценарної справи та мотиви, необхідні для їх викладання; методики навчання «сценарної майстерності» на ранньому етапі становлення предмета.

**Ключові слова:** сценарій, кіносценарій, кіномистецтво, репертуар, сучасне мистецтво.

**А. В. Куринная**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**РЕПЕРТУАРНЫЙ КРИЗИС В УКРАИНСКОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ 20–30-Х ГГ. ХХ СТ. (ЗАРОДЖЕНИЕ «СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА»)**

Осуществляется попытка изучения основных предпосылок возникновения «сценарного мастерства» в киноискусстве. Определяется специфика становления «сценарного мастерства» в 20–30 гг. ХХ в., условий, при которых возникла необходимость теоретического пояснения специфичности записи сценария для экрана. Выявляются первые преподаватели сценарного дела и мотивы их преподавания; методики обучения «сценарному мастерству» на раннем этапе становления предмета.

**Ключевые слова:** сценарий, киносценарий, киноискусство, репертуар, современное искусство.

**A. V. Kurinna**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**REPERTOIRE CRISIS IN UKRAINIAN CINEMA DRAMA IN 20-30TH OF THE XX-TH CENTURY («SCENARIO SKILLS» FORMATION)**

This paper presents an attempt to study the basic prerequisites of the «Scenario skills» advent in cinematographic art. The specificity of «Scenario skills» formation in 20-30th of the XX-th century and conditions in which the necessity arose for the theoretical explanation of screen script specificity writing are determinated. The first teachers of scenario skills and motives of their teaching, their scenario skills teaching methods at an early stage of development of the subject are described.

**Key words:** script, scenario skills, cinematography, repertoire, modern art.

«Сценарна майстерність» як предмет, зокрема напрям — «кінодраматургія», наразі є провідними в підготовці фахівців сфери екранного мистецтва. Існує достатньо широкий теоретичний доробок різних вітчизняних та іноземних авторів у цій галузі: Р. Балсера «Семінар з телесеріалів», Ю. Б. Дворкіна «Начало драматургії в сценарній справі. Для режисерів факультетів екранних мистецтв», Г. М. Фрумкіна «Сценарна майстерність: кіно, телебачення, реклама», С. Філда «Сценарій» (Screenplay) тощо. Однак щодо фундаментальних підручників і навчальних посібників для студентів із зазначених дисциплін, то їх, на жаль, не багато, особливо українських. Деякі аспекти «сценарної майстерності» залишаються маловивченими, зокрема історичний та передумови формування предмета «Сценарна майстерність». Окрім того, теоретичний аспект вивчення екранного сценарію, зокрема харківськими дослідниками «мистецтва кадру», наразі є одним із найменш вивчених у сценарній майстерності екранного мистецтва. Хоча таке вивчення є надзвичайно необхідним для усвідомлення сучасного процесу, що відбувається в сценарній творчості, а також для становлення та розвитку освітньої бази «сценарної майстерності», насамперед як дисципліни.

Отже, у циклі статей за допомогою спеціальної літератури, зокрема архівних джерел Державного архіву Харківської області (ДАХО), здійснено спробу щодо ліквідації означеної прогалини.

**Мета** статті — вивчення провідних засад курсу «Сценарна майстерність» у кіномистецтві, а саме: дослідження певного періоду й умов, за яких виникла необхідність теоретичного пояснення специфіки запису сценарію для екрана; визначення можливих перших викладачів сценарної справи та мотивів необхідності їх викладання; пошуки методик навчання «сценарної майстерності» на ранньому етапі становлення предмета.

Своєрідною точкою відліку дослідження став період репертуарної кризи 20–30-х рр. ХХ ст. Адже, на нашу думку, саме в цей час, ґрунтуючись на матеріалах ДАХО, на радянському просторі починається формування розуміння необхідності впровадження сценарної справи для створення екранних актуальних і повноцінних творів.

Початок ХХ ст. позначився у світі бурхливим розвитком кіномистецтва, що, у свою чергу, зумовило аналогічне виникнення



сценарної творчості як процесу створення літературної першооснови «фільми». Розвиток радянського кінематографа початку ХХ ст., і особливо 20-х рр., спрямовувався на пошук творів революційної тематики, а також осмислення нової постреволюційної дійсності, втілення ідеї нового національного кіно. Орієнтуючи мистецтво до пропагандистської діяльності за допомогою хронікальної зйомки подій, поетичних документальних та монтажних історико-революційних фільмів, кіно потребувало нових митців — сценаристів — авторів сценаріїв кінофільмів, адже сценарій — «це п'єса для кінематографа, за якою режисер ставить кінокартину» [2, с. 60].

Поступово провідними темами радянського кінематографа стають: громадянська війна, історичні, художньо-агітаційні, художньо-виробничі (виробничі сюжети), художньо-наукові, художньо-етнографічні, революційні детективи, кінокомедії та сатиричні стрічки, дитячі фільми, картини для села. Згідно з резолюцією про агітаційну пропаганду роботи, прийнятою XIII з'їздом РКП, «кіно має бути в руках партії могутнім засобом комуністичної просвіти й агітації» [2, с. 10]. При цьому головною вимогою стає знання матеріалу. Такими знавцями, імовірно, могли бути тільки люди з народу — звичайні робітники та селяни. О. Голдобін у виданні 1925 р. [2] зазначав: «...сучасне кіно для того, щоб стати в радянській державі пролетарським і селянським, потребує, щоб творцями кіно (режисерами, сценаристами, кіноартистами) стали робітники, які самі належать до панівного класу. Сценарії майже завжди створені яким-небудь робітником від станка, безпосереднім учасником громадянської війни і революції, написані неграмотною мовою та поганим почерком... Ось чому Держкіно, маючи на увазі організацію масового випуску кінокартин для селянської аудиторії, звернулося до делегатів першого Всеросійського з'їзду вчителів із пропозицією взяти на себе працю з підготовки окремих розроблених тем, сюжетів, оповідань для кіносценаріїв або самих сценаріїв. Окрім того, Держкіно розіслало декілька тисяч таких пропозицій селами, адресованих культурним активістам селянської спільноти, вчителям, сількорам, передовим селянам через редакцію «Селянської газети»» [2, с. 7].

Отже, очевидно, що перед митцями у сфері кіномистецтва того часу насамперед постає проблема поліпшення якості кіносценаріїв завдяки впровадженню програм навчання мистецтву написання сценарію. Таке завдання було доручене вчителям мови та літератури. Окрім того, виникла потреба створення посібників зі

сценарної творчості, адже «навчитися цьому ніде. Ані шкіл, у яких навчали б писати сценарії, та й посібників, що мають на меті ознайомити читача з усім тим, що потрібно знати сценаристові — немає» (Голдобін). Саме в цей час виникли перші посібники з рекомендаціями щодо сценарного ремесла: М. Борисова–Володимирова (1926 р.) [1], О. Голдобіна (1925 р.) [2], О. Заріна (1923 р.) [4] та І. Соколова (1926 р.) [6].

Так, один з перших авторів посібників зі «сценарної майстерності» О. Голдобін у праці «Як писати сценарії для кінокартин» наголошує: «Кіновиробництво, що бурхливо розвивається, викликало великий попит на сценарії, який донині не задовольняється повністю. Справа не в тому, що мало людей, котрі пишуть сценарії, — сценарії тепер пише кожний, хто не лінується, але вся біда в тому, що дуже мало людей, які вміють писати сценарії, мало авторів-сценаристів, які добре знаються на тому, про що потрібно писати сценарії кінокартин для радянського кіно, і ще менше вміють написати сценарій навіть на таку тему, вочевидь, що підходить» [2, с. 39].

Отже, теоретичне вивчення екранного сценарію в Україні розпочинається з 1926 р. завдяки харків'янину (!) М. Борисову-Володимирову та його посібникові для сценаристів-початківців «Мистецтво кадру». Наразі видання М. Борисова-Володимирова є раритетним. Автор не тільки розглядає провідні складові роботи над кіносценарієм, але й говорить про певне зацікавлення мас кіномистецтвом, як цей вид мистецтва почав витісняти театр, виникнення кольорового кінематографа, що змінив чорно-білий. Таким чином, зазначене видання є другим джерелом теоретичного осмислення сценарію та провідних аспектів його створення (після посібника російського теоретика 1923 р. О. Заріна).

Слід зазначити, що саме 20–30-ті рр. ХХ ст. позначилися в кінематографі як часи значної популярності кінострічок, проте в царині кінодраматургії дедалі частіше використовували новий і доволі популярний термін «криза». Криза позначається на кількості й, особливо, якості сценарних робіт. «За минулий операційний рік (з 1/X 23 по 1/X 24 р. в Держкіно надійшло 365 сценаріїв. Із цієї кількості Художньою радою було прийнято до постановки тільки 26 (тобто 7 з невеликим процентів). Окрім цього, художньою радою були прийняті 28 тем, сценарна розробка яких була визнана незадовільною, з них 9 були розроблені знову за дорученням Держкіно сценаристами-спеціалістами» [2, с. 3–4]. Усього: 85 % — сценарії, що зовсім не підходять для постановки, або ідеологічно

беззмисловні, або художньо бездарні та кумедні. 15–18 % — теми, прийнятні для сценарію, але які авторами не розроблені, і тільки 7 %, що розроблені для постановки, при цьому серед них не було жодного сценарію, який не потребував би тих або інших правок: випрямлення ідеологічної лінії, чіткішого технічного оформлення, скорочення тощо» [2, с. 4].

Подібну інформацію щодо кризового стану в сценарній творчості відбивають і доволі нечисленні архівні документи, зокрема Харківського державного архіву. Наприклад, фрагмент опису паперів справи №1 спецсектора головної управи кінофотопромисловості Українфільму при РНК УСРР свідчить: «Цілком таємно. Тільки завідуючим та їх заступникам. Інформаційний лист. Виробничий відділ. Редсектор. Наразі склад редсектора є такий: головний редактор — М. Семенко, відп. секретар-редактор — В. Ярошенко, редактори: Д. Бузько та Г. Шкурпій.

Сценарна криза, що ми її мали раніше, проходить. Затверджених сценаріїв у листопаді місяці остаточно — 9, умовно — 1. Остаточно затверджено такі сценарії:

1. «Убивство Лаврика» — Повольова.
2. «Черевики» — Гуревича.
3. «Муть», «Держ. злочинець» — Лядова
4. «Ганнуся» — Бузька.
5. «Любов і дим» — Дніпровського.
6. «Загублений Джим» — Маяковського.
7. «Сигнал з моря» — Френкеля.
8. «Жерці темряви» — Стрільчука.
9. «Закованная фильмой» — Маяковського.

Умовно:

«10.000» — Бузька...».

Отже, висновки маємо такі: кількість сценаріїв заочно зростає, сценарної кризи (підкреслено мною — Г.К.) ми не маємо, але похвалитися якістю сценаріїв теж не можемо. Сценарії, що їх надсилаємо на фабрики, мають часто справедливу критику режисерів, критику ґрунтовну, яка іноді різко нарікає на якість сценаріїв. І тому завдання, що стоять перед редсектором, можна сформулювати коротко: забезпечивши фабрики сценаріями на найближчі постановки режисерських груп, редсектор має перейти з кількості на якість сценаріїв [3]. Отже, постає необхідність термінового переходу від кількості до якості сценарних робіт. Але як? «Щоб написати сценарій», — зазначає А. Логоріо — автор «Кіногазети» (1924 р.), — «потрібно знати техніку кіновиробництва, розуміти значення монтажу,

потрібно вивчати мову екрану, його граматику й синтаксис. Потрібно вивчати і досконало заволодіти ними» [5, с. 7].

Ні підтвердження наведемо фрагмент сценарію 20-х рр. ХХ ст. «Білі місяці». Автори М. Борисова, В. Володимирова та С. Лазуріна назвали його сценарієм «з імпресіоністичним схилом». Кіносценарій «створений у ритмі «вінків сонетів». Десять епізодів завершуються заключним «магістралом», який починається з перших двох кадрів першого епізоду, продовжується першими двома кадрами другого епізоду і тільки підсумовуючи, таким чином, початок усіх епізодів, закінчується масовою сценою, що завершує сюжет сценарію. У цьому сценарії автори зовсім відмовилися від написів, не пов'язаних з дією, і вперше використали кольорові фони для створення ритму та настрою» [1, с.24].

Отже, «1. — Темно-синій кадр. Силует міста. Маса вогнів. Вогні згасають таким чином, що зі ста вогників, які залишилися, виникає напис ПЛЯМИ НОЧІ.

2. — Ніч. Вулиця. До під'їзду, яскраво освітленого, під'їжджають автомобілі, виходять офіцери, дами, циліндри. Вікна ресторану кидають світло на вулицю. Останній автомобіль повертає. Та ось його очі виривають дві фігури робітників, які притулилися до стінки.

3. — Обличчя робітників у колі світла. Один підморгує іншому. Другий одягає першому шапку. Перший підіймає комір, засовує руки в кишені, приймає сп'янілий вид...» [1, с. 19].

Вищезазначений фрагмент є типовим для сценаріїв цього часу. Бачимо, що система запису є покадровою. Герої — яскраві типажі — офіцери, дами, циліндри, робітники... Окрім того, загалом сценаристи використовують вказівки щодо планів та особливостей зйомки. Отже, означена сценарна форма є своєрідною спробою компіляції творчого задуму та режисерського бачення митця.

Особливо виразно це засвідчує такий приклад:

«КРП — Круглий, внутрішньо засвічений світильник на весь екран. На світильнику чорні букви «ФРАНЦУЗЬКИЙ БУЛЬВАР №29». Світильник трохи розкачується від вітру.

2 ПЛ. — Віддалення. Світильник, що качається, висить біля злому в стіні» [1, с. 9].

При цьому «КРП» — деталь — крупно. «2 ПЛ.» — плани.

Таким чином, ґрунтуючись на матеріалах, зазначених у статті, можна дійти висновків, що, дійсно, 20-ті рр. ХХ ст. в історії «сценарної майстерності» — час, коли остання виникла саме як предмет. Це, у свою чергу, було пов'язано з необхідністю створення злободенних екранних творів за останніми вимогами часу та планом

керівництва Держкіно. При цьому сценаристами повинні бути люди, котрі знаються на подіях, що описують. Їх залученням як «сценаристів» сприяли масштабні сценарні конкурси, завдяки яким стало зрозуміло, що сценаристів потрібно саме навчати. Отже, знаковою подією є всеросійський з'їзд учителів, на якому привселюдно визначається необхідність навчання майбутніх сценаристів кіномистецтва. При цьому методика роботи відбиває факт виникнення перших навчальних посібників, зокрема книг-рекомендацій авторам щодо професійного створення якісних сценарних робіт — М. Борисова-Володимирова (1926 р.), О. Голдобіна (1925 р.), О. Заріна (1923 р.) й І. Соколова (1926 р.).

Дослідження є першою спробою узагальнення існуючого матеріалу щодо теми і простеження історичного контексту виникнення «сценарної майстерності». Отже, необхідне подальше вивчення історії сценарію екранного твору для розуміння специфіки та провідних етапів генезису сценарних форм.

#### Список використаних джерел

1. Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария / Н. Борисов-Владимиров. — Харьков, 1926. — 79 с.
2. Голдобин А. Как писать сценарии для кинокартин. Практическое руководство / А. Голдобин. — М. : Моск. театр. изд-во, 1925. — 111 с.
3. Державний архів Харківської області. Ф. 86 с/р — 1765. Витяг з інформаційного листа №5 виробничого відділу. Редсектор, spr. 4, 180 с.
4. Зарин А. Техника сценария. Руководство к изложению сценария для кино / А. Зарин. — Пг. : Сев.-Зап. Фотокино [управление], 1923. — 32 с.
5. А. Логоріо // Кіногазета. — 1924. — № 50. — С. 7.
6. Соколов И. Киносценарий [немного фильма]. Теория и практика / И. Соколов. — М. : Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1926. — 91 с.

#### References

1. Borisov-Vladimirov N. Iskusstvo kadra. Praktika kinostsenariia. — Kharkiv, 1926. — 79 s.
2. Vytiah z informatsiinoho lysta №5 vyrobnychoho viddilu. Redsektor. — DAKHO. — F. 86 s/p. — 1765. — Spr. 4. — 180 s.
3. Goldobin A. Kak pisat stsenarii dlia kinokartin. Prakticheskoe rukovodstvo / A. Goldobin. — M. : Mosk. teatr. izd-vo, 1925. — 111 s.
4. Zarin A. Tekhnika scenariia. Rukovodstvo k izlozheniiu dlia kino / A. Zarin. — Pg. : Sev.-Zap. Fotokino [upravlenie], 1923. — 32 s.
5. A. Lohorio // Kinohazeta. — 1924. — № 50. — S. 7.
6. Sokolov I. Kinostsenarii [nemogo filma]. Teoriia i praktika / I. Sokolov. — M. : Kinoizd-vo RSFSR Kinopachat, 1926. — 91 s.

■ UDC [792.632:792.026](477)«1920/1930»

## REPertoire CRISIS IN UKRAINIAN CINEMA DRAMA IN 20-30TH OF THE XX-TH CENTURY («SCENARIO SKILLS» FORMATION)

**Kurinna A. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

*vip\_ann@ukr.net*

**The aim of this paper** is to explore the basic prerequisites of the «Scenario skills» advent in cinematographic art. The specificity of «Scenario skills» formation in 20-30th of the XX-th century and conditions in which the necessity arose for the theoretical explanation of screen script specificity writing are to determinate.

**Research methodology.** Major theories on the subject have been reviewed. This study is the first attempt to summarize the existing material on the topic and tracing the historical context of the study of «Scenario skills» formation. The theoretical aspect of the study of screen script, in particular by Kharkov researchers of the scenario skills art is now one of the least studied.

**Results.** The first teachers of scenario skills and the motives of their teaching; their scenario skills teaching methods at an early stage of development of the subject are described. The conclusions that, really the 20-30th of the XX-th century in the history of «screen script» — this is a time when the skills of creating a script appears as an subject that, in its turn, was associated with the need of the urgent screen works on the latest requirements of the time and the State Cinema management plans were made basing on the materials studied in the article.

**Novelty.** An attempt is made in this paper to show alternative ways of teaching screen script skills.

The **practical significance.** Ukrainian specialists may find the information contained in this article useful for developing a new strategy of teaching screen script skills.

**Key words:** script, scenario skills, cinematography, repertoire, modern art.

*Надійшла до редколегії 2.04.2015 р.*

## ■ УДК 791.43

**І. А. Канівець**, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ

### **ЦИКЛІЧНІСТЬ СЮЖЕТУ В КІНО ЯК ПРОЯВ НОМІНАТИВНОЇ ВАРІАТИВНОСТІ**

Указано напрями досліджень щодо мотивацій і характеру героя в кіно та використання авторами сюжету з мандрями в часі. Розглянуто загальні особливості фільмів з мандрями в часі. На прикладі фільму «Дванадцять мавп» проаналізовано драматургічну структуру подібних стрічок. Висвітлено суть конфлікту у фільмі. Виявлено особливості мотивації героя та взаємозв'язок побудови сюжету з означеною мотивацією. Наведено підґрунтя для появи таких героїв та історій. Окремо висвітлено можливість реалізації подібного сюжету зі зменшенням елемента трагізму.

**Ключові слова:** циклічність, сюжет, кіно, варіативність, драматургія.

**И. А. Канивец**, аспирант, Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, г. Киев

### **ЦИКЛИЧНОСТЬ СЮЖЕТА В КИНО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НОМИНАТИВНОЙ ВАРИАТИВНОСТИ**

Указаны направления исследований по мотивации и характеру героя в кино и использованию авторами сюжета с путешествиями во времени. Рассмотрены общие особенности фильмов с путешествиями во времени. На примере фильма «Двенадцать обезьян» проанализирована драматургическая структура подобных картин. Освещена суть конфликта в фильме. Выявлены особенности мотивации героя и взаимосвязь построения сюжета с этой мотивацией. Приведены основания для появления таких героев и историй. Отдельно освещена возможность реализации подобного сюжета с уменьшением элемента трагизма.

**Ключевые слова:** цикличность, сюжет, кино, вариативность, драматургия.

**I. A. Kanivets**, postgraduate student, Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Film and Television, Kyiv

### **CYCLE STORY IN CINEMA AS A MANIFESTATION OF NOMINATIVE VARIABILITY**

This article specifies the areas of research concerning the motivation and characters in the movie as well as the usage of the story with time travel. The author describes the general features of films with time travel. On the example of «Twelve Monkeys», dramaturgical structure of similar films is analyzed. The essence of the conflict in the film is shown. The features of the motivations of the characters and

its relationship to the building of a story are exposed. Reasons are given for the appearance of such characters and such stories. Special attention is paid to the possibility of implementing such a storyline with decreased element of tragedy.

**Key words:** cyclical, story, film, variability, drama.

**Постановка проблеми.** Сюжети сучасних теле- та кінофільмів часто пов'язані з мандрівками героїв у часі. Серед таких стрічок особливе місце посідають фільми із циклічним сюжетом. Вони мають велике соціально-культурне значення, тому що їх герої, зазвичай, самі переживають глибокий катарсис і мають свідомо йти на жертви, часто несумісні з життям, заради інших представників спільноти або соціуму загалом. Такі сюжети важливі для суспільства, яке переживає глибокі кризи та потребує відповідальності громадян. Сучасне українське суспільство належить до такої категорії, тому створення подібних фільмів актуальне для України. Під час роботи з такими проектами важливо проаналізувати причини створення та конструкцію відповідних сюжетів.

Останні дослідження та публікації. Література, яка стосується обраної проблеми, поділяється на дві групи: це дослідження на тему героя та його самопожертви в кіно й осмислення нелінійності плину часу. Серед останніх студій у першій групі слід виокремити працю «Герої плівки: Критика фільмів двома експертами з героїв. Частина перша» Грега Сміта та Скота Алісона. Автори надають цікаву класифікацію кіногероїв за психологічним типом. З другої групи цікавою є розвідка «Подорожі в часі: Популярна філософія оповідання» Девіда Віттенберга. Автор пояснює принципи використання сюжету подорожі в часі для формування контексту оповідальної історії. В обох цих дослідженнях надаються важливі пояснення принципу побудови сюжету, та мотивації героя фільму. Проте майже не йдеться про можливість циклічності сюжету, що є особливим випадком у сюжетах з мандрами в часі.

**Мета статті** — дослідити особливості фільмів із циклічними сюжетами, де герої здійснюють мандрівки в часі, таким чином повністю розуміння мотивації героїв у фільмах з відповідними сюжетами, висвітлено причини виникнення та принципи побудови циклічних сюжетів у таких стрічках, їх взаємозв'язок з іншими фільмами з варіативними сюжетами.

**Виклад матеріалу дослідження.** Історію кінематографа прийнято починати в 1895 р., коли відбулася презентація братів Льюїс. Але того ж року сталася ще одна подія, важлива для історії



кіно — вийшов друком роман Герберта Веллса «Машина часу», який був екранізований двічі в 1960 та 2002 рр. Проте концепція мандрівника в часі, представлена в цьому романі, використана в сотнях фільмів і стала одним з базових сюжетів для кінематографа [4, с. 22–24]. Серед сучасних відомих екранних творів, побудованих на мандрівках у часі, такі: трилогія «Назад у майбутнє» Роберта Земекіса, фільм «Термінатор» Джеймса Камерона з усіма продовженнями, серіали «Доктор Ху» та «Контініум», фільми «Час поза часом» Ніколаса Мейра, «Зоряний шлях» Дж. Дж. Абрамса, «Дежавю» Тоні Скота, «Частота» Грегорі Хобліта, «Поліцейський часу» Пітера Хайямса, «Годинники» Ерні Барбараша та ін. [2]

Зазвичай головний герой такого фільму свідомо або несвідомо мандрує до минулого, рідше — до майбутнього. Метою цих мандрівок є або стає зміна минулого з бажанням створити краще або врятувати майбутнє. Подібні теми провокують авторів до створення фільмів з варіативними сюжетами, де глядач може обирати розвиток дії. Але нині це прерогатива комп'ютерних ігор, а для кіно не існує технології, яка дозволила б демонстрацію таких фільмів. Тому автори намагаються створити такий сюжет, у якому можна було б послідовно показати різний хід часових ліній, що починаються з однієї точки. Прикладом такого підходу може бути фільм «Ефект метелика» режисерів Еріка Бресса та Дж. Макі Грабера 2002 р., або «Наступні» режисера Лі Тамахорі 2007 р. Але сюжет не завжди передбачає послідовність, у таких випадках реалізація фільму за сучасних умов стає практично неможливою.

Серед фільмів з мандрами в часі виокремлюється особлива група фільмів з циклічним сюжетом [6, с. 178–184]. Історія, викладена в цих фільмах, розвивається як петля Мьобіуса. Виходячи на певну точку в кінці фільму, сюжет повертається до його початку. Одним з найкращих прикладів таких фільмів є «Дванадцять мавп» Террі Гілліама 1995 р. Головний герой фільму, Коул — злочинець, котрий живе у 2035 р. На той час вірус, що виник у 1996 р., винищив майже все людство, а ті, хто залишився, живуть під землею. Коулу пропонують спокутувати свою провину, вирушивши в минуле, щоб знайти джерела вірусу. Під час цієї місії він отримує фрагментарну інформацію, яку вважає надто важливою, і надсилає її в майбутнє. Згодом усвідомлює, що вся інформація, яку йому надали перед місією, — це та сама інформація, яку він отримав під час неї. Окрім того, він знайомиться в минулому з жінкою, яку вважає найпрекраснішою. Вона нагадує образ із його дитячих спогадів, з однією відмінністю: у спогадах вона була білявкою, а

в житті — брюнетка. Закохавшись, він хоче після завершення місії втекти із цією жінкою. Під час багатьох пригод вони з'ясовують, що вся попередня інформація про джерело зараження була неправильною. Упізнавши вченого, який планує випустити вірус, Коул намагається зупинити його в аеропорту, проте під час цієї спроби поліцейські смертельно поранили його. Коул помирає на руках коханої жінки, котра з метою маскування перефарбувалася в білявку. Вона помічає в натовпі маленького хлопчика, що мовчазно спостерігає за цією сценою. Це маленький Коул, котрий перебуває в аеропорту зі своїми батьками. Так коло замикається, і маленький Коул, пригалавши найпрекраснішу жінку, йде назустріч долі. Фільм має відкритий кінець: у літаку вчений, який випустив вірус, зустрічається з лікарем з майбутнього, яка має отримати чистий зразок вірусу. Проте порятунок світу навряд чи можливий, адже чистий зразок вірусу потрібен для очищення планети в майбутньому, а в 1996 р. вірус уже на волі. Тому можна зрозуміти, що маленький Коул виросте, стане злочинцем і буде знову відправлений назад у минуле.

Фільм має складну драматургічну структуру. На перший погляд головний конфлікт розгортається між Коулом та Джефрі, організатором армії «Дванадцяти мавп». Але відносно незначна частка екранного часу, присвячена Джефрі, свідчить про хибність такої думки. Учений, який випустив вірус, є важливим негативним персонажем. Але на екрані він присутній ще менше, ніж Джефрі. Окрім того, його роль стає зрозумілою лише в останні хвилини фільму. Таким чином, головний конфлікт фільму — внутрішній. Це конфлікт Коула із самим собою. Психологічне підґрунтя цього конфлікту у фільмі не показане, проте є очевидним з відомих фактів. Коул був зовсім маленьким, коли почалася епідемія. Його спогад про жінку в аеропорту — спогад про останній спокійний день у його житті. Як виживав хлопчик, коли його батьки і більшість людей навколо нього померли, можна лише здогадуватися. Проте очевидно, що в таких умовах він не набув належних навичок соціалізації. Проте його характер не зіпсувався. Він не став циніком, а став злочинцем через трагічні обставини. Умови його утримання у в'язниці були надто суворими, тому він погодився на участь у науковій програмі по боротьбі з вірусом. Виконуючи перші завдання, він очевидно мав мотивацію лише в поліпшенні умов утримання. Але зустріч із жінкою його мрії змусила його замислитися над тим, якого життя він прагне. Так розгортається внутрішній конфлікт людини, яка втратила власне, «цивілізоване я» і намагається знайти

спосіб для його повернення. Конфлікт загострюється, оскільки не-вдовзі потреби завдання і бажання бути з коханою жінкою стали суперечливими.

Кульмінації цей конфлікт сягнув в аеропорту, наприкінці фільму. Уважаючи, що він виконав свою місію, Коул уже передчуває щастя, яке очікує на нього після втечі з коханою жінкою. Але події змушують його зробити вибір на користь продовження місії. Щомиті маючи можливість поставити особисте вище суспільного, споглядаючи образ жінки своєї мрії, Коул обирає служіння суспільству, навіть з небезпекою для життя. Суть сюжету саме в цьому свідомому виборі вільної особистості за наявності привабливих альтернатив. Коул із самого початку вважає себе невезучою людиною і свої пригоди сприймає як певний хрест, який має нести. Але ця остання пригода, що спричинить його смерть, не є нав'язаною йому долею. Він до кінця не розуміє головної трагедії сюжету, яку відчуває за нього глядач. Її суть — у повторенні сюжету, маленький Коул усе бачив, але не усвідомлював, що ця доля чекає саме на нього. Він мав ключ і безліч підказок, які дозволяли йому уникнути найгіршого, проте характер не дозволяв йому зробити інший вибір. Проте трагічність повторення сюжету не є спробою показати безвихідь та беззмістовність життя. Кохана Коула, вбита горем у зв'язку з його смертю, в останні моменти фільму бачить молодого Коула, на мить її обличчя стає щасливим. Вона усвідомлює, що цей хлопчик виросте і зустрине її, і вона знову буде щасливою, нехай ненадовго. Завдяки цій нетривалій сцені, циклічність сюжету стає джерелом не постійного смутку, а й надії. Таким чином, неприродний хід сюжету набуває природних життєвих характеристик, і життя приносить не лише біль, а й радість.

Цікавими є причини виникнення подібного сюжету. Незважаючи на всю негативну початкову характеристику Коула, його доля в екранному конфлікті має багато спільного з долею Ісуса Христа. Цей мотив протягом століть використовувався в літературі, театрі і мав безліч послідовників у реальному житті [5, с. 24–51] Певні аналогії наявні і з давньогрецьким міфом про Сізіфа. Що саме із цих історій могло надихнути авторів на створення сюжету «Дванадцяти мавп», визначити складно, проте такий вплив є беззаперечним. Як зазначалося, фільми з мандрівками в часі є найпридатнішими для створення варіативних сюжетів. Наприклад, у комп'ютерній грі «Red Alert» 1996 р., Альберт Ейнштейн, вирушивши в минуле, вбиває Гітлера, після чого Сталін розпочинає війну для завоювання Європи. У руках гравця — можливість

захистити європейські країни. Кіно нині не має можливості для створення таких стрічок. І всі варіації дій у часі слід вибудовувати виключно послідовно, що одразу позбавляє потенційний сюжет багатьох цікавих поворотів [3, с. 243–245] Фактично автори таких фільмів мають обирати серед двох альтернатив. Або герой щоразу проживає якісь епізоди свого життя, намагаючись там щось виправити, як у вищезгаданому «Ефекті метелика», або варіацій не може бути, оскільки життя заздалегідь визначене і йде по колу, як у «Дванадцяти мавпах». Ситуацію, коли мандрівки в часі можливі і герої ніби можуть впливати на минуле, але при цьому всі їхні дії заздалегідь визначені, можна назвати номінативною варіативністю. Таким чином герої намагаються контролювати своє життя, прагнуть чогось, але насправді існує лише ілюзія вибору. Подібна філософська концепція також існує давно під різними назвами. І хоча неможливо точно визначити, який саме шлях змусить авторів фільму дійти саме такого рішення, проте номінативна варіативність є найприроднішим варіантом для сучасних стрічок з мандрівками в часі, щоб одночасно створити лінійний сюжет і не відмовлятися від варіацій розвитку під впливом мандрівників у часі.

Концепція у «Дванадцяти мавпах» може бути застосована і до другорядних персонажів з аналогічною мотивацією. Прикладом може слугувати епізод «Нова Земля» з другого сезону серіалу «Доктор Ху». Антагоніст серії — Кассандра, жінка, котра прожила тисячі років, пишаючись своєю красою. При цьому від її тіла залишився лише маленький шматочок. Утративши і його, вона перенесла свою свідомість у тіло молодої дівчини, але наприкінці серії вирішила звільнити його. Опинившись у тілі зношеного клона, який помирає, вона вирушає в минуле, на вечірку, де востаннє почула комплімент стосовно своєї краси. Коли Кассандра зробила цей комплімент собі тодішній, клон помирає. І тут замикається петля Мьобіуса. Кассандра робить нового клона від того, що загинув, і все життя пам'ятає про цю мить. Хоча масштаб історії інший, і мотивація героя, і побудова сюжету повністю відповідають схемі «Дванадцяти мавп».

Вищеописана схема циклічного сюжету завжди містить елемент трагізму [1, с. 163–165], проте її використання можливе й у «легких» фільмах. Зокрема, у фільмі «Люди в чорному-3» Баррі Зоненфельда 2012 р., також є елемент циклічного сюжету. Агент Джей зростав без батька, який невідомо куди зник. У заключній сцені фільму, де він потрапив у минуле, тодішньому агенту Кею

допомагав один з місцевих військових. Він загинув, рятуючи Землю на очах агента Кея. І ось агент Джей з майбутнього впізнає себе маленького, якому Кей пояснює, що сталося з його батьком. Так часовий сюжетний цикл замикається.

Для того, щоб позбутися елементу трагізму в такій концепції, створені її легкі модифікації. У стрічці «День байбака» режисера Гарольда Реміса 1993 р. [1, с. 165] спочатку герой потрапляє в замкнутий часовий цикл, де, незалежно від його дій, нічого не змінюється, проте після того, як він усвідомлює своє неправильне ставлення до життя і йому вдається прожити один день з користю для суспільства, замкнене коло розривається і життя продовжується.

Загалом існують десятки стрічок, де використовується циклічний сюжет, і їх кількість постійно збільшується.

**Висновки.** Фільми із циклічним сюжетом, де можливі мандрівки в часі, є важливою ознакою сучасної кінематографічної культури. Драматургічно циклічний сюжет дозволяє створити героєві особливу мотивацію, де він змушений обирати між особистим та суспільно значущим. Такі історії ґрунтуються на давніх філософських концепціях та релігійних сюжетах. Циклічність є особливою формою варіативності сюжету, де вибір скорочений до єдино можливого.

Важливим напрямом, що потребує подальшого дослідження, є вплив циклічності сюжету на характери другорядних героїв фільму та їх мотивацію.

### Список використаних джерел

1. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) : монографія / Ірина Зубавіна ; Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — 272 с.
2. DiMare P. Movies in American History : an encyclopedia / Philip C. DiMare. — Santa Barbara : ABC-CLIO, 2011. — 1232 p.
3. LoBrutto V. A. Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures / Vincent Anthony LoBrutto. — Westport : Praeger, 2005. — 404 p.
4. Nahin Paul J. Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction (2nd Second Edition) / Paul J. Nahin. — New York : Sprigler-Verlag, 2001. — 628 p.
5. Smith Greg . Reel Heroes: Two Hero Experts Critique the Movies, Vol. 1 / Greg Smith, Scott T. Allison. — Midlothian: Agile Writer Press, 2014. — 402 p.

6. Wittenberg David. *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative* / David Wittenberg. — New York: Fordham University Press, 2013. — 288 p.

### References

1. Zubavina I.B. *Ekranna kultura: zasoby modeliuвання khudozhnoi realnosti (chas i prostir u kinematohrafii) : monohrafiia* / Iryna Zubavina ; Akad. mystetstv Ukrainy, In-t probl. suchas. mystecz. — Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. — 272 p.
2. DiMare P. *Movies in American History : an encyclopedia* / Philip C. DiMare. — Santa Barbara : ABC-CLIO, 2011. — 1232 p.
3. LoBrutto V. A. *Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures* / Vincent Anthony LoBrutto. — Westport : Praeger, 2005. — 404 p.
4. Nahin Paul J. *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction (2nd Second Edition)* / Paul J. Nahin. — New York : Sprigler-Verlag, 2001. — 628 p.
5. Smith Greg . *Reel Heroes: Two Hero Experts Critique the Movies, Vol. 1* / Greg Smith, Scott T. Allison. — Midlothian : Agile Writer Press, 2014. — 402 p.
6. Wittenberg David. *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative* / David Wittenberg. — New York : Fordham University Press, 2013. — 288 p.

■ UDC 791.43

## CYCLE STORY IN CINEMA AS MANIFESTATION OF NOMINATIVE VARIABILITY

**Kanivets I. A.**, postgraduate student, Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Film and Television, Kyiv  
*lv.k@bigmir.net*

**The aim of this article** is to explore the features of films with cyclic storyline, where the characters can perform time travel, as well as to discover the motivation of the characters in such films, highlight the causes and principles of cyclic storyline and their relationship to other films with the variability of the storyline.

**Research methodology.** An overview of the films with the time travel stories is given. The «Twelve monkeys» film was selected as the base example of all the features which appear in films with cyclic storyline. The dramatic structure and the conflict of the film are analyzed, giving the possibility to discover methods of work with such time travel stories.

**Results.** It has been found that films with cyclic storyline, where time travels are possible, are the important feature of modern cinema culture. In the dramatical structure of film, cyclical storyline gives a

possibility to create a special character motivation. Finally the character will have to choose between personal and socially significant goals. The choice of the socially significant goal leads to various personal losses including death. These stories are usually based on ancient philosophies and religious texts. The cycling story is a special form of variability of the storyline, where the choice of different versions of the future was reduced to a single possible, which leads story in the past to its beginning.

**Novelty.** This article interprets the films with the cyclical storyline as a special, singular form of films with the variability of storyline.

The **practical significance.** The analysis of the dramatical structure, conflict and character motivation in the films with the cyclical storyline gives the necessary theoretical base for making films with socially important themes.

**Key words:** cyclical, story, film, variability, drama.

*Надійшла до редколегії 16.03.2015 р.*

## ■ УДК 793.31(477.54/.62 + 477.52)

**К. В. Островська**, доцент, завідувач кафедри народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ СЛОБОЖАНЩИНИ**

Розглянуто й проаналізовано процес розвитку народно-сценічної хореографії Слобожанщини на прикладі роботи найвідоміших колективів та хореографів Східної України. Значну увагу приділено історії заселення земель, які нині належать до Слобідської України. Розглянуто питання причин незначної хореографічної спадщини Слобожанщини, особливості побудови та лексичного наповнення танців цього регіону. На прикладі роботи декількох танцювальних колективів Слобожанщини висвітлено процес використання народних ігор та обрядів, які були притаманні цьому регіону.

**Ключові слова:** Слобожанщина, Слобідський край, хореографічне мистецтво, танець, народна хореографія, фольклор, танцювальна культура.

**К. В. Островская**, доцент, заведующая кафедрой народной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ СЛОБОЖАНЩИНЫ**

Рассмотрен и проанализирован процесс развития народно-сценической хореографии Слобожанщины на примере работы самых известных коллективов и хореографов Восточной Украины. Большое внимание уделяется истории заселения земель, которые сегодня относятся к Слободской Украине. Рассмотрены вопросы о причинах незначительного хореографического наследия Слобожанщины, особенности построения и лексического наполнения танцев данного региона. На примере работы нескольких танцевальных коллективов Слобожанщины рассмотрен процесс использования народных игр и обрядов, которые были присущи данному региону.

**Ключевые слова:** Слобожанщина, Слободской край, хореографическое искусство, танец, народная хореография, фольклор, танцевальная культура.

**K. V. Ostrovska**, Associate Professor, Head of the Folk Choreography Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**FEATURES OF THE PEOPLE'S CHOREOGRAPHY SLOBOZHANSCHINA**

The author explores the process of development of Slobozhanschyna folk choreography on the example choreographers' activities in



Eastern Ukraine. Great attention is given to the history of the settling of the present-day territory of Slobozhanschyna. The author considers the reasons of Slobozhanschyna insignificant choreographic legacy as well as the characteristic features regional dances. Folk games and ceremonies, inherent for this region, is considered on the example of some dancing groups of Slobozhanschyna.

**Key words:** Slobozhanschina, Slobodskaya area, choreographic art, dance, folk choreography, folk-lore, dancing culture.

Україна складається з багатьох етнографічних регіонів, але одним з найнеоднорідніших з точки зору національної ідентичності є Слобожанщина. Нині до Слобідської України належать східні області: південь Сумської, Харківська, Луганська, Донецька, східні райони Полтавщини та північ Дніпропетровщини. Помилково говорити про пізні заселення цих земель, адже тут археологи знаходять сліди життя ще з часів палеоліту. У XV ст. на Лівобережній Україні людські поселення закінчувалися біля Чернігова і Путивля. Далі простягалося «Дике поле», куди щовесни вирушали групи сміливців з Полісся, Волині, Білої Русі за здобиччю. Тюрки називали таких людей козаками. Після повстання Богдана Хмельницького на Слобожанщину переселилося немало козаків і селян, засновуючи слободи (звідси й назва). У подальшому інтенсивні темпи індустріалізації привабили на Слобожанщину сотні тисяч людей різних національностей, що водночас надало можливості для розвитку різноманітної української культури. На Слобожанщині й нині відбуваються інтенсивні міжетнічні та міжкультурні процеси, які значно впливають на розвиток народної хореографії.

На жаль, у сучасній літературі недостатньо матеріалу стосовно розвитку народної хореографії Слобідського краю. Сьогодні в деяких журналах, газетах, збірниках існують нечисленні статті та відгуки, стосовно етнології краю, загальних описів історії, культури, календарної звичаєвості, побуту та традицій. Але питання щодо особливостей створення нових хореографічних номерів і композицій потребують подальших досліджень.

**Мета** статті — дослідити й проаналізувати традиції та сучасний стан танцювального фольклору Слобідського краю.

Хореографічна спадщина Слобожанщини, на жаль, незначна. На початок XXI ст. немає зразків побутових та інших танців, характерних у минулому для мешканців цього краю. Існує лише загальна нечітка інформація про те, як танцювали люди на цій великій території.

Дослідження, які здійснювалися на початку 90-х рр. ХХ ст. під час формування дисципліни «Український народний танець та методика його викладання» на кафедрі народної хореографії Харківської державної академії культури, засвідчують, що на Слобожанщині виконувалися переважно парні танці під троїсті музики, пізніше гармонь, які майже всі були фігурними: мали місце й поширені в Україні хороводи, веснянки та побутові танці: метелиці, польки, кадрили, козачки, гопаки. Але побудова та лексичне наповнення цих танців у деяких елементах відрізнялися від подібних танців в інших регіонах України. Наприклад, на Харківщині водили хороводи за прикладом курських карагодів через усе село, але мали назву «Водити козла» (козел — це символ плодючості, і якщо взимку водили «козу», то навесні — «козла», як символ чоловічої основи всього, що повинно народитися). Найцілісніші етнічні масиви російського населення на Україні мешкають на території колишньої Слобідської України. Сама назва є похідною від слова «слобода», що визначала пільги надавані російським переселенцям, які мали і власну культуру. Певний вплив російської хореографічної культури наявний, наприклад, у дніпропетровському гопаку: синкопоутворення, зміщення акцентів у вибиваннях, дрібушечках тощо. Унаслідок цього й жіночий танець тут різкіший, ніж жіночі партії в танцях Київщини. Те саме стосується й українських народних пісень, які становили основу репертуару хору кубанського війська, станичних хорів та Кубанського народного хору, який під час гастролей вразив мешканців України майстерним виконанням як народних, так і пісень на основі літературних творів: «Нащо мені чорні брови», «Садок вишневий» на слова Т. Шевченка, «Віють вітри», «Сонце низенько» на слова С. Гулака-Артемовського та ін.

Ці й інші обряди можуть слугувати основою для створення самобутніх танцювальних номерів українськими хореографами, передусім тими, хто працює на Слобожанщині.

Обрядова структура народного календаря мешканців Слобожанщини була подібною для загально української й умовно поділялась на фази, що відповідали частинам річного кола: весні, літу, осені, зимі. Кожна фаза календарної обрядовості містила свята та обряди, які задовольняли духовні й естетичні потреби народу. Зміст свят або їх окремі етапи можуть стати основою для створення хореографічних номерів. Серед перших вдалих спроб — сюжетна сюїта «Незвичайні заручини» в театрі народного танцю «Заповіт» ХДАК. Ця композиція, перша велика робота, 1992 р., для виконання якої головний режисер Національного Палацу «Україна»

Б. Шарварко запросив молодий харківський колектив на головну сцену України. Саме за цю композицію автор — народний артист України Б. Колногузенко — здобув звання лауреата та головний приз «За кращу балетмейстерську роботу» на Міжнародному конкурсі танцю в м. Красноярськ (1992 р.). У цій композиції в легкій та жартівливій формі відображаються деякі народні звичаї й обряди. Її характерною ознакою є гармонійне поєднання образних музики та лексики, точний вибір зображальних засобів, логічне сполучення елементів слобожанського народного танцю з пантомімою. Перша частина побудована на основі побутового дівочого хороводу «Марина» і базується на пісні, обряді й танцю селища міського типу Печеніги Харківської області.

У театрі народного танцю «Заповіт», який є неодноразовим переможцем багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів, Б. Колногузенко створив ще дві хореографічні сюїти, присвячені саме обрядам і традиціям слобожанців («Вишиванка» та «Вітає Заповіт»).

Хореографічна композиція «Вишиванка» складається з трьох основних частин та фіналу. У першій молода господиня прибирає хату, очікує гостей. Коли прийшли дівчата, вони дістали рушники, заспівали пісню і почали вишивати та розглядати візерунки. Але їх вишивка не лише на рушниках, а й у ліричному танці, який наповнений ніжністю й очікуванням кохання. Ця частина побудована за прикладами народних хороводів. У ній створено єдиний образ слобожанських дівчат, які сповнені чистими почуттями. У другій частині з'являються парубки, дарують подарунки, залицяються до дівчат, вибирають кожен одну з них. Дівчата весело розглядають подарунки парубків. Коли ватажок підніс господині віночок з квітів та колосків, як знак урожаю та достатку в хаті, то дівчата на чолі з господинею починають своєрідний обрядовий танець. Далі виноситься чаша з хмільним медом, з якої п'ють парубки. Потім відбувається потрійний поцілунок господині та ватажка, як знак вітання й подяки. Усі, знайшовши пари, проходять під рушниками і схилиються один до одного. Третя частина побудована на оригінальних колових малюнках, які нібито продовжували вишивку рушників, постійно змінювалися, розвивалися та водночас відображали почуття всіх дійових осіб.

У хореографічній композиції «Вітає Заповіт» подано та поетично розкрито побут українського народу. Тематика народного свята поєднується з героїко-патріотичною українською історією. Дія сюїти відтворюється в органічному поєднанні хореографічної

та музичної образності, завдяки чому легко й упевнено втілюється найважливіша, найзначиміша ідея сценічного твору — любов до рідної землі, народу. У цій роботі не лише розгортаються події свята врожаю на селі, а й малюється полотно, насичене образами, музичними та пластичними інтонаціями. На ньому зображуються історичні символи, вічні цінності та ставлення до них сучасного колективу молодіжного театру народного танцю «Заповіт».

На початку 90-х рр. ХХ ст. заслужений працівник культури України, старший викладач кафедри народної хореографії ХДАК П. Межубовський створив цікаві за змістом та формою сценічні танці на основі фольклорної традиції Харківщини. Його «Святкова слобідська», «Погулянки», «Залицяльний хоровод» і досі чудово доповнюють репертуар ансамблю народного танцю «Буревісник» Харківського Палацу культури та техніки ВАТ ХТЗ.

Ансамбль народного танцю «Буревісник» створений у вересні 1968 р. на базі ХТЗ і налічував усього декілька десятків аматорів. Але завдяки плідній та кропіткій праці за особливі заслуги колективу присвоєно звання народного. Нині «Буревісник» — це шістьдесят виконавців віком від 15 до 70 років: школярі, студенти, люди різних професій. Завдяки багаторічній складній праці колектив набув майже професійного рівня. На сьогодні в його репертуарі близько тридцяти танців народів світу.

Безперечний інтерес становлять танці «Тинок» та «Вулиця» в зразковому ансамблі танцю «Щасливе дитинство» Харківського обласного Палацу дітей та юнацтва в постановці відмінника освіти України, старшого викладача кафедри народної хореографії ХДАК О. Цомая. У цих номерах — відчуття селянського свята з козацьким акцентом. Своєрідна композиційна побудова та манера виконання рухів наближають ці танці до категорії слобідських.

«Я знаю, що досягти своїх мрій людині допомагає віра й постійна праця, і тому навчаю дітей йти до головної мети свого життя впевнено й наполегливо. Ми, педагоги «Щасливого дитинства», через мистецтво хореографії спонукаємо дітей до створення себе як особистостей, ми закладаємо в основу навчання дотримання моральних принципів. Лише так життя набере вагомості, ми виховуємо в учнях почуття гордості за свою країну, наше місто, палац, колектив. Я люблю своїх вихованців і своїх колег і сподіваюсь, що Бог допоможе нам і далі так співпрацювати, що «Щасливе дитинство» завжди залишиться місцем, де ми всі по-справжньому стаємо щасливими» [1, с.1].

З 1987 р. Р. Галенко художній керівник ансамблю, заслужений працівник освіти України, нагороджена Знаком Софії Русової та почесними грамотами Міністерства освіти і науки України, відзнакою Харківського міського голови «За старанність», нагородами інших державних та громадських установ України та зарубіжжя.

Для досягнення високого рівня виконавської майстерності в колективі увага зосереджується на навчально-виховному процесі. Надаються знання з хореографічних дисциплін (класичний, народно-сценічний, сучасний танці), формуються вміння та навички, розвиваються творчі здібності кожної дитини. Завдяки авторській програмі, яку розробила Р. Галенко спільно з педагогами ансамблю, діти мають можливість пізнавати світ через творчість завдяки самореалізації, бути впевненими в собі, а в майбутньому — стати успішними й щасливими. Усі випускники ансамблю навчаються або закінчили середні спеціальні або вищі навчальні заклади, а головне, — стають успішними фахівцями й батьками. Багато з них приводять своїх талановитих дітей до колективу «Щасливе дитинство». Майже 50 випускників обрали своєю професією хореографічне мистецтво. З 2007 р. тим випускникам ансамблю, хто склав спеціальні іспити, надається свідоцтво про здобуття позашкільної освіти.

Активно використовує народні ігри, обряди, які в стародавні часи були притаманні дітям, у своїх композиціях: «Калита», «Колядки», «Великодня танкова», «Богодухівська метелиця», «Обжинки», — керівник зразкового ансамблю танцю «Джерельце» Центру культури Червонозаводського району Харкова, заслужений діяч мистецтв України І. Кошавець.

Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського є своєрідним оазисом творчого натхнення на Сумщині, мистецькою академією справжнього професіоналізму. Професійний викладацький склад навчального закладу з покоління в покоління передає студентській молоді кращі творчі традиції та надбання. За останні 10 років навчальний заклад інтенсивно творчо розвивався завдяки плідній і сумлінній роботі педагогічного колективу, підтримці Сумської обласної державної адміністрації, Сумської обласної ради. Щороку в межах трьох безцінних творчих форумів — Всеукраїнських конкурсів, які відбуваються на базі навчального закладу та прославляють Сумщину, відкриваються нові імена, таланти серед молоді Сумщини й України.

Серед викладацького складу — заслужений артист України, заслужені працівники культури України, викладачі-методисти,

старші викладачі, відмінник освіти. Мистецтво потребує праці, творчого ставлення й натхнення, що зумовлює значні результати. Випускники відділу працюють керівниками творчих колективів, артистами балетних театрів, професійних ансамблів, викладачами вищих навчальних закладів освіти, школах мистецтв, продовжують навчання на кафедрах хореографії вищих навчальних закладів Києва, Харкова. У відділі викладають висококваліфіковані, досвідчені спеціалісти, панує чудова творча атмосфера, створені всі умови для успішного навчання та цікавого дозвілля.

Відділ «народне хореографічне мистецтво» очолює заслужений працівник культури України В. Євтушенко. Під його керівництвом більше 45 років працює народний ансамбль народного танцю «Молодість», переможець I всеукраїнського конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського, лауреат обласної премії ім. П. Рудя й інших міжнародних, всеукраїнських фестивалів та конкурсів. Учасники ансамблю виїжджали у творчі поїздки до Голландії, Румунії, Болгарії, Білорусі, Росії, країн Прибалтики, їх виступами захоплювалися глядачі Києва, Москви, Харкова, Вінниці, Тернополя, Полтави, Черкас. Серед багатьох найрізноманітніших за змістом та формою хореографічних композицій і танцювальних номерів є декілька, які створені на основі місцевого фольклору й посідають гідне місце в репертуарі колективу: «Слобожанські живчики», «Глухівські перетупи», «Кравченківські витребеньки». Танцювальним номером «Глухівські перетупи» колектив має честь представляти Сумщину на 3 турі IV-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського в Києві в листопаді 2014 р.

Звинувачувати сучасних хореографів Слобожанщини в недбалому ставленні до культури свого краю або небажанні створювати сценічні твори на основі місцевого танцювального фольклору не можна. По-перше, надто мізерною є хореографічна спадщина, а по-друге, протягом ХХ ст. цей факт майже ніхто не вивчав. Для того, щоб цієї проблеми в подальшому не існувало, бажано, щоб кожен, хто долучається до створення слобожанських танців, спочатку працював як дослідник, аналітик, а потім як хореограф. І перше, на що слід звернути увагу, це історія заселення слобідських земель. Якщо будемо наполегливі й уважні у своїй дослідницько-практичній діяльності, то настане той час, коли на сценах проявляться самотність і краса танцювальної культури Слобожанщини.

Танець — мистецтво, близьке й доступне всім, у якому художні образи реалізуються засобами пластичних рухів людського тіла. Український народ створив немало різноманітних танців, де

відобразилися кращі риси народного характеру, картини повсякденного життя, побуту, праці, рідної природи. Танець існував та існує в культурних традиціях усього людства й окремих спільнот упродовж тривалої історії змінювався, відображаючи культурний розвиток. Існують численні види і форми танцю.

Народний танець — яскраве вираження менталітету й творчості кожної нації, віддзеркалення традицій, хореографічної мови, пластичної виразності в співвідношенні з музикою.

Кожний вид мистецтва відбиває всі прояви життя в притаманній йому формі. Якщо сутнісна ознака літератури — слово, музики — звук, живопису — колір, то мистецтво хореографії надає безмежних можливостей для пластичного відображення людських почуттів, переживань, образів, характеру цілого народу.

**Перспективи подальших досліджень** слід пов'язати з особливостями створення самобутніх танцювальних номерів і хореографічних композицій на основі місцевого фольклору.

#### Список використаних джерел

1. Ансамбль танцю «Щасливе дитинство»: народний художній колектив : [буклет] / Харків. обл. палац дитячої та юнац. творчості. — Харків, 2007. — 6 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу / О. Воропай. — Київ : Оберіг, 1991.
3. Гураль А. Натхнення молодість краса / А. Гураль // Вісн. Сумськ. вищ. учил. мист. і культ. ім. Д. С. Бортнянського : зб. наук. пр. — Суми, 2001. — Вип. 12. — Бібліогр. : С. 10–17.
4. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво : методичні матеріали для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» / Б. М. Колногузенко. — Харків : ХДАК, 2008. — 224 с.
5. Колногузенко Б. М. Хореографічна сьоїта : метод. матеріали з курсу «Мистецтво балетмейстера» / Б. М. Колногузенко. — Харків : ХДАК, 2007. — 106 с.
6. Енциклопедія. Балет. — М. : Сов. енциклопедія, 1981. — 623 с.

#### References

1. Ansambl tantsiu «Shchaslyve dytynstvo»: narodnyi khudozhnii kolektyv: [buklet] / Kharkiv. obl. palats dytiachoi ta yunats. tvorchosti. — Kharkiv, 2007. — 6 s.
2. Voropai O. Zvychai nashoho narodu / O. Voropai. — Kyiv : Oberih, 1991.
3. Hural A. Natkhennia molodist krasa / A. Hural // Visn. Sumsk. vyshch. uchyl. myst. i kult. im. D. S. Bortnianskoho : zb. nauk. pr. — Sumy, 2001. — Vyp. 12. — Bibliohr. : S. 10–17.
4. Kolnohuzenko B. M. Khoreohrafichne mystetstvo : metod. materialy dlia pidhotovky bakalavriv i spetsialistiv za fakhom «Khoreohrafiia» / B. M. Kolnohuzenko. — Kharkiv : KhDAK, 2008. — 224 s.

5. Kolnohuzenko B. M. Khoreohrafichna siuita : metodychni materialy z kursu «Mystetstvo baletmeistera» / B. M. Kolnohuzenko. — Kharkiv : KhDAK, 2007. — 106 s.
6. Entsyklopediia. Balet. — M. : Sov. entsyklopediia, 1981. — 623 s.

■ UDC 793.31(477.54/.62+ 477.52)

## FEATURES OF THE PEOPLE'S CHOREOGRAPHY SLOBOZHANSCHINA

**Ostrovskа K.V.**, Associate Professor, Head of the Folk Choreography Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**The purpose of this article** is to analyse the traditions and modern state of folk-lore dancing of Slobozhanschyna.

**Research methodology.** The process of development of Slobozhanschyna folk choreography has been analysed on the example of leading groups and choreographers activities in the Eastern Ukraine.

**Results.** It has been shown that calendar-ceremonial folk-lore for new dances and compositions is traditional holidays or their stages can serve as the basis for creation of new dancing performances and choreographic compositions.

**Novelty.** The study of this subject enabled the author to identify the features of construction and lexical filling of dances in this region of Ukraine and also on the example of a few collectives of Slobozhanschyna activity to see how folk games and ceremonies are reflected choreography.

**The practical significance.** The Ukrainian choreographic art is the pride of the Ukrainian people and one of the brightest phenomena of its spiritual wealth. Basic traditions, ceremonies, certain events happening in the life of people, are manifested in a dance performance.

**Key words:** Slobozhanschina, Slobodskaya area, choreographic art, dance, folk choreography, folk-lore, dancing culture.

*Надійшла до редколегії 10.03.2015 р.*



## ■ UDC 792.82.071.2

**К. В. Бортник**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТУ П. ЧАЙКОВСЬКОГО  
«ЛУСКУНЧИК» БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ Р. ПОКЛІТАРУ**

Обґрунтовано стилістичні особливості новаторського хореографічного прочитання видатного класичного балету П. І. Чайковського «Лускунчик» київським балетмейстером Р. Поклітару. Визначено нестандартне творче бачення хореографом балетної спадщини, специфіку його балетмейстерського почерку, режисерський підхід до інтерпретації сюжету казки Е.Т.А. Гофмана. У контексті сюжету «Лускунчика» Р. Поклітару виявлено новаторство балетної лексики і драматургії балету, обґрунтовано популярність цієї вистави на сучасній балетній сцені.

**Ключові слова:** «Лускунчик», Р. Поклітару, герої балету, класична версія, інтерпретація, хореографічна лексика.

**К. В. Бортник**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТА П. ЧАЙКОВСКОГО  
«ЩЕЛКУНЧИК» БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ Р. ПОКЛИТАРУ**

Обоснованы стилистические особенности новаторского хореографического прочтения известного классического балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» киевским балетмейстером Р. Поклитару. Определены нестандартное творческое видение хореографом балетной наследия, специфика его балетмейстерского почерка, режиссерский подход к интерпретации сказки Э.Т.А. Гофмана. В контексте сюжета «Щелкунчика» Р. Поклитару обнаружено новаторство балетной лексики и драматургии балета, обосновано популярность этого спектакля на современной балетной сцене.

**Ключевые слова:** «Щелкунчик», Р. Поклитару, герои балета, классическая версия, интерпретация, хореографическая лексика.

**К. V. Bortnyk**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**NEW INTERPRETATION OF TCHAIKOVSKY'S 'THE NUTCRACKER'  
BY R. POKLITARU**

The article deals with the stylistic features of a new choreographic interpretation of P. Tchaikovsky's famous ballet 'The Nutcracker' by R. Poklitaru. The aithoe explores the choreographer's non-standard creative vision, his specific style and a new approach to Hoffmann's tale. The paper inquires into the innovation of the ballet vocabulary and its dramatic composition, the similarities and differences between the classical stagings and Poklitaru's version.

**Key words:** 'The Nutcracker', R. Poklitaru, ballet characters, classical version, interpretation, choreographic vocabulary.

For nearly two centuries Tchaikovsky's ballet 'The Nutcracker' has been part of the repertoire of all professional ballet theatres. Depending on the artistic trends, ideology and problems of the epoch, modern ballet-masters constantly search for new interpretations of this ballet. It is Tchaikovsky's score that remains unchanged. Nuriyev, Balanchine, Neumayer, Born, Mayo staged it offering their own visions.

Ukrainian choreographer Radu Poklitaru offered an entirely new version of the ballet. The founder of 'Kiev Modern Ballet', the only contemporary dance theatre in Ukraine, Poklitaru is the only representative of post-modern dance in this country. Therefore, it is interesting to inquire into his interpretation of Tchaikovsky's score.

Most information about Poklitaru's creative work comes from ballet reviews, journal articles and electronic publications. Today there is only one study devoted to Poklitaru's work, namely O. Uzun's 'Radu Poklitaru. The Free Dance' where the author systematizes the ballet-master's best performances.

The purpose of this article is to identify the characteristic features of Poklitaru's version of 'The Nutcracker'. The author analyzes the innovative ballet vocabulary and dramaturgy, the philosophical aspects of the ballet and explains its popularity.

Poklitaru's extraordinary creative style allows us to consider him one of the most outstanding choreographers of the 21st century. His stagings are characterized by originality, uniqueness and freedom of expression. This is the performance which was once called 'the symphony of childhood'.

The ballet combines a unique choreographic language with the classical ballet score, adding to it the talent of the artists and the director's deep psychological insight. The choreographer combines fairy tale with death, dream with cynical routine.

According to the story, the unfortunate beggar girl falls asleep forever under the window in the frosty night. Here is present the parallel with the tale of G. Anderson «The Little Match Girl», but according to A. Vystavkina, the main conflict of the story is based on the plot of Hoffman: «... The concept of «The Nutcracker» is undoubtedly built according to Hoffmann — for Poklitaru all the signs of the semiosphere of the Hoffman texts are important: phantasmagoria, werewolves, twins, somnambulist, mechanisms, dream turning into reality and vice versa» [3].

At first, Marie dreams that she gets home for Christmas as a member of the family, but nobody understands her here. This is clearly embodied in *mise-en-scenes*, choreography and relations of the actors. Already in the first appearance of Mary in *Shtaulbams* when the guests finish their dance with a typical utilitarian and monotonous vocabulary and see Marie, whose choreographic language on the contrary, dominates with amplitude jumps and rotations. In *mise-en-scenes* the main character is always separated from all and the guests are concentrated either in the dense composition or along the backdrop away from Marie. In general merriment nobody either pays attention to her or makes fun of her, and presents are given to the girl with complete disdain. The hosts and the guests busy with themselves and their passions.

In the first act in the images of *Shtalbaums* and their guests director emphasizes the vices and sins of mankind: pride, disgust, alcoholism, anger, lust, envy, idleness and hatred. Only a old magician *Droselmeyer* supports the girl, having not quite parental feelings to her. To soothe and cheer up the aggrieved Marie, he proposes to make fun of others, introducing them into a state of hypnosis, in which some of the guests start dancing in «pure» classical style, which causes incredible laughter of the others. Then, under the influence of *Droselmeyer's* magic first a couple of the *Shtalbaums*, and then the guests start fighting, which at first scares and then enlivens Marie. Moreover the choreographer often uses talking, laughing, and singing on stage.

Feeling incredible passion for the girl, but without getting reciprocity, the magician gives her a doll of *Nutcracker* - the prototype of himself in youth - with the same black bandage over one eye, as he has. Marie rejects the gift, but later gets interested in it. Ballet critic T. Kuznetsova, analyzing this aspect of the play, said about its similarity with the Nabokov's novel «*Lolita*»: «Invented by the choreographer love conflict is a kind of «*Lolita*» turned inside out: devoid of paternal affection girl falls in love with an elderly bald one-eyed hypnotist *Drosselmeyer* looking like the settled down pirate. He, torn with affection to the underage and the remnants of morality creates his young clone — *Drosselmeyer, Jr.* (aka *Nutcracker*) and during the whole performance is tormented by jealousy, watching the playfulness of youth» [4].

Gradually *Drosselmeyer* implements his plan. After *Grosse Vater*, drunk and completely mesmerized visitors leave the stage, «in a mouse manner» following the *Droselmeyer* as in a Soviet cartoon «*Niels and a magic pipe*» where the main character with the help of magic flute one by one drowned all the rats. However, the magician has no need to get rid of the enchanted guests. Left alone, Marie finally admires

the Nutcracker. This is confirmed by elevated repeat of the movements which in the previous stage were performed by the Droselmeyer's doll, controlled by his sweep, and the completion of his solo drawing in the air the contour of the heart, in which she shoots from an imaginary bow like a Cupid. The scene ends with Marie finding among the gifts left accidentally or specifically by the Droselmeyer amulet, with which he introduced everybody into the state of hypnosis, even he was subjected to its influence. Playing with amulet, the girl also falls into oblivion.

Then there is a parallel with the versions of «The Nutcracker» by R. Nureyev and N. Bourne: a happy dream becomes nightmare. On the call of the Droselmeyer from the fireplace appear one after another mice, as in the novel by Mikhail Bulgakov «Master and Margarita» during the Satan ball appeared spirits, and moreover at first appear the King and the Queen of mice who resemble the couple of Shtalbaums and the remaining mice — guests. This similarity can be interpreted in different ways: either guests are turned mice by the Droselmeyer, or in Marie's nightmares they are the personification of the girl's complexes and therefore are similar to those who treated her with contempt. At first the mice scare and beat Marie with whips (the same as in the fight of Shtalbaums), the New Year's tree turns into a cage where the main character imprisoned the main character. Again, there appears Droselmeyer calling mice to another conspiracy in which he either becomes The Nutcracker, or leaves instead a revived doll that represents him in his youth. The Nutcracker rescues Mary, demonstrating his strength and advantage over mice, after what they bow with respect to the «Prince". The choreographic language varies with the mice's mood: aggressive and rapid jerky movements symbolize the predatory nature of the animal world. T. Chernova even compares them with devils: «In the imagination of the choreographer fabulous Hoffmann's mice for a moment become like Gogol's devils, then completely transform into a sort of monsters (...). Hence comes the nature of the movements — sharp, sometimes rude, but surprisingly bright, expressive» [9]. And after Nutcracker conquers the rodents, their plastic changes: in it appears grotesque, parody of classical dance, ironic character.

Here the choreographer emphasized common and distinctive features of the humans' and animals' world, whereby the mice are shown kinder than people in the Poklitaru performance. Although initially these rodents scare Marie, trying to separate her from the Nutcracker, or seduce him, but then when lovers get into the kingdom of the Mice King, they feel safe. Here we deal with the psychological aspect of a sense of security not among the proud, conceited, cold and bad people

but among animals that were originally quite predatory, but unlike people who remain unchanged, animals become Marie's allies (in the first act a mouse that wraps the girl in a cloak when people turn away from her, in the second mice arrange the newlyweds a real festival, which they lack when they are among people, in the final it is not a human who shows sympathy to Marie but a mouse).

In a tragic play, mice build a humorous tone. They become protagonists, provoking characters, create permanent obstacles for them, dominate over the young lovers, not leaving them alone: the Queen always tries to seduce the Nutcracker and the King squires Marie. T. Kuznetsova in her review of the performance condemns the choreographer: «Thus, the duet of main characters now and then turns into the human-mice quartet, extremely obscure in form and meaning. It seems that the choreographer is afraid to leave the main characters alone. Indeed, the love duets are the Achilles' heel of Radu Poklitaru. Being afraid of sweetness, he emphasizes the ungraceful physiologisms: all his lovers sniff and lick each other, attach the partners' heels to their faces, deliberately ugly stretch legs. In «The Nutcracker», rich for long love scenes, Mr. Poklitaru throws to help their heroes all the scenic men: rodents-guests (and the costume designer Anna Ipatieva made them very charming - plush, with a meaningful cunning muzzles, thick bellies, plump thighs, bare pink heels and pink tails) practically do not leave them alone"[4]. Also the critic believes that such a move is a good solution of the performance as Poklitaru is the most successful in the corps de ballet dancing, not love duets: «... the corps de ballet dancing, especially the «Waltz of the Snowflakes» performed by mice dressed in tutus, become the main choreographic achievements of this performance» [4].

The waltz of snowflakes, which completes the first act — is the path of lovers to the Mice Kingdom — another comic scene of the play: mice depict a lyrical dance, and then sing vocalize and escort characters in their own world.

The second act begins with the lyrical adagio of Marie and the Nutcracker, which, like all other duets, consists more of acrobatic elements and supports with not always cleverly used erotic component. The unknown author of the review: «The Nutcracker by Radu Poklytaru. Pictures of Baltyus. Provocation according to Freud or ...?» makes parallels with the pictures of Baltyus — artist with philosophical and Freudian vision of relations between men and women. His paintings distinguishes the photographic statics and fancy poses, and the main theme is female portraits and figures at home in moments of so-called

«femininity, that awakens» [10]. Indeed some poses of the main character resemble the images of girls depicted in paintings of Baltyus.

The divertissement of the second act, which in classic versions presents spectacular dances of different nations, in the ballet of R. Poklitaru has another implication. For the bride and groom mice arrange a performance — a kind of «theater in the theater» - a parody of classical ballet and histories in the style of black humor, each of which ends with the death of one of the actors (overture of the tragic end). Thus, in the «Arabian Dance» there are the sheikh and odalisques who choked their master, in the «Chinese» — sumo wrestlers, one of whom dies in combat. To the music of «Spanish Dance» the mice play the story of Carmen, to the music of «Trepatsi» Siegfried shoots Odette, in Dancing of shepherds — Little Red Riding Hood gloats that the Wolf choked with a cake. The choreographic vocabulary of the divertissement is based on a parody dance with excessive grotesque, and one can agree with the authors of reviews who confirm that it looks like a skit or a children's party in the Youth Theater with growth dolls.

After the comic divertissement the mice play the wedding of Marie and the Nutcracker, who in the parting mind of the girl after all becomes old Drosselmeyer. Marie's Sleep ends sadly: the heroine dies, and a lonely mouse is leaning over her. «In something the performance of Poklitaru and the similar — witty parodies — are a protest against the sweetness and stereotype of many ballet performances. But (...) the intrinsic value of «The Nutcracker» by P. Tchaikovsky is in that, that viewers of any age find in it an answer to their requests: a child — the fascinating story, a teenager - his dreams of the future (surely gorgeous) love, an adult — reflections about the ambiguity of life and the concept of beauty"[8].

Conclusions. Thus, R. Poklitaru delivers an original interpretation of P. Tchaikovsky ballet «The Nutcracker», creates innovative choreographic language that combines classical dance, contemporary and experiments in the sphere of the postmodern theater, trying to put topical issues, and deeply reveal the complex inner world of the individual, saturates the performance with unexpected twists, psychology and philosophy. Throughout the whole performance the director uses the topic of death — it becomes the leading in the ballet and gradually leads to a tragic end: «In general, I believe that the highest expression of the tragedy is death. It is madly theatrical in its nature! Can anything touch you more than the death of a character, whom you loved, know about his advantages and disadvantages, and studied his affections ... and suddenly he leaves you. In a sense, it's almost like the death of a close person. A good director builds his performance in a such way that

during the theater action viewer fell in love with the main character, and he became was someone very close for him» [2].

In addition, the choreographer cannot accurately embody the musical idea of the composer, use the full score without cuts and also scandalously distorts the classical plots, which on the one hand is explained by the fact that the use of the score, written in the nineteenth century for the classical ballet and the common conception of artists of the era — M. Petipa and P. Tchaikovsky — for creating the performances of the XXI century is not quite correct and logical move, because the music of P. Tchaikovsky and the plot of M. Petipa were created under the influence of the past art world rules, tastes, fashion, which have changed today, transformed, and lost their relevance and left as a model of classical ballet performance. On the other hand, the reduced use of scores is explained by the fact that R. Poklitaru performances are part of show business. His plots capture the modern viewer with intense emotionality of performers, a combination of drama, satire, parody and phantasmagoria, excessive spectacular scenery and costumes, and most importantly, expressive action and rapid change of events, which can not be achieved in modern performance using a score without notes. The internal pace of the modern performance is much faster than in the nineteenth century. But by the same laws of demand for goods art becomes commercial, referring to the tastes of the majority. And the performances of R. Poklitaru haven't avoided the fashion of creating «remakes» according to the classic plots that for sure provides full halls. And the impact of business brings to his performances kitsch and shock.

### References

1. Balet: entsiklopediya : pod red. Yu. N. Grigorovicha. — M. : Sov. entsiklopediya. — 1981. — 624 s.
2. Boyko Yu. Interv'yu z R. Poklitaru / Yu. Boyko [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupu: <http://zefir.ua/index/read-news/id/1680/marker>. — Nazva z ekranu.
3. Vyistavkina A. «Schelkunchik» Radu Poklitaru: filosofiya zrelischa Aleksandra Vyistavkina [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://mi-re.do.am/load/9-1-0-6>. — Zagl. s ekrana.
4. Kolonovich K. Poklitaru privez v Dnepropetrovsk balet dlya vzroslyih / K. Kolonovich [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupu: <http://dnep.comments.ua/article/2012/01/25/001002.html>. — Nazva z ekranu.
5. Kuznetsova T. Krepkii «Schelkunchik» / T. Kuznetsova [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.kommersant.ru/doc/1346080>. — Zagl. s ekrana.

6. Peredacha pro horeografa Radu Poklitaru ta yogo teatr «KiYiv modern-balet» [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupu: [http://www.youtube.com/watch?v=Cef36ug\\_eIQ](http://www.youtube.com/watch?v=Cef36ug_eIQ). — Nazva z ekranu.
7. Uzun E. Radu Poklitaru. Svobodnyiy tanets / Elena Uzun. — Kishinev : ELAN INC. — 2012. — 157 s.
8. Chepalov A. Schelkunchik Istoriya mechtyi dlya detey i vzroslyih / A. Chepalov [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://inform.kharkov.ua/teatr/welkunchik-istorija-mechty-dlja-detej-i-vzroslyh.html>. — Zaglavie s ekranu.
9. Chernova T. Obmannyy mir Radu Poklitaru / Tatyana Chernova [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupu: [http://permnew.ru/news?post\\_id=7901&pda=true](http://permnew.ru/news?post_id=7901&pda=true). — Zagl. s ekranu.
10. Schelkunchik Radu Poklitaru. Kartinyi Baltyusa. Provokatsiya po Freydu ili...? [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://paraboz.livejournal.com/81449.html>. — Zagl. s ekranu.

*Надійшла до редколегії 27.02.2015 р.*



**РОЗДІЛ 3**  
**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

**PART 3**  
**ART CRITICISM**

## ■ УДК [37.018.54:78](091)(477)«19/20»

**Т. М. Колос**, заступник директора Департаменту мистецтв та навчальних закладів, начальник відділу навчальних закладів та науки Міністерства культури України, здобувач, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

### **ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Проаналізовано типові навчальні плани із різних видів початкової мистецької освіти, які діяли в дитячих мистецьких школах України кінця ХХ — початку ХХІ ст. Виявлено основні характерні ознаки та наслідки змістових трансформацій, які полягали в розширенні змісту початкової мистецької освіти завдяки впровадженню предметів за вибором та новим напрямів і видів мистецтва, а також систематизації переліку та змісту обов'язкових дисциплін.

**Ключові слова:** початкова мистецька освіта, дитячі мистецькі школи, зміст початкової мистецької освіти, трансформаційні процеси, навчальні плани.

**Т. М. Колос**, заместитель директора Департамента искусств и учебных заведений, начальник отдела учебных заведений и науки Министерства культуры Украины, соискатель, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

### **ТРАНСФОРМАЦИИ СОДЕРЖАНИЯ НАЧАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ УКРАИНЫ КОНЦА ХХ — НАЧАЛА ХХІ В.: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Проанализированы типовые учебные планы разных видов начального художественного образования, которые действовали в детских школах искусств Украины конца ХХ — начала ХХІ в. Выявлены основные характерные черты и последствия трансформаций содержания, которые заключались в расширении содержания начального художественного образования благодаря введению предметов по выбору и новых направлений и видов искусства, а также систематизации перечня и содержания обязательных дисциплин.

**Ключевые слова:** начальное художественное образование, детские школы искусств, содержание начального художественного образования, трансформационные процессы, учебные планы.

**T. M. Kolos**, Deputy Head of Department of Arts and Educational Establishments of Ministry for Culture of Ukraine, Kyiv

### **CONTENT TRANSFORMATIONS OF PRIMARY ARTISTIC EDUCATION IN ARTISTIC SCHOOLS FOR CHILDREN IN UKRAINE ON THE END OF XX — BEGINNING XXI OF CENTURY**

The typical curricula in the different types of primary artistic education, which used in artistic schools for children in Ukraine on the end of XX - beginning XXI of century are analyzed. The basic typical touches and consequences of content transformations, which consisted in expansion of primary artistic education content due to appearance of subjects after a choice and new directions and types of art, and also systematization of list and content of obligatory disciplines are revealed.

**Key words:** primary artistic education, artistic schools for children, content of primary artistic education, transformation processes, curricula.

**Постановка проблеми.** Початкова мистецька освіта як складова сфери культури потребує особливої уваги дослідників, оскільки є одним з важливих чинників формування естетично та духовно розвиненої особистості. Успадкована з радянських часів система початкової мистецької освіти — достатньо консервативне явище, яке слід постійно адаптувати в умовах складних суспільно-економічних перетворень. Брак спеціальних комплексних досліджень початкової мистецької освіти в дитячих мистецьких школах, її невизначеність у сучасних процесах культуротворення ускладнюють вироблення ефективних рішень державної культурної політики щодо подальшого розвитку цієї системи як однієї з умов досягнення високого рівня культурного розвитку української нації.

Останні дослідження та публікації. Проблематика змісту початкової мистецької освіти в дитячих мистецьких школах є малодослідженим питанням. Окремі аспекти розвитку системи початкової мистецької освіти розглядали сучасні українські науковці Т. Благова, В. Добровольська, О. Волинська, А. Король, С. Липська, А. Литвиненко, О. Поясик, О. Попик, Т. Турчин, Р. Шмагал та ін., котрі, однак, не аналізували змісту початкової мистецької освіти в сучасних мистецьких школах. Важливим для розуміння мистецько-освітніх процесів у дитячих мистецьких школах є науковий доробок С. М. Волкова, який уважав початкову мистецьку освіту невід'ємним елементом трирівневої системи мистецької освіти України [1]. Однак питання трансформації зміст початкової мистецької освіти в дитячих мистецьких школах України часів незалежності та проблем, які із цим пов'язані, нині не вирішені.

**Мета** статті — проаналізувати зміни в змісті початкової мистецької освіти в історичній динаміці через вивчення навчальних

планів дитячих мистецьких шкіл у різні періоди їх функціонування та на цій основі виявити основні тенденції таких змін. Вивчення змістових перетворень у початковій мистецькій освіті, середовищем якої є дитячі мистецькі школи, надасть можливості доповнити дослідження початкової мистецької освіти як культурологічної категорії, а також визначити його характерні ознаки й окреслити існуючі загрози щодо подальшого її розвитку.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Одним з основних джерел інформації для вивчення змісту початкової мистецької освіти є офіційно затверджені типові навчальні плани і програми, згідно з якими здійснюється освітній процес у дитячих мистецьких школах і які містять перелік обов'язкових дисциплін, обсяг навчального матеріалу та необхідних для виконання програм початкової мистецької освіти.

Вимога щодо здійснення освітнього процесу за типовими навчальними планами й програмами міститься в актах законодавства України і є елементом державного регулювання змісту початкової мистецької освіти [7; 5].

Практика затвердження типових навчальних планів виникла в радянські часи, коли зміст освіти в дитячих музичних, художніх та хореографічних школах і школах мистецтв визначався документами, затвердженими Міністерством культури. Кожен з видів початкової мистецької освіти у своєму змісті, означеному в навчальних планах, містив набір необхідних дисциплін, які забезпечували виконання основних функцій дитячої мистецької школи — надання загальної мистецької освіти для виховання гармонійно й естетично розвиненої особистості та початкової спеціалізованої мистецької освіти особливо обдарованих дітей з метою продовження навчання у вищих мистецьких навчальних закладах.

Для ретельнішого аналізу трансформаційних процесів у змісті початкової мистецької освіти в Україні часів незалежності важливим є розуміння його основ, які склалися у ХХ ст.

Найдавніші традиції в дитячій мистецькій школі має початкова музична освіта. Формалізація змісту початкової музичної освіти вперше відбулася в 1960–70-х рр., коли виникли перші методичні розробки — навчальні програми та плани музичних шкіл. Перелік предметів для вивчення в музичних школах 1970-х рр. містив вироблену десятиліттями програму навчання, яка складалася з обов'язкових навчальних предметів: музичний інструмент, ансамбль, хоровий клас, сольфеджіо, музична

література (оркестровий клас та загальне фортепіано — для інших інструментів)<sup>1</sup>. На той час дитячі музичні, як і художні, школи були осередками початкової академічної освіти, яка більше, ніж нині, орієнтувалася на допрофесійну підготовку майбутніх митців.

У 1980-х рр. у музичних школах зберігається той самий зміст початкової музичної освіти, тільки окремі дисципліни — хор, оркестр та ансамбль — у навчальних планах поєднані однією назвою «Коллективное музицирование». Також у цей період до навчальних планів вводиться вивчення в останніх (6-7-му) класах української музичної літератури, яка доповнила перелік музично-теоретичних дисциплін [7, с. 46]. Поява такого предмета свідчила про посилення уваги до національного музичного надбання і пов'язана з процесами демократизації суспільства, які зрештою зумовили проголошення державної незалежності й суверенітету в 1991 р.

Окрім того, в зазначений період запроваджується хоровий клас як окремий напрям початкової музичної освіти, яка здобувалася на вокально-хорових відділеннях [7, с. 50]. Відмінність навчання в інструментальних та хоровому класах полягала тільки у фаховому предметі, причому тижневий обсяг навчальних годин на проведення хорового класу перевищував навіть кількість годин з основного музичного інструмента в інструментальних класах на одну годину.

Ще однією з характерних ознак трансформації змісту освіти другої половини 1980-х рр. була поява в програмі навчання предмета за вибором. Перелік предметів за вибором містив дисципліни, спрямовані на поглиблення творчих компетенцій за обраним фахом (читання нот з листа, інші музичні інструменти, постановка голосу, імпровізація, створення музичних творів, елементарна теорія музики, основи диригування, акомпанемент), а також предмети з інших видів мистецтва: образотворчого, хореографічного та театрального.

Наявність у переліку предметів за вибором дисциплін з інших видів мистецтва свідчить про тенденцію до сприйняття навчання в музичній школі як процесу максимальної реалізації творчих здібностей учня, а також підвищення його інтересу до навчання. Поява предметів з театрального мистецтва започаткувала розвиток початкової театральної освіти в системі дитячих мистецьких

---

<sup>1</sup> О действующих учебных программах для музыкальных и художественных школ на 1976/1977 учебный год // Управление кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР: письмо от 4.10.1976 г. № УК-6/1405

шкіл. Фактично, тенденція до долучення до навчального процесу дитячих музичних шкіл вивчення інших видів мистецтв у 1990-х та 2000-х рр. проявилася в інституціональній трансформації початкової мистецької освіти — дедалі більше музичних шкіл перетворюються на школи мистецтв. Така тенденція триває й нині.

На початку 2000-х рр. відбуваються значні перетворення в організації початкової мистецької освіти. Після прийняття Закону України «Про позашкільну освіту», прийнято нормативно-правові акти у сфері початкової мистецької освіти, зокрема затверджено нові типові навчальні плани дитячих мистецьких шкіл, які набули чинності з 2002/2003 навчального року [3, с. 103]. Аналіз змісту початкової музичної освіти в цих планах свідчить про кардинальну зміну спрямованості в трансформації її змісту. Так, для традиційного напрямку — інструментальних класів — перелік основних дисциплін порівняно з планами 1988 р. абсолютно не змінився, зберігався академічний зміст музичної освіти в школах. Однак перелік рекомендованих предметів за вибором був значно скорочений і вже не містив предметів, наприклад, з образотворчого мистецтва. Серед додаткових предметів залишилися визначені в попередніх планах музично спрямовані дисципліни, початковий курс історії мистецтв та постановка музичних спектаклів і впроваджено нові — музичний фольклор та ритміка [3, с. 104–105]. Вивчення інших видів мистецтва передбачено тільки для хорового класу [3, с. 111].

У навчальних планах 2002 р. з'являються плани класів народної музики, сольного співу та музичного мистецтва естради (інструментальні класи). Програма навчання в класі народної музики доповнилася порівняно з іншими відділеннями музичної школи обов'язковим предметом «Народний танець» та постановкою музичних обрядів і спектаклів як предметами за вибором. Для цього класу предмет української музичної літератури розширювався фольклором, що зумовлено специфікою здобуття початкової мистецької освіти з народної музики [3, с. 108–109].

Навчальний план для класу сольного співу має два спрямування — академічне та естрадне — пов'язаний зі зростанням популярності сольного виконавства, особливо естрадного, відрізнявся від інших напрямів початкової музичної освіти наявністю обов'язкових предметів «Ритміка, сценічний рух» та «Підготовка концертних номерів», а також достатньо специфічними предметами за вибором, до яких, окрім традиційних, увійшли «Елементарна теорія музики», «Основи гармонії», «Історія джазового та

вокального мистецтва», «Мистецтво візажу» — дисципліни, які готували учня до самостійної сольної концертної діяльності.

Даниною популярності сучасної музики стало внормування у 2002 р. змісту освіти за напрямом «Музичне мистецтво естради». Навчальний план цього відділення суттєво відрізнявся від класів академічної інструментальної музики, оскільки предмет «Сольфеджіо» сполучався з основами гармонії, замість світової музичної літератури обов'язкова програма передбачала вивчення історії джазової та світової музики, серед колективних форм музикування не було хору, а до рекомендованих предметів за вибором долучилися «Основи аранжування», «Оркестровка», «Сценічний рух» та «Культура мови» [3, с. 116].

Формалізація нового змісту початкової музичної освіти через затвердження типових навчальних планів класів народної музики, сольного співу та музичного мистецтва естради засвідчила зміни в ставленні до музичної школи як осередку академічної освіти. На суспільне замовлення музична школа почала розвивати два важливі напрями — народної та сучасної музики, намагаючись бути актуальною і цікавою для дітей. Значний недолік цих планів полягав у «перевантаженості» навчальними годинами, кількість яких на тиждень збільшилася на 1,5–2 години, що ускладнювало здобуття такої освіти дітьми.

Типові плани музичних шкіл зразка 2006 р. засвідчили процес реформування змісту початкової музичної освіти, який передусім полягав у новому підході до викладання музично-теоретичних дисциплін [6]. Предмети української та світової музичних літератур були об'єднані в одну дисципліну «Українська та зарубіжна музичні літератури», яку долучили до програм навчання всіх музичних напрямів. Змінився і підхід до викладання цього предмета в школі та його ролі в освітньому процесі. Так, у вступі до затвердженої типової навчальної програми колективом авторів зазначено, що музична література в дитячих музичних школах набуває ознак головного інтегративного предмета. Завдяки об'єднанню в одній програмі вивчення історії національної та зарубіжної музики предмет надає можливості сформувати в учнів «цілісне об'ємне уявлення про музичну культуру людства в історичній перспективі, об'єднати різні явища культурного простору в єдиний потік», а також відчуті своєрідність і унікальність української музичної культури й водночас її спорідненість зі світовим культурним надбанням [8, с. 8].

Принципова відмінність зазначеної навчальної програми полягає в підході до вивчення історії музики (на відміну від історико-біографічного), долученні українського фольклору, музичної культури регіонів, спадщини українських композиторів XX і XXI ст. та позиціюванні української музичної культури як органічної складової європейського музичного простору.

Кількість і назви інших предметів плану були уніфіковані, і їх чисельність нині не перевищує 5-6 дисциплін, за винятком класу сольного співу, в якому через специфіку виконавства їх налічується сім. Сьогодні, у зв'язку зі значним скороченням бюджетних видатків на культуру, актуальним є питанням скорочення навчальних планів дитячих музичних шкіл, а відтак — зміни змісту початкової музичної освіти, оскільки більшість дисциплін, які його складають (в чому і полягає головна особливість цієї освіти), викладаються індивідуально.

Інший традиційний вид початкової мистецької освіти, представлений у дитячих мистецьких школах, — початкова художня освіта. Як і музична, цей вид освіти для дітей має давню історію, хоча дитячі художні школи в сучасному їх вигляді почали виникати тільки з 1960-х рр. Суть художньої освіти, зазначена в пояснювальній записці до плану художньої школи 1977 р., затвердженого Міністерством культури СРСР, — долучення дитини до скарбів вітчизняної та світової культур як умови гармонійного розвитку особистості. Головні постулати художньої освіти на той час полягали в тому, що викладання образотворчого мистецтва виховує в дітей бачення прекрасного в дійсності та мистецтві, пробуджує інтерес і здатність до творчої діяльності. Викладання образотворчого мистецтва в художніх школах базувалося на специфіці реалістичного мистецтва<sup>1</sup>.

Зміст академічної художньої освіти складався з п'ятьох обов'язкових предметів — рисунка, живопису, композиції (станкової та прикладної), скульптури та «Бесід з історії мистецтв». Як і музична, початкова художня освіта мала свою специфіку, яка полягала в проходженні обов'язкової літньої навчальної двотижневої практики — періоду безпосереднього створення учнями власних творів.

У 1988 р. Міністерство культури СРСР затвердило типовий навчальний план дитячої художньої школи та художнього відділення школи мистецтв, згідно з яким до програми долучили предмет

---

<sup>1</sup> Учебный план детской художественной школы, 1977 г.



«Історія образотворчого мистецтва» замість «Бесід...». Назви решти дисциплін не змінювали, однак до програми навчання введено предмет за вибором. На відміну від типових планів музичних шкіл, план художньої школи зразка 1988 р. не містить рекомендованого переліку предметів за вибором, а визначає, що вони можуть бути обрані з наявних предметів навчального плану або предметів профорієнтації. Тобто в художніх школах вивчення інших видів мистецтва не передбачалося. Цікавим є факт надання адміністрації школи певної автономії в перерозподілі годин на вивчення різних видів композиції<sup>1</sup>.

У 1994 р. Міністерство культури України затвердило навчальний план дитячої художньої школи, який можна вважати радше «оновленням року випуску», ніж реформуванням змісту освіти. У плані наявні ті самі предмети, тільки назву теоретичної дисципліни змінено на «Історію мистецтв». Ще однією відмінністю плану є те, що композиція вже не поділяється на станкову та прикладну, а також до 8-ми років збільшено строк здобуття початкової художньої освіти<sup>2</sup>. Затвердження плану 1994 р. створило прецедент у початковій художній освіті щодо 8-річного терміну навчання образотворчого мистецтва, що в подальшому стало основою початкової художньої підготовки в школах мистецтв.

У типових навчальних планах художньої школи, затверджених Міністерством культури України у 2002 р., підходи до змісту окремих елементів художньої освіти дещо змінюються: предмет «Скульптура» замінений на предмет «Ліпка». Водночас, навчальний план доповнено переліком предметів за вибором, до якого належать відсутні в попередніх планах предмети з декоративно-ужиткового мистецтва, графіка та театральньо-декораційне мистецтво [3, с. 120].

Головною відмінністю плану 2002 р. була зміна нормативних строків навчання в художній школі. До цього часу програма початкової художньої освіти передбачала 4 роки опанування обов'язкового курсу та 1 рік профорієнтаційного навчання для підготовки до вступу до художнього училища. Однак прагнення уніфікувати терміни навчання за всіма видами мистецтва спричинили збільшення кількості навчальних років до 5-6, з яких 5-й клас був завершальним, а 6-й — профорієнтаційним. Таку реформу не підтримали керівники та викладачі художніх шкіл, більшість з них продовжували дотримувати попередніх строків навчання,

<sup>1</sup> Приложение 1 к приказу Министерства культуры СССР от 11.10.88 № 390.

<sup>2</sup> Додаток до наказу Міністерства культури України від 28.03.94 р. № 141.

тим більше, що навчальних програм, з урахуванням змінених строків здобуття освіти, не було розроблено.

Для вирішення проблеми у 2005 р. Міністерством культури і туризму України проведено науково-методичний семінар з проблем розвитку початкової мистецької освіти (образотворче та декоративно-прикладне мистецтво), за результатами якого прийнято рішення відновити практику організації та змісту початкової художньої освіти за 4-річним планом. Окрім того, практики художньої освіти запропонували повернути назву предмета «Скульптура» та дозволити поділ «Композиції» на станкову та декоративну. Запропоновано також долучити до обов'язкових навчальних практик роботи з натурою, а до переліку предметів за вибором — нові дисципліни: «Основи дизайну» та «Комп'ютерна графіка» [7, с. 29–30]. У типових навчальних планах художньої школи та художнього відділення школи мистецтв 2006 р. зазначені пропозиції враховано [6].

Попри численні зміни в навчальних планах початкової художньої освіти, вона, як і академічна музична освіта, має тенденцію до збереження образотворчого академізму.

Початкова хореографічна освіта представлена чотирма напрямками, назви яких протягом 2002–2006 рр. дещо змінилися, що спричинило зміну змісту окремих елементів хореографічної освіти. Так, напрям «Бальний та сучасний танець» поділений на два окремі — «Спортивний бальний танець» та «Сучасний танець». У 2006 р. планами передбачено вивчення теоретичної дисципліни — «Історія хореографічного мистецтва». Уведення такого предмета стало результатом узгодження з початковою хореографічною освітою, оскільки кожен з напрямів мав свою «історію»: у класах «Класичного танцю» — «Початковий курс історії хореографії», на «Народному танці» — «Початковий курс історії танців народностей України», на напрямі «Бальний та сучасний танець» — «Початковий курс історії класичної та сучасної хореографії» [3, с. 124–128]. Розрізненість у змісті теоретичних предметів була штучною і не відповідала принципу єдності теоретичного змісту хореографічної освіти. Традиційним і обов'язковим для всіх напрямів початкової хореографічної освіти є предмет «Музична грамота та слухання музики», покликаний надавати знання та розвивати відчуття музичного матеріалу, пов'язаного з виконанням танцю.

Характерним для освіти в хореографічних школах є обов'язкове вивчення за іншими напрямками класичного танцю — основи

будь-якої професійної хореографії. Також у змісті цього виду освіти спостерігалось взаємне ознайомлення з іншими танцювальними напрямками. Такий принцип характерний для програм навчання хореографії і в нині чинних планах.

Водночас, у планах 2006 р. суттєво змінився і був розширений перелік рекомендованих предметів за вибором, до якого, окрім традиційного для попереднього періоду «музичного інструмента», долучено й інші дисципліни: «Постановка обрядів» (для «народно-сценічного танцю»), «Дуетно-класичний танець» (для «Класичного танцю»), «Гімнастика», «Акробатика» (для «Спортивного бального танцю» та «Сучасного танцю»), а також «Постановка спектаклів» та інші види мистецтв.

Одним із сучасних видів початкової мистецької освіти, зміст якого був формалізований у типових навчальних планах з 2002 р., є початкова театральна освіта. На відміну від музичної, художньої та хореографічної освіти, професійна підготовка акторів і режисерів не потребує попереднього допрофесійного навчання. Навчання дітей театрального мистецтва практикувалось в дитячих театральних студіях та гуртках і не було складовою початкової мистецької освіти в дитячих мистецьких школах. Зміст початкової театральної освіти як організованого компонента в дитячих мистецьких школах був унормований тільки на початку ХХІ ст., передумовами чого стало введення до освітнього процесу музичних шкіл навчання акторської майстерності як додаткового предмета та відкриття театральних відділень у школах мистецтв.

Порівняно з практикою освіти 2002 р., в початковій театральній освіті змінився зміст теоретичної дисципліни на «Початковий курс історії театрального мистецтва» (до 2006 р. — «Початковий курс історії театру і кіно»), а також обов'язковим предметом стала «Сценічна практика».

Намагання дитячих мистецьких шкіл відповідати культурним потребам локальних соціумів та пошуки нових цікавих форм залучення дітей до початкової мистецької освіти стимулюють процеси змістових трансформацій початкової мистецької освіти, в результаті чого розширюється спектр напрямів навчання, зокрема з видів декоративно-прикладного мистецтва, в галузі кіно, цирку тощо, зміст яких нині ще не формалізований у типових навчальних планах.

**Висновки.** У 80-х рр. ХХ ст. відбувся процес формалізації змісту початкової мистецької освіти, який базувався на академічних традиціях навчання 1960–70-х рр., орієнтованих на допрофесійну

підготовку майбутніх митців; розпочалися змістові трансформації початкової мистецької освіти, які були пов'язані з процесами демократизації суспільного життя, підвищенням інтересу до українських культурних і мистецьких традицій і полягали у введенні до програм навчання в дитячих мистецьких школах предметів за вибором, які надавали можливості поглибити спеціалізовані знання та долучитися до інших видів мистецтва, і як результат — забезпечували повну реалізацію творчих здібностей учнів.

На початку ХХІ ст. відбулася формалізація освітнього процесу за новими напрямками мистецького навчання та видами початкової мистецької освіти, зокрема театральної. З 2006 р. систематизовано зміст усіх видів початкової мистецької освіти та задекларовано зміну парадигми викладання історії мистецтв як головного інтегрувального предмета.

У зв'язку зі значним скороченням бюджетних видатків на культуру, нині актуальне питання доцільності фінансування початкової мистецької освіти, що може призвести до скорочення обсягу початкової мистецької освіти, а відтак вплине на зміну її змістовного наповнення.

### Список використаних джерел

1. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. М. Волков. — Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010. — 248 с.
2. Збірка інструктивних матеріалів з деяких питань організації навчально-виховного процесу та адміністративно-господарської діяльності шкіл естетичного виховання системи Міністерства культури України. Частина 1. Вип. 2. — Київ, 1993. — 67 с.
3. Збірка нормативних документів та методичних рекомендацій з питань організації адміністративно-господарської діяльності та навчально-виховного процесу початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів системи Міністерства культури і мистецтв України. Ч.1. Випуск 3. — Сімферополь : «Палітра», 2003. — 170 с.
4. Матеріали науково-методичного семінару з проблем розвитку початкової мистецької освіти (образотворче та декоративно-прикладне мистецтво). — Вінниця : Нова книга, 2005. — 122 с.
5. Про затвердження Положення про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання). Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 06.08.2001 № 523: [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua>. — Назва з екрана.
6. Про затвердження типових навчальних планів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного

- виховання) Наказ Міністерства культури і туризму України від 18.07.2006 № 570 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/article/89741>. — Назва з екрана.
7. Про позашкільну освіту: Закон України від 22 черв. 2000 № 1841-III [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua>. — Назва з екрана.
8. Українська та зарубіжна музичні літератури : прогр. для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) / Я. А. Бодак та ін. — Вінниця : Нова книга, 2008. — 232 с.

### References

1. Volkov S. M. Instyualizovani sotsiokulturni systemy: rehionalna spetsy-fika ta dynamika / S. M. Volkov. — Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2010. — 248 s.
2. Zbirka instruktyvnykh materialiv z deiakykh pytan orhanizatsii navchalno-vykhovnoho protsesu ta administratyvno-hospodarskoi diialnosti shkil estetychnoho vykhovannia systemy Ministerstva kultury Ukrainy. Chastyina 1. Vyp. 2. — Kyiv, 1993. — 67 s.
3. Zbirka normatyvnykh dokumentiv ta metodychnykh rekomendatsii z pytan orhanizatsii administratyvno-hospodarskoi diialnosti ta navchalno-vykhovnoho protsesu pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv systemy Ministerstva kultury i mystetstv Ukrainy. Ch.1. Vypusk 3. — Simferopol : «Palitra», 2003. — 170 s.
4. Materialy naukovykh-metodychnoho seminaru z problem rozvytku pochatkovoï mystetskoi osvity (obrazotvorche ta dekoratyvno-prykladne mystetstvo). — Vinnytsia : Nova knyha, 2005. — 122 s.
5. Pro zatverdzhennia Polozhennia pro pochatkovyi spetsializovanyi mystetskyi navchalnyi zaklad (shkolu estetychnoho vykhovannia). Nakaz Ministerstva kultury i mystetstv Ukrainy vid 06.08.2001 № 523: [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://zakon1.rada.gov.ua>. — Nazva z ekrana.
6. Pro zatverdzhennia typovykh navchalnykh planiv pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv (shkil estetychnoho vykhovannia) Nakaz Ministerstva kultury i turyzmu Ukrainy vid 18.07.2006 № 570 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/article/89741>. — Nazva z ekrana.
7. Pro pozashkilnu osvitu: Zakon Ukrainy vid 22 cherv. 2000 № 1841-III [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://zakon1.rada.gov.ua>. — Nazva z ekrana.
8. Ukrainska ta zarubizhna muzychni literatury : prohr. dlia muzychnoi shkoly, muzychnoho viddilennia pochatkovoho spetsializovanoho mystetskoho navchalnoho zakladu (shkoly estetychnoho vykhovannia) / Ia. A. Bodak ta in. — Vinnytsia : Nova knyha, 2008. — 232 s.

■ UDC [37.018.54:78](091)(477)«19/20»

**Kolos T. M.**, Deputy Head of Department of Arts and Educational Establishments of Ministry for Culture of Ukraine, Kyiv  
*studyschool@mincult.gov.ua*

### **CONTENT TRANSFORMATIONS OF PRIMARY ARTISTIC EDUCATION IN ARTISTIC SCHOOLS OF ARTS IN UKRAINE ON THE END OF XX – BEGINNING XXI OF CENTURY**

**The aim of this article** is to analyze the changes in content of primary artistic education and to explore their basic tendencies in a historical dynamics through the study of curricula of artistic schools for children in different periods of their functioning.

**Research methodology.** The publications by the Ukrainian researchers, connected to the questions of primary artistic education's development in Ukraine, teachers' articles and basic acts of legislation, which regulate artistic schools for children activities are considered. Curricula and programs of artistic schools for children from 1977 to 2008 years are analyzed.

**Results.** It is found out, that content transformations of primary artistic education took place from the second half of 1980th and were related to the processes of democratization of public life and increasing of interest to Ukrainian cultural and artistic traditions. The main point of transformations was in including the subjects after a choice to the programs of artistic schools for children, which stimulated more deep specialization and practice in other arts. As a result it provided more complete realization of creative capabilities of pupils and assisted the increase of their interest in studying. At the beginning XXI of century took place formalization of educational process after new directions of artistic studies and new types of primary artistic education. From 2006 the content of all types of primary artistic education is systematized, also paradigm of teaching of arts history is changed and it was declared as a main integrating subject.

**Novelty.** It is a first complex analysis of the curricula of artistic schools for children in a historical dynamics. The basic changes of its content are outlined.

The **practical significance.** In the article there is information which researches can use in further investigation of primary artistic education, and the cultural policy makers can use in creation of effective decisions for development of this type of education as important component of culture.

**Key words:** primary artistic education, artistic schools for children, content of primary artistic education, transformation processes, curricula.

*Надійшла до редколегії 25.03.2015 р.*

## ■ УДК 7.035(44)

**О. П. Жильцова**, аспірант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

**XVII СТОРІЧЧЯ – ЗАНЕПАД ДЛЯ ЛІМОЗЬКОЇ РОЗПИСНОЇ ЕМАЛІ?**

Розглядається розвиток лімозької розписної емалі в XVII ст. Особлива увага приділяється відомим династіям емальєрів. У цей час відбулися значні зміни, як у стилістиці творів, так і в їх асортименті: починають переважати невеликі вжиткові предмети, що стало результатом змін самого суспільства та його естетичних уподобань. Аналізуються тогочасні трансформації. Завдання статті — розглянути і проаналізувати розвиток лімозької розписної емалі в XVII ст. та обґрунтувати зміни, що відбулися не через брак таланту або майстерності, а під впливом зовнішніх чинників.

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, ренесанс, гаряча емаль, розписна емаль, маньєризм.

**О. П. Жильцова**, аспирант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

**XVII ВЕК – УПАДОК ДЛЯ ЛИМОЖСКОЙ РАСПИСНОЙ ЭМАЛИ?**

Рассматривается развитие лиможской расписной эмали в XVII в. Особое внимание уделяется известным династиям эмальеров. В это время произошли значительные изменения как в стилистике произведений, так и в их ассортименте: начинают преобладать небольшие бытовые предметы, что стало результатом изменения самого общества, его эстетических вкусов. Анализируются трансформации того времени. Задача этой статьи — рассмотреть и проанализировать развитие лиможской расписной эмали в XVII в. и обосновать изменения, которые произошли не из-за недостатка таланта или мастерства, а под влиянием внешних факторов.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, ренессанс, горячая эмаль, расписная эмаль, маньєризм.

**O. P. Zhylytsova**, postgraduate student, National Academy of Management Development in Culture and Arts, Kyiv

**THE 17TH CENTURY: THE DECLINE OF LIMOGES PAINTED ENAMELS?**

The article covers the development of Limoges painted enamel in the 17th century. Particular attention is given to the famous dynasties of enamellers. At that time there were significant changes both in the style and the range of their work: the small household items began to dominate. This was the result of the changes in the society and its aesthetic tastes. The article analyzes the transformation of that time.

The purpose of this article is to review and analyze the development of Limoges painted enamel in the 17th century and prove that the changes took place not because of the lack of talent or skill, but under the influence of external factors.

**Key words:** arts and crafts, Renaissance, hot enamel, painted enamel, mannerism.

**Постановка проблеми.** На думку багатьох дослідників, у XVII ст. відбувався занепад лімозької емалі: зменшувався розмір предметів, і вони не могли конкурувати з високохудожніми творами попереднього сторіччя [3, с. 16]. Але ми не поділяємо такої думки, й у статті наголошується на соціокультурних трансформаціях, що зумовили зміни асортименту та стилістики творів з розписною емаллю. Зменшення розмірів також сприяло змінам у роботі майстрів.

Нині актуальним є всебічне дослідження розвитку лімозької розписної емалі XVII ст., зумовлене відсутністю достатньої кількості інформації для атрибуції творів з нею, що зберігаються в музейних та приватних колекціях.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Вивчення розписної емалі почалося в XIX ст. Відомими дослідниками лімозької емалі стали французький знавець, реставратор Жан Марі Віктор Марке де Вассело, зберігач відділу Середніх віків і Нового часу Державного Ермітажу Альфред Миколайович Кубе, його наступниця Олімпіада Дмитрівна Доброклонська. Але у своїх працях Альфред Миколайович і Олімпіада Дмитрівна аналізують розвиток лімозької розписної емалі в часи її розквіту і лише побіжно згадують про лімозьку розписну емаль XVII ст., вказуючи на зниження якості виробів. Нині центром вивчення лімозької емалі, звичайно, є Франція. Ізабель Бірон, Монік Бланк і Софі Барат — відомі дослідники розписної емалі, які у своїх працях розглядають не лише історичний і теоретичні аспекти, але застосовують найновіші технічні засоби для аналізу й датування творів. Саме новітні дослідження зарубіжних науковців надають найповнішу інформацію. Хоча під час використання іноземних текстів виникають деякі проблеми з перекладом, особливо з власними іменами майстрів.

**Мета статті** — усесторонньо дослідити лімозьку розписну емаль XVII ст. й проаналізувати зміни в її асортименті та стилістиці.

**Виклад основного матеріалу.** У творчості лімозьких емальєрів XV і XVI ст. виокремлюють дві школи — стару і нову, які значно відрізняються за художнім змістом і навіть технологією [3, с. 6]. Рубіжним у розмежуванні старої та нової шкіл вважається 1530 р.



Саме в цей час майстри відмовилися від старої традиції і прийняли правила нового мистецтва. Ці зміни також зумовлені загальними трансформаціями в тогочасному мистецтві. Адже приблизно з 1530 р. почався високий ренесанс, що у Франції став епохою маньєризму і придворного мистецтва, багатство якого, зокрема, відображувалося в пишних, гармонійних декоративних ансамблях [2, с. 23]. Отже, розписна емаль розвивалася в загальному соціокультурному контексті та згідно з загальноєвропейськими мистецькими тенденціями.

Радянські дослідники вважали, що останніми представниками нової школи були Жан Лімозен і Сюзана де Кур, у роботах яких відчуваються перенапруженість і надлишкова яскравість, що стало передвісником занепаду. А. М. Кубе зазначає, що в працях Жана де Кура помітні перші ознаки маньєризму: певна подовженість фігур, бажання зобразити персонажів у вишуканих позах. Крім того, автор часто підкреслює оголені частини тіла на темному фоні [4, с. 59]. Те саме характеризує і стиль його родички Сюзани де Кур і відрізняє її роботи від творів Жана Лімозена. Доброклонська зазначає: «У кінці XVI і на початку XVII ст. емальєрам особливо подобається строкагість. Це позначається в роботі двох майстрів — Сюзани Кур і Жана Лімозена. Сюзана Кур — єдина в той час жінка-емал'єр, можливо, була дочкою Жана де Кура, у будь-якому разі його родичкою. Мешкала в Ліможі в 1600 р.» [3, с. 16]. До речі, Жан Лімозен також був племінником великого Леонара Лімозена. Таким чином, лімоська розписна емаль, зазвичай, була сімейною справою, а секрети майстерності передавалися в спадок. Родини де Кур і Лімозен — яскраві приклади творчих династій. З прізвищем де Кур працювало щонайменше три майстри на ім'я Жан, а також єдина відома жінка-емал'єр Сюзана.

Леонар Лімозен — найталановитіший майстер у родині і поряд з П'єром Реймоном — найвідоміший майстер нової школи. Він був справжньою людиною доби Відродження — живописець, гравіювальник і землемір. Народився, імовірно, близько 1505 р., в 1548 р. отримав титул королівського емал'єра, а в 1572 р. став консулом Ліможа. І хоча Леонар Лімозен, можливо, один з найвідоміших майстрів розписної емалі, а його роботи зберігаються в Луврі та музеї Метрополітен у Нью-Йорку, про нього майже нічого не відомо достаменно, зокрема щодо років народження і смерті, невідоме ім'я дружини, на відміну від імені його брата Мартіна, котрий працював у майстерні. Таким чином, надзвичайно мало достовірної інформації щодо життя й організації робочого часу майстрів. Усе

наявне — це їх твори, які є історичними документами. Так, значний інтерес становить серія емалевих портретів відомих історичних осіб, виконана Леонаром Лімозеном. Окрім портретів, він створював емалі з міфологічними та релігійними сюжетами, але саме в портретному жанрі сягнув найвищого професійного рівня.

Ця майстерність передалася в спадок його родині. Зокрема, відомі шість майстрів, які мали таке саме прізвище: Джозеф, два Франсуа, два Леонари та племінник великого метра Жан. На жаль, надзвичайно складно зібрати і систематизувати будь-яку інформацію щодо цих майстрів, оскільки не збереглися навіть церковні метричні книги. Відносно датування можна визначити лише по нечисленних згадках. Так, перший Леонар Лімозен уперше згадується в 1599 р. як чоловік Маргаріт Дешамп, а згодом, у 1623 р. — як чоловік Марі Таландір, другий — між 1621 та 1664 рр. як чоловік Анни де Жулі. Водночас наявність багатьох підписаних творів надає змоги розрізнити Франсуа I і Франсуа II з прізвищем Лімозен. Так, перший майстер надзвичайно майстерно виконував розпис невеликих предметів, які набули значної популярності в той час. Про це свідчить дзеркало його роботи, що зберігається в Луврі. Франсуа II, можливо, народився в 1599 р., а його твори датуються 1633 і 1636 рр. Але необхідно відзначити, що науковці не мають єдиної точки зору щодо атрибуції творів різних майстрів. Таці Жана Лімозена, безумовно, пізніші, ніж роботи Сюзани Кур, про що свідчить композиція декору зворотної сторони виробу, яка відповідає стилістиці першої третини XVII ст.

Єдина дата, наявна в архівах щодо Сюзани де Кур, це 1600 р. Відомо, що в цей час вона проживала в Ліможі. А. М. Кубе відзначає деяке погіршення якості творів Сюзани де Кур та Жана Лімозіна, вказуючи на зловживання старим прийомом підкладання фольги [4, с. 60]. А Олімпіада Дмитрівна Доброклонська вважає, що з іменами цих майстрів, які переходять у XVII ст., завершується видатна діяльність лімозьких емальєрів. Подальше виробництво розписних емалей у Ліможі стає малопродуктивним. Припиняється виробництво декоративного посуду, натомість виготовляються численні невеликі предмети: пластинки, чашечки, кришечки для дзеркал [3, с. 16].

Але ми не цілком поділяємо таку думку. 1600 р., так само як 1530 р., є часом, коли видозмінюється сама естетика творів і збільшується асортимент виробів. Виготовляється велика кількість ужиткових предметів малого розміру, які людина могла брати із собою всюди, а не залишала вдома. Так, якщо раніше глибина тла

чітко окреслена, наприклад, світлою лінією на рівні горизонту, то на тацях Сюзани де Кур атмосфера вже інша: складається враження, немов персонажі своєю присутністю освітлюють композиції. А на багатьох глечиках або сільничках фігури розміщені на чорному тлі й підкреслені золотими штрихами. Водночас виникає новий тип обрамлення: на чорному фоні розміщується рослинний або анімалістичний декор, виконаний напівпрозорою біло-сріблястою емаллю. Він доповнюється золотими декоративними мотивами. Дійсно, поряд з традиційними крупними формами, такими як таці, поширюються й дрібні. Наприклад, побутові предмети: гаманці, обрамлення дзеркал та годинників. Популярними так само є біблійні й міфологічні сюжети, але трапляються і зображення тогочасних історичних подій, зокрема весілля молодого Луї XIII з Анною Австрійською.

Провідну роль протягом XVII–XVIII ст. відігравали дві великі родини емальєрів: Лоден і Нуайє. Майстри з прізвиськом Нуайє працювали ще в XVI ст. Але для науковців цікавіший майстер з династії Лоден — Жак. Працювало два Жаки Лодени: Жак I і Жак II. Жак I Лоден народився близько 1627 р., а помер 27 травня 1695 р., був одружений з Франсуазою Прадо. У 1889 р. на аукціоні зібрання Ф. Піррі в Римі придбано чашу із зображенням Аполлона, виконану саме цим майстром. І нині вона зберігається в експозиції музею західного та східного мистецтва в Києві [1, с. 133]. Загалом, щодо сім'ї Лоден збереглося немало архівних даних. Так, Жак II Лоден (близько 1663 р. — 8 листопада 1729 р.) був одружений з Анною Рібуйє. Його роботи датуються 1663–1693 рр. Ім'я Ніколя мали три майстри. Ніколя I Лоден прожив 70 років — з 1628 до 1698 р.; Ніколя II прожив до 1717 р. Ніколя III Лоден народився в 1689 або в 1697 р, помер 27 травня 1749 р., був двічі одружений. Працювало три Ноелі в XVI, XVII і XVIII ст. Цікаво, що деякі представники цієї сім'ї іноді підписували свої роботи повністю, вказуючи не лише ім'я та прізвище, але і місце виконання роботи [3, с. 400]. Але, навіть за наявності деякої інформації, все одно виникають спірні питання під час атрибуції творів майстрів з однаковими іменами і прізвищами.

Після 1630-х рр. виготовлявся декоративний посуд невеликого розміру. На декоративних тацях зі зворотної сторони зображували пейзажі, а краї декорували орнаментом. Водночас оздоблювали тютюнниці, дзеркала і гаманці пластинами з розписною емаллю, виготовляли як поліхромні, так і гризайльні розписи, які зникли у XVIII ст. Тому майстри припинили використання шпательів

і більшість творів створювали тонким пензлем. Також не застосовували і голки для окреслення контурів. Окрім фону чорного кольору, створювали рослинні композиції на білому тлі. Виник новий технічний прийом: зображення рельєфу моделі білим кольором та збагачення, дуже тонко, червоним, чорним і жовтим кольорами [7, с. 398]. Пейзажі для оздоблення невеликих келихів та чашечок продовжували копіювати з тогочасних гравюр. Але не завжди легко віднайти гравюру, що стала зразком для виконання емалі, адже пейзажі на емалі виконувалися узагальненіше, хоча і зберігалася загальна атмосфера ідеалістичних картин.

Взаємопроникнення культур і наявність тісного мистецького діалогу підтверджуються тим, що лімозькі емалі слугують зразками для копіювання декору на китайському фарфорі династії Чін, періоду Кансі 1662–1722 рр. Це засвідчує пластина з рослинним декором, що зберігається в Національному музеї азійського декоративного мистецтва Гіме в Парижі [7, с. 398]. Одночасно з міфологічними темами та сюжетами, присвяченими давній історії, набували поширення і релігійні зображення святих та сцени милосердя, що зокрема пов'язано з реформацією католицької церкви.

Наявність династій майстрів-емал'єрів часто ускладнює атрибуцію предметів. Адже в багатьох майстрів однакові ініціали, а розрізнити авторів за стилістичними ознаками також майже неможливо [7, с. 397].

На нашу думку, зменшення розмірів виробів може бути викликано не лише естетичними вподобаннями майстрів та їх бажанням виробляти невеликі яскраві речі, але й пошуком нових замовників. Адже речі великого розміру коштували дорого, а менша річ могла бути доступна представникам не лише найвищих верств суспільства. Слід зважати на суспільні зміни, що відбувалися в той час. Світ стає динамічнішим. Зокрема, створюються доволі невеликі годинники для носіння в кишені й одразу набувають поширення. До цього часу годинники були значно більшими, шароподібними, і їх носили на шії. Кишенькові годинники були й показником високого суспільного становища. І, звичайно, розписна емаль чудово підходила для декорування такої зручної, важливої й, водночас, коштовної речі. Таким чином збільшувалися асортимент виробів лімозької емалі та їх формат, що відповідавало вимогам часу.

**Висновки.** Отже, лімозька розписна емаль у XVII ст. розвивалася відповідно до загальних мистецьких тенденцій і тогочасних суспільних змін.

Декоративний посуд поступався популярністю невеликим ужитковим предметам. Але це зумовлено не зменшенням рівня професійності майстрів, а зміною попиту й естетичних уподобань. Адже мистецтво розписної емалі достатньо часто було сімейною справою, і майстерність успадковувалася. Безумовно, таланту нащадки не могли успадкувати, але опанування технічних прийомів цілком можливе. Обдаровані майстри народжуються незалежно від часу. Розвиток технологій, водночас, сприяв розширенню асортименту виробів з розписною емаллю й посилював конкуренцію. Так, підвищення якості фаянсових виробів зумовило активізацію конкуренції між декоративним посудом керамічним та емальованим. Останній її не витримав.

Крім того, зменшення розмірів предметів з розписною емаллю було викликано бажанням знайти нових покупців, адже чим предмет менший, тим він дешевший і доступніший ширшим верствам, зокрема буржуазії.

Та зміна не тільки призначення предметів впливає на зміну стилістики творів, але і стилів у мистецтві, особливо в образотворчому. Адже доволі часто гравюра стає зразком для розписної емалі.

Незважаючи ні на призначення предметів, ні на сюжет розпису, розписна лімоська емаль є цінною технікою оздоблення й аристократичним мистецтвом, що завжди мало численних шанувальників. Але, на жаль, вона недостатньо досліджена як західноєвропейською, так і вітчизняною мистецтвознавчою наукою, її розвиток після XVI ст., взагалі, висвітлений поверхово і потребує детальнішого вивчення для атрибуції наявних творів та підтвердження їх автентичності або виявлення підробок.

### Список використаних джерел

1. Бабенцова Л. Ю. Музей західного та східного мистецтва в Києві : альбом / [Л. Ю. Бабенцова, З. П. Рябікіна]. — Київ : Мистецтво, 1983. — 311 с., іл.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; пер. с франц. С. Н. Зенкина. — М. : «Добросвет», 2000. — 387 с.
3. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / [Д. Гейдова и др.]. — Прага : АРТИЯ, 1982. — 496 с.
4. Доброклонская О. Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа / О. Доброклонская. — М., 1969. — 159 с.
5. Кубе А. Н. Французские расписные эмали XV–XVI веков / А. Н. Кубе. — М.–Л. : Искусство, 1937. — 68 с.
6. Monique Blanc Émaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs / Monique Blanc. — Paris, 2011. — 224 p.

7. Sophie Baratte Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art / Sophie Baratte. — Paris, 2000. — 445 p.

### References

1. Babentsova L.Yu. Muzei zakhidnoho ta skhidnoho mystetstva v Kyevi : albom / L. Yu. Babentsova, Z. P. Riabikina. — Kyiv : Mystetstvo, 1983. — 311 s., il.
2. Bodriiia Zh. Simvolicheskii obmen i smert / Zh. Bodriiia; per. s frants. S. N. Zenkina. — M. : Dobrosvet, 2000. — 387 s.
3. Bolshaia illiustrirovannaia entsiklopediia drevnostei / [D. Geidova i dr.]. — Praga : ARTIYa, 1982. — 496 s.
3. Dobroklonskaia O. D. Limozhskie raspisnyie emali XV i XVI vekov. So-branie Gosudarstvennogo Ermitazha / O. D. Dobroklonskaya. — M., 1969. — 159 s.
5. Kube A. N. Frantsuzskie raspisnyie emali XV–XVI vekov / A. N. Kube. — M.-L. : Iskusstvo, 1937. — 68 s.
6. Monique Blanc. Émaux peints de Limoges XVe–XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs/ Monique Blanc — Paris, 2011. — 224 p.
7. Sophie Baratte. Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art/ Sophie Baratte — Paris, 2000. — 445 p.

### ■ UDC 7.035(44)

**Zhylytsova O. P.**, postgraduate student, National Academy of Management Development in Culture and Arts, Kyiv  
*zhyltsoksa@rambler.ru*

### THE 17TH CENTURY: THE DECLINE OF LIMOGES PAINTED ENAMELS?

**The article analyzes** the transformation of that historical period. The purpose of this article is to review and analyze the development of Limoges painted enamel in the 17th century and prove that the change took place not due to the lack of talent or skill but under the influence of external factors.

The article comprehensively covers the development of Limoges painted enamel in the 17th century which was the time of changes and innovations. At that time, enamel products with high quality crockery enhanced competition. As a result, the production of enamel ware reduced, and small everyday items which are more consistent with the style of life became more popular. Most of the objects were used not only for interior decoration but also helped the owners in everyday life, for example, enamel purses, mirrors, etc. Also, reducing the size of the objects, producers of painted enamel were motivated to find new customers, after all, a smaller object is cheaper and more affordable for wider audience, including the bourgeoisie.

The change of stylistics was connected not only with the change of objects' destination, but also with the change of style in art, especially in the fine art. Indeed, quite often, engraving becomes a model for painted enamel.

Limoges painted enamel usually was a family affair, and the secrets of craft could be just passed on. Therefore, particular attention is given to the famous dynasties of enamellers. The leading role during the 17th-18th centuries was played by two great families. The presence of such dynasties often complicated the attribution of objects. Many artists had the same initials and it was mostly impossible to distinguish stylistic features of authors. Also, there is no information about private lives of masters which could help in dating their products. Thus, the changes of aesthetic preferences in the society resulted in transformations of Limoges painted enamel.

**Key words:** arts and crafts, Renaissance, hot enamel, painted enamel, mannerism.

*Надійшла до редколегії 23.02.2015 р.*

## ■ УДК [930.2:77.03/08](479.25) «1920/1930»

**О. Ю. Ненашева**, прес-секретар, Національна спілка архітекторів України, м. Київ

### **САКРАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ ВІРМЕНІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ І. В. МОРГІЛЕВСЬКОГО 1920–1930-І РР.**

На основі архівних матеріалів (НЗ «Софія Київська», ЦДАМЛМ України, ІР НБУ ім. В. І. Вернадського, ЦДАВО України), що вводяться до наукового обігу, сучасне вірменознавство поповнюється новим ім'ям — київського медієвіста і культуролога Іполита Владиславовича Моргілевського (1889–1942), котрий вивчав середньовічні пам'ятки Вірменії у зв'язку з дослідженням історії культури Київської Русі.

**Ключові слова:** Іполит Моргілевський, історія культури, пам'ятка, Вірменія, Київська Русь, Візантія, сходознавство, медієвістика

**Е. Ю. Ненашева**, пресс-секретарь, Национальный союз архитекторов Украины, Киев

### **САКРАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ АРМЕНИИ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ СТУДИЯХ И. В. МОРГИЛЕВСКОГО 1920–1930-Е ГГ.**

На основе архивных материалов (НЗ «София Киевская», ЦГАМЛИ Украины, ИР НБУ им. В. И. Вернадского, ЦДАВО Украины), вводимых в научный оборот, современная арменистика пополняется новым именем — киевского медиевиста и культуролога Иполита Владиславовича Моргилевского (1889–1942), который изучал средневековые памятники Армении в связи с исследованием истории культуры Киевской Руси.

**Ключевые слова:** Ипполит Моргилевский, история культуры, памятник, Армения, Киевская Русь, Византия, востоковедение, медиевистика

**O. Yu. Nenasheva**, Press attache of the National Union of Ukrainian Architects, Kyiv

### **ARMENIAN SACRAL MONUMENTS IN H. V. MORGILEVSKY'S CULTUROLOGY STUDIES OF THE 1920–1930-S**

On the basis of archival materials introduced into scientific use (National Preserve «St. Sophia of Kyiv», Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine, Institute of Manuscripts of Vernadsky National Library of Ukraine, Central State Archives of the Supreme Authorities and Management of Ukraine), modern Armenology is updated by a new name; this name is Hippolyte V. Morgilevsky (1889–1942), medievalist of Kyiv who researched medieval Armenian monuments in connection with the history of culture of Kyivan Rus.



**Key words:** Hippolyte Morgilevsky, history of culture, monument, Armenia, Kyivan Rus, Byzantium, Oriental studies, Medieval studies.

**Актуальність.** Запропонована історіографічна розвідка має три щаблі важливості. По-перше, через введення до наукового обігу власне «вірменської частини» колекції негативів І. Моргілевського: фотофіксація визначних сакральних пам'яток Вірменії 1920–1930-х рр. набуває сьогодні значення виняткового загальноісторичного документу, а також має об'єктивну наукову цінність у галузі медієвістики та історії культури в цілому, може використовуватися в архітектурній практиці та сучасній пам'яткоохоронній справі. По-друге, через історію розвитку сходознавчих досліджень, які були яскравою й водночас трагічною сторінкою в історії української науки у міжвоєнний період (1920–1930-і), в результаті чого й досі в цій галузі багато білих плям. У сучасній історіографії з вірменознавства зовсім відсутня інформація про вірменські студії І. Моргілевського, що провадились у зв'язку з дослідженням культури Київської Русі. Третій ракурс, науково-біографічний, належить тривалій традиції історичної науки («біографічна складова історії», «ідея особистості»), яка актуалізується і відроджується сьогодні, у зв'язку з подоланням сучасною наукою методологічного монізму (як, зокрема, панування «незмінних» суспільних законів над іншими факторами історичного розвитку і над роллю особистості в радянській науці). Розширення уявлення про наукову спадщину І. Моргілевського, його внесок у розробку проблематики, пов'язаної з визначенням ролі Вірменії в європейській культурі Середньовіччя, — контекст, в якому актуалізується вивчення представлених документів.

**Мета** дослідження. На основі архівних матеріалів, що вводяться до наукового обігу, показати участь київського медієвіста І. Моргілевського в розвитку українського вірменознавства.

Сходознавство у зв'язку з українознавством. Розвиток сходознавства в Україні у 1920-і рр., підвалини якому було закладено впродовж XIX — початку XX ст., розглядався пріоритетним напрямом розбудови української науки з часів заснування УАН (Д. Багалій, А. Кримський, Г. Павлуцький, Є. Тимченко, Ф. Шміт). Специфікою вивчення Сходу в Україні було спрямування наукових програм на встановлення зв'язку східних культур з українською, визначення східних впливів. Сходознавчі студії здійснювались під кутом різноманітних проявів національної культури України і виявили міцний потенціал наших науковців. Через участь І. Моргілевського

в сходознавчих установах — Візантологічній комісії при ВУАН (1926–1930, керівники: Ф. Мищенко, П. Кудрявцев), Комісії для дослідів з історії Близького Сходу при ВУАН (1930–1933, керівник К. Штепа), Київській філії Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства (1926–1930), Всеукраїнських сходознавчих з'їздах ВУНАС (1927, 1929), Українському науково-дослідному інституті сходознавства (1930–1933), — дослідження культури Київської Русі було інкорпоровано в наукові програми з української орієнталістики та широкий контекст розвитку українознавства. Після директивного знищення в 1930-і рр. сходознавства як складової частини україністики сходознавча компонента відповідним чином була виключена з історико-культурних студій, зокрема у галузі медієвістики.

Фототека І. Моргілевського у наукових фондах Національного заповідника «Софія Київська» налічує 1029 одиниць зберігання, переважно негативи на склі. Відповідно запису в Книзі надходжень [КП-2а], до Великої Вітчизняної війни колекція «належала» Софійському музею, а потім «знаходилась» у Німеччині. Що насправді сумнівно, бо особистий архів вченого до його смерті 1942 р. перебував у приватній власності. Під час війни ці матеріали дійсно намагалися вивезти до Німеччини, але вони затрималися у Львові, у Національному музеї (з 1944 р. — Музей українського мистецтва). Повернуто колекцію в Київ 1944 р. директором Софійського заповідника Г. Г. Говденком та Ю. С. Асеевим. Проте, яка це за обсягом частина особистого архіву, не встановлено, оскільки не знайдено документального супроводу на шляху із Києва до Львова 1943 р. Після повернення матеріали були розміщені в Софійському музеї і з того часу використовуються дослідниками в основному для відтворення пам'яток Київської Русі, послуговуючись неоціненою допомогою в реставраційних і проектних роботах. Складовою частиною колекції негативів є знімки сакральних пам'яток Вірменії — більше п'ятдесяти одиниць зберігання. Наша розвідка стала можливою завдяки опрацюванню і систематизації колекції Н. О. Світличною.

Розробку І. Моргілевським вірменської теми крім фотонегативів засвідчують уривчасті згадки в архівах ВУАН (Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського), в особовому фонді вченого (ЦДАМЛМ України) і в фонді Наркомпросу УРСР (ЦДАВО України). Особиста прихильність Моргілевського до Закавказзя позначилася в прагненні здійснювати наукові експедиції в цьому напрямку та взагалі — у бажанні перебратися туди жити. В листі 1921 р. до візантиніста і кавказознавця Д. П. Гордеева він пише: «Я житель

Тифлісу, закінчив там середню школу, мої матір, сестра і брат досі мешкають у Тифлісі. Все своє дитинство я провів поблизу пам'яток Вірменії та Грузії, і всі мої думки, звичайно, линуть на Кавказ, і після закінчення тутешньої роботи я безперечно вирішив їхати на Кавказ, де, можливо, нам із Вами судиться немало попрацювати разом» [19]. Більш того, в анкеті НКО 1927 р., вказуючи володіння іноземними мовами, Моргілевський зазначив поряд із англійською, німецькою, французькою та польською ще й вірменську [10].

В автобіографії, що написана наприкінці творчого шляху вченого, 1942 р., І. Моргілевський окремо зауважує про кавказькі експедиції і зокрема про вірменську: «Для вивчення джерел нашої старої архітектури відбув велику низку відряджень <...> влітку 1928 р. до Вірменії (Ечміадзін, Ахпат, Санаїн)» [12]. Згадано найзначніші вірменські монастирі, з яких, напевно, й слід починати розповідь про культурну спадщину країни. Польовий щоденник Моргілевського зберіг деякі цікаві «технологічні» спостереження. Наприклад, щодо будування гавіту Амазаспа (1257 р.) в монастирському комплексі Ахпат (X–XIII ст.) дослідник нотував: «В парусах Намасасра закладено чотири великих глека. Забутки всього Намасасра цілком з глечиків, що дають тут надзвичайний виграш у вазі. Битий камінь у забутках і заповненнях стін залито дуже добре затверділим розчином вапна з домішкою (значною) або гальки, або піску» [14, арк. 1а]. За розмірами гавіт Амазаспа найбільший у Вірменії, а конструкція його перекриття випереджає час, тому описуючи голосники (керамічні глеку, що застосовувались для посилення звуку та полегшення склепіння), Моргілевський зазначає саме їх конструкційну роль. До нотаток додано рисунок: розріз східного краю гавіту. Далі вчений виявляє систему постановки покривних плит на карнизах, наводить типи черепиці храму та гавіту, аналізує застосування цільних каменів як конструктивних елементів з замковими та опорними функціями [14, арк. 1а–4]. Аналіз монастирського комплексу доповнюють знімки церкви Сурб Ншан (Св. Знамення, 976–991 рр.) з південно-східного кута та східний фасад (на фото добре видно цільні камені, як і на рисунках), а також інтер'єр гавіту Амазаспа та прохід між гавітом і церквою Сурб Ншан.

В колекції фотонегативів привертає увагу кафедральний собор Ечміадзину, збудований у IV–V ст., головний храм Вірменської апостольської церкви, престол Верховного патріарха, Католикоса всіх вірмен. Собор сфотографований І. Моргілевським до його реконструкції. В будівлі відсутні надбудови з дзвіницями — це

дуже рідкісне фото! Також вченим зафіксована церква Св. Ріпсіме (618 р.), теж частина Ечміадзінського монастиря — найбільш цікавий приклад тетраконху в межах Вірменії: своєрідність будівлі надають широкий багатогранний барабан куполу та фасадні ніші, які на знімку Моргілевського контрастно підкреслені світлотінню.

25 жовтня 1928 р. історично-етнологічний відділ Київської філії ВУНАС розпочав роботу після літньої перерви. На одному з засідань, 12 листопада, що відбулось сумісно з політико-економічним відділом, І. Моргілевський прочитав доповідь «Експедиція влітку 1928 р. до Закавказзя: Ахпат, Урбнісі, Мокві» [4; 6]. Звіт за результатами подорожі «у супроводі великої кількості ілюстративного матеріалу, показаного за поміччю епідіаскопа», тобто з фотоілюстраціями автора, зібрав аудиторію й викликав велике зацікавлення. Сам текст доповіді невідомий. Протокольні фіксації про виступи Моргілевського — блискучого оратора і популярного лектора — часто фіксують лише зовнішні ознаки заходів (тривалість, ілюстрування, кількість присутніх, зацікавленість тощо). Наступної весни Моргілевський згадає цю свою подорож у листі до Д. П. Гордєєва, від 17 березня 1929 р.: «Я минулого літа відвідав Санаїн, Ахпат, Урбнісі та Мокві, привіз багато фотографій, а моквійську церкву ще й обмірив, прожив там доволі довго» [16].

І. Моргілевський прискіпливо слідкував за станом справ, так би мовити, в «українському вірменознавстві». Так, на засіданні Візантологічної комісії 25 березня 1925 р. він разом із керівником комісії П. П. Кудрявцевим висунув пропозицію: обрати членом Візантологічної Комісії проф. Вс. М. Зуммера, який за умов членства став би посередником між комісією та харківською кафедрою мистецтва, що мала в своєму складі представників вірменознавства й грузинознавства. Пропозицію було прийнято [1].

Наступна подорож І. Моргілевського до Закавказзя терміном на півтора місяці для вивчення пам'яток архітектури значиться у плані експедицій історично-етнологічного відділу КФ ВУНАС на 1929–1930 рр. [5]. А 28 червня 1929 р. у заяві до цієї філії він згадає про пільгові квитки за маршрутами: Київ–Туапсе та Тифліс–Київ «для продовження наукових студій з архітектури Кавказу в зв'язку з дослідями старої архітектури України» [8]. У цій експедиції вчений добувся також до Вірменії: 26–28 серпня нотатки в його щоденнику стосуються Узунлару (колишня, до 1967 р., назва стародавнього Одзуну, поблизу монастирів Санаїн та Ахпат) [15]. Шлях із Тбілісі до Єревану неминуче проходить через область Лорі, в якій знаходиться Одзунський монастир. У щоденнику

Моргілевський наводить, зокрема, план купольної монастирської базиліки (VI ст.), за власними обмірами. Обмір виконано без застосування триангуляції, методом простих промірів. Окремо винесено креслення складних профілів трьох порталів собору. На знімках пам'ятку зафіксовано з південного заходу, а також східний та західний фасади фронтально.

9 вересня 1929 р. на Візантологічній комісії ВУАН І. Моргілевський ділиться враженнями від цієї подорожі, пропонує прочитати доповідь на найближчому зібранні Комісії та підготувати статтю для «Візантологічного збірника» [2]. 23 вересня цього ж року на багатолюдному засіданні, де крім членів Візантологічної комісії були присутні члени ВУНАС, ВУАК та просто зацікавлені, він зробив доповідь «Подорож до Абхазії та Вірменії влітку 1929 р.», що також була проілюстрована «світловими картинами», зібрання тривало три години [3].

З приводу цих експедицій цікаву характеристику вченому надав голова музейної секції Укрнауки В. В. Дубровський: «Проф. І. В. Моргілевський є з 1925 р. досі керівником науково-дослідчої експедиції Укрнауки для вивчення історії української архітектури; на нього Укрнаукою покладено завдання організувати Музей української архітектури у Києві (відкриття буде 1.V.1930 р.). Дослідження протягом 10 років та важливі наукові відкриття проф. Моргілевського з історії української архітектури досить добре відомі серед фахівців (Ленінград, Москва, Київ, Харків і т. ін.). Проф. Моргілевський є головою Київської філії ВУНАС, член-кореспондент ВУАН, Рос. Академії історії матер[іальної] культури. Проф. Моргілевський мав від Укрнауки наукові відрядження за своїм фахом за кордон у 1927–1928 р. (Стамбул) та на Кавказ (1928–1929 р.). За своєю кваліфікацією та науковими дослідженнями проф. Моргілевський безумовно є одним з видатних наукових українських діячів радянської генерації» [11].

На відміну від згаданих доповідей, зміст яких невідомий, звіт І. Моргілевського «Про подорож до Теберди й Зеленчуку (пам'ятки архітектури)» [7], який було зачитано 15 березня 1931 р. в Комісії з вивчення історії Близького Сходу, дійшов до нас у вигляді стислого конспекту, зробленого секретарем Комісії Г. Н. Лозовиком у протоколі засідання. Унікальну інформацію, що міститься у цьому рукописі й не дублює друковані праці вченого, проаналізовано нами в попередній статті [20]. У контексті нашої теми цей звіт цікавий через визначення вірменських впливів на архітектуру згаданої групи пам'яток.

Доповідь стала результатом експедиції Моргілевського влітку 1930 р. Вчений як завідувач Музею архітектури Всеукраїнського музейного містечка отримав відрядження на Кавказ у Лаврському державному культурно-історичному заповіднику «з метою вивчення, фотографування й обмірів пам'яток стародавньої архітектури в область річок Теберди та Зеленчуку» [13]. Починається звіт з огляду пам'яток сусідньої Абхазії. Внаслідок постійної експедиційної роботи на Кавказі абхазський матеріал правив за підґрунтя для включення тебердинських і зеленчукських пам'яток до кола тих, що формували концепцію вченого. «Всі ці пам'ятки, — підсумовує Моргілевський, — можна характеризувати як архітектуру візантійську з вірменськими пришаруваннями» [7]. Таким чином він дає ім'я цій групі пам'яток — «чорноморсько-візантійська гілка з вірменськими прошарками» [17]. Після доповіді на запитання Е. А. Берлінера Моргілевський вказав пам'ятки вірменської архітектури у Закавказзі «в напрямку до Малої Азії». Наприкінці обговорення Г. Лозовик зауважив, що еволюція архітектури на Чорноморському узбережжі та «вірменські додатки» промовляють і за той факт, що головними посередниками візантійської торгівлі в напрямку на північ були саме вірмени [7].

Чи продовжував І. Моргілевський і далі, після 1928–1929 рр., експедицій до Вірменії? «У середині серпня, — пише він Д. Гордєєву 26 липня 1931 р. — збираюся виїжджати до Криму і звідти на Кавказ. В Тифлісі буду, ймовірно, в кінці серпня або на початку вересня» [18]. Куди саме прямував того року Моргілевський, ми не знаємо, але Тбілісі, де мешкав Гордєєв, можливо, не був єдиною ціллю його подорожі.

За відсутністю інших документів скористаємося самими знімками з колекції вченого, наприклад, монастиря Кечаріс (XI–XIII ст.). Ми спостерігаємо жалюгідний стан монастирського комплексу: храми без куполів, фасади, позбавлені прикрас, занедбаний вівтар. Стіни головної монастирської церкви, Св. Григорія Просвітителя (1033 р.), рясніють багатьма бруталними графіті радянської доби, з позначками «1934» і «1936». Очевидно дослідник подорожував до Закавказзя аж до 1937 р., тобто до самої своєї хвороби, яка і поклала кінець експедиціям. Дочка, Катерина Іполитівна Моргілевська, згадує: «Експедиція влітку 1937 р. була для нього останньою. Тоді він вів роботи в Середній Азії під нещадними променями сонця, не здогадуючись, що в нього був дуже високий артеріальний тиск. А тому й не забарилося — весною 1938 р. в нього трапився

тяжкий крововилив у мозок, в результаті колись потужне його здоров'я було сильно підірвано» [9].

Таким чином, оглядаючи цікаву добірку світлин 1920–1930-х рр. з сакральними пам'ятками Вірменії та пов'язаних з ними архівних матеріалів, зазначаємо: в складі вірменознавців з'явилась ще одна шанована наукова постать — відомого українського культуролога і медієвіста Іполита Владиславовича Моргілевського. Це дозволяє поставити питання про наукову комунікацію та взаємодію різних наукових шкіл у ділянці вірменістики: київської школи, що формувалась у контексті академічних програм встановлення зв'язку східних культур з українською, та місцевих наукових шкіл Вірменії.

### Список використаних джерел

1. Інститут рукопису НБУВ (ІР НБУВ). Ф. X: ВУАН, № 21527, арк. 38.
2. ІР НБУВ. Ф. X, № 21541, арк. 64.
3. ІР НБУВ. Ф. X, № 21542, арк. 65.
4. ІР НБУВ. Ф. X, № 21620, арк. 70–71.
5. ІР НБУВ. Ф. X, № 21629, арк. 81.
6. ІР НБУВ. Ф. X, № 21651, арк. 114.
7. ІР НБУВ. Ф. X, № 21805, арк. 30.
8. ІР НБУВ. Ф. X, № 22497, арк. 175.
9. Особистий архів В. Н. Ачкасової. Лист: К. І. Моргілевська — В. Н. Ачкасовій, 28.06.1978, арк. 3.
10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). Ф. 166: Наркомос УРСР, оп. 12, спр. 5112, арк. 1.
11. ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 12, спр. 5112, арк. 5 зв.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 87: І. В. Моргілевський, оп. 1, арк. 2.
13. ЦДАМЛМ України. Ф. 87, оп. 1, арк. 26.
14. ЦДАМЛМ України. Ф. 87, оп. 2, щоденник 5, арк. 1а–4.
15. ЦДАМЛМ України. Ф. 87, оп. 2, щоденник 6, арк. 56–58, 61.
16. ЦДАМЛМ України. Ф. 208: Д. П. Гордеев, оп. 1, спр. 184, арк. 13б.
17. ЦДАМЛМ України. Ф. 208, оп. 1, спр. 184, арк. 3.
18. ЦДАМЛМ України. Ф. 208, оп. 1, спр. 184, арк. 4.
19. ЦДАМЛМ України. Ф. 208: Д. П. Гордеев, оп. 2, спр. 151, арк. 2.
20. Ненашева Е. Ю. Диалог культур в интерпретации И. В. Моргилевского (Византия, Кавказ, Киевская Русь) // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2014. №6 (8). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1401>

### References

1. Instytut rukopysu NBUV (IR NBUV). F. Kh: VUAN, № 21527, ark. 38.
2. IR NBUV. F. Kh, № 21541, ark. 64.
3. IR NBUV. F. Kh, № 21542, ark. 65.

4. IR NBUV. F. Kh, № 21620, ark. 70–71.
5. IR NBUV. F. Kh, № 21629, ark. 81.
6. IR NBUV. F. Kh, № 21651, ark. 114.
7. IR NBUV. F. Kh, № 21805, ark. 30.
8. IR NBUV. F. Kh, № 22497, ark. 175.
9. Osobystyi arkhiv V. N. Achkasovoi. Lyst: K. I. Morhilevska — V. N. Achkasovii, 28.06.1978, ark. 3.
10. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchychk orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy). F. 166: Narkomos URSS, op. 12, spr. 5112, ark. 1.
11. TsDAVO Ukrainy. F. 166, op. 12, spr. 5112, ark. 5 zv.
12. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy (TsDAMLML Ukrainy). F. 87: I. V. Morhilevskiy, op. 1, ark. 2.
13. TsDAMLML Ukrainy. F. 87, op. 1, ark. 26.
14. TsDAMLML Ukrainy. F. 87, op. 2, shchodennyk 5, ark. 1a–4.
15. TsDAMLML Ukrainy. F. 87, op. 2, shchodennyk 6, ark. 56–58, 61.
16. TsDAMLML Ukrainy. F. 208: D. P. Hordieiev, op. 1, spr. 184, ark. 1zb.
17. TsDAMLML Ukrainy. F. 208, op. 1, spr. 184, ark. 3.
18. TsDAMLML Ukrainy. F. 208, op. 1, spr. 184, ark. 4.
19. TsDAMLML Ukrainy. F. 208: D. P. Hordieiev, op. 2, spr. 151, ark. 2.
20. Nenasheva E. Yu. Dialog kultur v interpretatsii I. V. Morgilevskogo (Vizantiia, Kavkaz, Kievskaia Rus) // Universum: Filologiya i iskusstvovedenie: elektron. nauch. zhurn. 2014. №6 (8). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1401>

#### ■ UDC [930.2:77.03/08](479.25) «1920/1930»

**Nenasheva O. Yu.**, Press attache, National Union of Ukrainian Architects, Kyiv

*nsau-pressa@ukr.net*

### **ARMENIAN SACRAL MONUMENTS IN H. V. MORGILEVSKY'S CULTUROLOGY STUDIES OF THE 1920–1930S**

**The aim of the article** is to show participation of Kyivan medievalist Hippolyte V. Morgilevsky (1889–1942) in the development of Ukrainian Armenian studies.

**Research methodology.** In our study the principle of historicism is used, which allows to observe the evolution of scientific thought in chronological order.

**Results.** On the basis of H. Morgilevsky's scientific heritage the article elucidates the interwar period in the development of the Kyiv school of Medieval studies. The special character of Kyivan Rus cultural history was their incorporation into extensive research programs of Ukrainian Orientalistik (the All-Ukrainian Academy of Sciences — «VUAN»,



the All-Ukrainian Scientific Association of Orientalists — «VUNAS») repressed in the early 1930s. The article is based on archival materials introduced to the scientific researches for the first time. The study shows Morgilevsky's numerous attempts to define the place of Armenia in the mediaeval European culture. Morgilevsky elucidates the correlation of Armenian architectural types with Eastern Christian architecture in a quite new way.

**Novelty.** Significant archival factual material deepens understanding of H. Morgilevsky's scientific heritage. There is obvious broadening of the research basis in a study of the culture of Kyivan Rus in the 1920-1930's.

The **practical significance.** The results and conclusions of the study may be suitable for further use in scientific works on the history of art and culture, architectural history, and in the preparation of encyclopedias, handbooks, manuals and teaching disciplines of Art-cycle and History of culture in the universities.

**Key words:** Kyiv school of Medieval studies, interwar period, All-Ukrainian Academy of Sciences, All-Ukrainian Scientific Association of Orientalists, mediaeval culture.

*Надійшла до редколегії 26.03.2015 р.*

## ■ УДК 7.748.63

**Го Кай (КНР)**, аспірант, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

### **ХУДОЖНЄ СКЛО 1980-Х РР. У ПРОЦЕСІ ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ КИТАЮ**

Висвітлюються особливості розвитку художнього скла в процесі відродження в Китаї 80-х рр. ХХ ст. національних культурних традицій. Окрему увагу приділено питанням декоративно-прикладного й образотворчого мистецтв. Аналізуються твори цього періоду, виявляються джерела творчих ідей, передусім, найтрадиційніші художні форми, теми, образи. Визначено роль художнього склоробства династії Цинь, зокрема виробів імператорської майстерні Пекіна ХVІІІ ст., а також особливості відродження в галузі китайського виробництва скла індивідуальної і колективної форм творчості.

**Ключові слова:** китайське скло 1980-х рр., відродження традицій, художні інспірації, твори.

**Го Кай (КНР)**, аспірант, Львовская национальная академия искусств, г. Львов

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО 1980-Х ГГ. В ПРОЦЕССЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ КИТАЯ**

Освещаются особенности развития художественного стекла в процессе возрождения в Китае 80-х гг. ХХ в. национальных культурных традиций. Отдельное внимание уделено вопросам декоративно-прикладного и изобразительного искусств. Анализируются произведения этого периода, источники творческих идей, прежде всего, традиционные художественные формы, темы, образы. Выявлена историческая роль стеклоделия династии Цинь, в частности, изделий императорской мастерской Пекина ХVІІІ в., а также особенности возрождения в отрасли китайского стекольного производства индивидуальной и коллективной форм творчества.

**Ключевые слова:** китайское стекло 1980-х г., возрождение традиций, художественные инспирации, произведения.

**Kai Guo (Peoples Republic of China)**, postgraduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

### **ARTISTIC GLASS OF THE 1980S IN THE PROCESS OF REVIVAL NATIONAL CULTURAL TRADITIONS OF CHINA**

The peculiarities of the development of artistic glass are highlighted in the process of revival of the national cultural traditions in China in

the 80s of the 20th century. Special attention is paid to decorative and applied arts and fine arts. The works of this period, the sources of creative ideas, especially traditional art forms, themes, images are analyzed. The historical role of glassmaking dynasty, the Qing, in particular, the products of the imperial workshop in Beijing of the 18th century as well as the peculiarities of the Chinese glass industry revival of the individual and collective forms of creativity are revealed. **Key words:** Chinese glass of the 1980s, the revival of traditions, artistic inspiration, the works.

**Постановка проблеми.** Наприкінці 1970-х рр. періодом «реформ і перетворень» розпочався новий етап сучасної історії Китаю. Під час процесу, відомого під назвою «Пекінська весна» (1977 р.), публічно осуджено ідеологію і наслідки «культурної» революції, зокрема її негативний вплив на мистецтво. Саме цей період став початком відродження національних художніх традицій Китаю в царині мистецької творчості. Але розвиток цих тенденцій в окремих видах мистецтва, насамперед, у царині художнього скла, 1980-х рр., висвітлений менше. Нечітко визначене поняття китайського «традиційного скла», не завжди точно окреслені джерела сучасних художніх інспірацій, не повністю з'ясовані причини заперечення окремими китайськими митцями важливості традицій у сучасному художньому процесі.

**Останні дослідження та публікації.** Оглядаючи історіографію китайського скла, слід зазначити, що в ній, наразі, превалюють фрагментарні дослідження художніх процесів і явищ другої половини ХХ ст., в яких комплексно не проаналізовано багато актуальних проблем. Особливо відчутним є брак наукового ставлення до розвитку китайського художнього скловиробництва в 1980-х рр. Серед опублікованих слід відзначити праці М. Неглинської [9], М. Кравцової [7], Л. Казакової [6], Н. Виноградової [4], китайських дослідників Ван Юйгена і Фу Мінсіня [3], Дай Шуфена [5], Чжуана Сяовея [11], Юй Сяопіна і Хан Сі [12], Ван Цзяньчжуна [2] та ін., а також Чжао Цзянлін [10] і Ван Фей [1] — китайських авторів дисертацій, захищених ними в Європі. Вітчизняний вектор дослідження китайського художнього скла недостатньо визначений. Фактично немає публікацій стосовно досліджуваного нами періоду, що підтверджує проблематичність східного аспекту сучасного українського мистецтвознавства. Можна констатувати, що історія і сучасність китайського художнього скла поки що не набули належного теоретичного осмислення у вітчизняному мистецтвознавстві, а відтак — і науково-практичного застосування.

**Мета** статті, зважаючи на стан наукової розробки й актуальність теми, — виявити особливості розвитку китайського художнього скла 80-х рр. XX ст. в контексті відродження культурних традицій та історичних художніх надбань Китаю. Дослідження китайського художнього скловиробництва 1980-х рр. — періоду кардинальних суспільних і культурних змін — має особливе значення для осмислення тенденцій його подальшого розвитку.

**Виклад матеріалу дослідження.** Передумовою розвитку сучасного художнього скла Китаю можна вважати події в китайській образотворчій царині 1978-1984 рр., «коли ще перебуваючи в шоківому стані від тиску режиму, китайське мистецтво докладало зусиль до одужання» [9, с. 404]. Однією з перших важливих подій стала виставка станкового живопису під назвою «Зірки» («Сінсін хуачжань», 明星) 1979 р. в Пекіні, яка продемонструвала основні тенденції в китайському мистецтві цього періоду — посилення уваги митців до сучасного західного мистецтва на тлі критичного ставлення до китайської дійсності і традиційної культури загалом, а також звернення до нагальних проблем суспільного життя.

Порівняно з активними творчими пошуками в царині живопису, прикладне мистецтво Китаю, «здавалося, перебувало в стані якогось застою» [3, с. 1]. На початку 1980-х рр. воно ще залишалося поза активними процесами художнього життя країни. Продукування виробів, здебільшого сувенірних, здійснювали кустарні майстерні, а також окремі, уцілілі після культурної революції, периферійні артілі народних ремесел і промислів. Лише наприкінці 80-х рр. XX ст. китайські майстри скла почали опановувати сучасні технології, а серед представників молодшої, найактивнішої творчої генерації набуло поширення гасло: «Настав новий час для розквіту прикладного мистецтва!» [10, с. 21]. Крім того, виставки творів прикладного мистецтва майже не влаштовувалися, а ті, що відбувалися, були, зазвичай, локальними і доволі низького художньо-експозиційного рівня [3, с. 3]. Лише у 2009 р. (!) в Пекіні (Музей образотворчих мистецтв) відбулася перша всекитайська виставка творів декоративно-прикладного мистецтва, яка продемонструвала його розвиток і досягнення за попередні п'ятдесят років. «Нова експозиція, — писав директор Музею Ян Бін'янь, — стала своєрідним подарунком для глядачів і колекціонерів, які змогли після тривалої перерви дізнатися про стан прикладних мистецтв наших днів, про рівень художніх досягнень художників» [3, с. 4]. Але означена виставка виявила певне протистояння як полярних тем і образів (традиційні витвори китайського народного мистецтва

продовжували співіснувати з комуністичними агітаційними формами), так і полярність художньо-критичних думок, наприклад, щодо того, за якими критеріями слід оцінювати розвиток техніки і технології декоративно-прикладного мистецтва, яким має бути ставлення до авторської свободи і новаторства в цій царині творчості [3, с. 4].

Але на найбільшій у Китаї за всю другу половину XX і початок XXI ст. виставці не експонувалося художнє скло ні в історичному, ні в сучасному його варіантах. Цей, прикрий для поціновувачів китайського скла і загалом прикметний, факт поки що не мав конкретного пояснення в публікаціях як китайських, так і західних мистецтвознавців. Припускаємо, що певне пояснення можна шукати серед застійних, зумовлених ідеологічним впливом, явищ китайського художнього скловиробництва 1940–1970 рр., проблем відродження культурно-мистецьких традицій у 1980-х рр. Але, на нашу думку, важливою причиною є те, що поряд зі всесвітньо відомими порцеляною, художнім металом, різьбленими лаками, керамікою, обробним каменем Китаю, китайське скло у своїх давніх (фактично, до початку XVII ст.) артефактах не набуло такого високого художнього рівня, а було представлене простішими, хоча й оригінальними, побутовими або культовими формами (скляне намисто, браслети, прикраси холодної зброї, обереги, диски і кільця, очевидно культового призначення, невеликі ємності і та ін.) з непрозорого свинцевого скла «лю-лі» (liu li, 琉璃). Лише вишукане, різьблене і розписне скло (вази, мініатюрні флакони для тютюну й опіуму, келихи, чаші та ін.) другої половини XVII — XVIII ст., т. зв. «імператорського» стилю династії Цінь (1644–1911 рр.), привернуло увагу митців і дослідників своїм високим естетичним і технологічним рівнем. Серед виробів Ціньської епохи переважали речі з кольорового, прозорого або напівпрозорого (натрієвого) скла, що називалося «бо-лі» (bo li, 璧琉璃). Але й ціньське скло не належало до царини традиційного мистецтва, причиною чого стало радше захоплення імператорів династії Цінь західноєвропейською культурою, яка, у свою чергу, помітно вплинула на форми і технологію китайського скла.

Очевидно, що саме з огляду на впливову роль «імператорського» стилю і з міркувань суто ідеологічних, художнє скло повільно розвивалося в 1950–1970-х рр., коли його презентували, переважно, масова побутова або агітаційного змісту продукція. І вже на зламі XX — XXI ст. створюється китайське художнє скло кардинально нового концептуального рівня, максимально наближене до

образотворчої царини, формально і технологічно зорієнтоване на західну культуру, що зумовило його відхід від традиційних мистецтв Китаю.

Перші спроби відродження художнього скла зроблені лише наприкінці 80-х рр. ХХ ст. Зазнала певних змін і галузь промислового скловиробництва, а технічний прогрес поступово зумовив виникнення нових технологій, форм і видів скляних виробів. В естетиці скла відбилися пріоритети нового часу: його важливою ознакою стає не тільки функціональність, але й потреби задоволення культурних запитів людини і створення гармонійного середовища її життєдіяльності. Започатковуються авторське художнє скло й дизайн скляних виробів, у яких важливу роль відіграють індивідуальна творчість і технологічні експерименти.

Помітним явищем стало відродження давніх технік виготовлення та декорування скляних виробів. Насамперед може йтися про техніки «внутрішнього» розпису скляного посуду, різьблення по накладному багатшаровому склу і «матового» гравіювання. Яскравим представником «руху відродження» став художник Ван Сішань — продовжувач славнозвісної техніки розпису скляних посудів, яка набула особливого розвитку в Пекіні у ХVІІІ ст. Митець навчався в 1957–61 рр. у Пекінській академії мистецтв у відомого представника давньої династії майстрів китайського традиційного живопису (т. зв. «гохуа», 國畫) Е Сяофена. Сам Сішань не лише віртуозно опанував техніку розпису, але й почав навчати талановиту молодь, згодом заснував власну творчу групу «Ті» в м. Шицзячжуан (石家莊市) у провінції Хебей (河北) на сході Китаю, яка стала одним з найбільших сучасних об'єднань китайських художників у царині декоративно-прикладних мистецтв [10, с. 22].

У своїх творах Ван Сішань успішно поєднав традиції Пекінської малярської школи, живописну манеру свого вчителя Сяофена, атакож особливості Шандунської школи живопису (Шандун, 山东 — провінція на сході Китаю). Твори Сішаня вирізняються лаконізмом і простотою, стриманою колірною гамою, загалом притаманними пекінському осередкові традиційного живопису «гохуа» (國畫), в якому застосовувалися переважно бамбукові пензлі. А серед впливових особливостей Шандунської школи можна назвати застосування сучасних тонких пензлів, що дозволяло виконувати тонкий розпис із чіткою графічною прорисовкою найдрібніших деталей. Колірна гама шандунського живопису, і це помітно у творах Сішаня, відкритіша, яскравіша, оскільки на неї від самого початку впливало народне мистецтво Китаю.

У темах і образах Ван Сішаня важливе місце посідають китайський світогляд, філософія та міфологія. Це і традиційні пейзажі типу «шань — шуй» (дослівно, «гори — вода», 山水), зображення птахів на тлі природи — «хуа-няо» («квіти-птахи», 花鸟), портрети людей у певному середовищі — «жень-у» («люди і речі», 人物), сюжетика давніх творів живопису тощо. Характерними є також мотиви і форми буддистської архітектури, бронзового храмового посуду, даоської скульптури тощо.

Найбільшу популярність митцю принесла серія мініатюрних скляних флаконів, розписаних усередині портретами імператорів династії Цін (清, 1644–1911 рр.) у реалістичній манері в чорно-білих тонах, що відповідає давнім китайським гравюрам. Незважаючи на мініатюрні розміри флаконів (висота 8–10 см), портрети написані з великою майстерністю і прекрасно передають характер портретованих історичних осіб. Для створення таких складних зображень усередині маленьких скляних пляшечок у давній техніці «сі-шан» (他山) Ван Сішаню довелося фактично наново розробити форму зігнутого на кінці мініатюрного пензля з використанням тонкого металевого дроту або металізованої нитки для надання йому більшої жорсткості і загостреної форми, необхідної для виконання мініатюрних композицій.

Слід зазначити, що концепція художньо-історичних реконструкцій Ван Сішаня орієнтована, насамперед, на відродження кращих взірців китайського скла другої половини XVIII ст., коли культивована митцями техніка «внутрішнього» розпису набула найвищого виконавського рівня. Не менш важливим став активний виставковий процес, спрямований на популяризацію традиційного розпису скла. Із цією метою у 2003 р. за ініціативи Ван Сішаня був відкритий унікальний і єдиний у Китаї музей живопису на склі. Сам же митець відзначений державним почесним званням КНР «Хранитель національної культури Китаю» [10, с. 23].

Історичний період, ознаменований художнім «стилем» імператора династії Цін Цянлуна (乾隆, 1735–1796 рр.), став також найвищого розвитку гравійованого багат шарового скла. Сучасний етап відродження декоративного різьблення по накладному кольоровому склу «тао-се» (陶色) розпочався наприкінці 1980-х рр. з творчості Чжана Вейюна — одного з найвідоміших сучасних митців китайського скла, що звернулися до цієї ефектної техніки. Чжан Вейюн народився в м. Ляньюньган (连云港, північний схід Китаю), але в 1960 р. його родина переїжджає до м. Баошань (保山, південно-західна частина Китаю) — одного з давніх китайських

склоробних центрів, і цей факт, очевидно, став вирішальним у житті митця, який згодом звернувся виключно до творення художнього скла.

У процесі відродження склоробних традицій творчість Чжана Вейюна, можливо, найточніше визначають два фактори. По-перше — це досконале володіння традиційною технікою різьблення скляних виробів. По-друге — той дух новаторства, який художник постійно прагне втілювати в історично усталених формах і декорі скла. Одним з перших його творів «тао-се» стала ваза «Квіти сливи», датована 1964 р. На поверхні ємності з двохарового накладного скла способом глибокого гравіювання майстер наніс зображення гілок дикої квітучої сливи (давній китайський символ зими і чистоти), а також дракона (зазвичай, символ імператора Китаю, у древньому трактуванні — це також символ вищого божества). Слід відзначити й те, що Чжан Вейюн, наповнюючи композицію традиційними образами, максимально гармонійно синтезував символічний зміст і художню форму твору. Наприклад, гілки квітучої сливи, вирізьблені на вазі, слід трактувати як уособлення духовного начала в земному світі, а динамічне зображення дракона, що стрімко обвиває довгу вузьку шийку і ніби стримить у вишину.

Особливу популярність Вейюн здобув завдяки серії оригінального колірною рішення різьблених ваз, особливо вазі зеленого відтінку з блакитним скляним накладом під назвою «Вісім безсмертних» («Ба Сянь», 八仙). Чжан Вейюн, як і багато інших китайських митців 1980-х рр., шукав натхнення не лише в царині давніх вконавських техник, а й у даоській міфології, оснований на духовному єднанні людини з природою. До даоської традиції належать кілька груп богів і святих, які уособлюють найвищі і найчистіші ідеали. Наприклад, відомими є тріади вищих небесних божеств «Сан Цін» (三清, «Троє Найчистіших» або три іпостасі засновника даосизму Лао-цзи) і «Сан Гуань» (圣拳, «Три Володарі», які є втіленням Неба, Землі та Води) [8, с. 604]. На основі іконографічного аналізу можна стверджувати, що Чжан Вейюн обрав складний за наповненням образно-символічним змістом і персонажами даоський міф. На зеленій поверхні його ваз — майстерне рельєфне різьблення верхнього шару ніжного блакитного скла демонструє зображення восьми фігур на скелястому березі моря. В основі сцени, без сумніву, — архаїчні перекази про плаваючі в бурхливому морі міфічні гори Пен лай (赖笔), Фанчжан (方舟) та Інчжоу (周英), де й живуть даоські «Безсмертні» [8, с. 605].



Дотримуючи традиційної іконографії і символічного змісту даоської легенди, митець, фактично надав їй нового, авторського трактування. У процесі творчої інтерпретації він «позбавляє» легендарних даосів символічних атрибутів (меч, флейта, срібна ложка та ін.), але зберігає їхню магічну силу в самому характері зображень. Фігури вирізьблені в напрочуд живих пластичних позах. Верхню частину вази вкриває суцільний, незначно порушений тонким різьбленням блакитний шар скла — це хмари, на тлі яких особливо виразним є майстерне зображення дракона, як вищої божественної сили.

Ще одним об'єктом уваги китайських митців 80-х рр. ХХ ст. стало гравіювання матових скляних і кришталевих виробів. Серед сучасних майстрів скла, котрі зробили особливо вагомий внесок у відродження цієї техніки, з упевненістю можна назвати талановитого гравіювальника У Цзисюна. Свій творчий шлях він розпочав у 1960-х рр. і невдовзі став визнаним майстром художнього гравіювання. Наявна колекція власних творів і творів учнів (митець має власну навчально-виробничу майстерню) дозволила У Цзисюну відкрити у 2004 р. в м. Тайчжоу (台州, схід Китаю) перший спеціалізований музей китайського матового скла [10, с. 26–27].

До найвідоміших творів митця належить кришталеве панно «Дев'ять драконів», що відбиває особливості сучасної інтерпретації китайського традиційного різьблення кришталю. Формально композицію складають чотири сполучені між собою тонкі кришталеві пластини, заповнені зображеннями химерно вигнутих драконів (п'ять драконів зображені серед легких перистих хмаринок, а чотири піднімаються вгору з морської безодні). З особливою майстерністю вирізьблене зображення «імператорського» жовтого дракона, який символізує процвітання китайської нації і, зрозуміло, є образною домінантою всієї композиції.

Обрана У Цзисюном символіка «дев'яти драконів» посідає особливе місце в китайській міфології. Але шанованим це символічне зображення є на території Гонконгу, материкова частина якого має назву саме «дев'ять драконів» («До Улун», 玖龍). Тому цей сюжет, що іконографічно «читається» як «безмежне процвітання і непохитність», був відтворений художником на честь важливої історичної події — повернення в 1997 р. Гонконгу до складу КНР [10, с. 29].

Підсумовуючи, слід зазначити, що для царини художнього скла Китаю 1980-х рр. пошуки нових творчих ідей і можливостей були пов'язані з подоланням духовних обмежень і прагненням до свободи мислення. Художники, чії твори проаналізовані в цій статті,

в процесі вдосконалення виражальних засобів зверталися не лише до давніх ефектних технік виробництва і декорування скла. Важливим джерелом натхнення для них стали надбання китайської міфології, релігії та філософії, а також традиційне китайське мистецтво.

**Висновки.** Увага до духовного світу людини, пошуки нових форм і матеріалів вирізняють кращі зрізці китайського художнього скла 1980-х рр. На думку відомого китайського художника скла Дай Шуфена, саме ці роки «стали періодом пробудження китайського склоробного мистецтва, яке до того часу перебувало в стані дитинства» [5, с. 9].

Творчість окремих митців, які прагнули відродити й розвинути традиційні техніки (розпис, гравіювання, скляний наклад тощо) і декоративні мотиви (квіти, птахи, образи драконів, каліграфія та ін.), засвідчила історичну стійкість художніх традицій, що стали важливою основою для розвитку склоробного мистецтва.

Наприкінці 80-х рр. ХХ ст. започатковано «традиційний» напрям у розвитку сучасного художнього скла Китаю, представлений, зокрема, творчістю митців-«традиціоналістів», таких як Ван Сішань, Чжан Вейюн, У Цзисюн та ін.

Водночас, у царині китайського художнього скла окреслилося певне протистояння традицій і новаторства, східної й західної культур, різних систем естетичних цінностей. Показово те, що і нині ця тенденція до протистояння «традиційного» й «інноваційного» є чинною. Але в пошуках нових ідей сучасні китайські митці скла продовжують звертатися до національної культурної спадщини, що є важливим фактом. Саме в традиціях вони знаходять і джерела натхнення, і невичерпні можливості для вияву власної творчої індивідуальності.

Подальше дослідження означеної теми пов'язане з проблемами розвитку китайського художнього скла кінця ХХ — початку ХХІ ст., зокрема виявленням рівня співвідношення художніх традицій та інновацій.

#### Список використаних джерел

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Ван Фэй. — М., 2008. — 22 с.
2. Ван Цзяньчжун. Ессе про викладання художнього скла / Ван Цзяньчжун // Декоративне мистецтво. — 2004. — № 7. — С. 12–15. — (Видання китайською мовою).
3. Ван Юйген. Відродження прикладного мистецтва Китаю / Ван Юйген, Фу Мінсін // Мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 8–12. — (Видання китайською мовою).

4. Виноградова Н. А. Современное прикладное искусство Китая / Н. А. Виноградова ; Акад. наук СССР. Ин-т Китаеведения. — М. : Изд-во вост. лит., 1959. — 63 с.
5. Дай Шуфен. «Застигла радуга»: Перша виставка художнього скла / Дай Шуфен // Китайський Дім Книги. — 2003. — № 1. — С. 9–10. — (Видання китайською мовою).
6. Казакова Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л. В. Казакова. — М. : Пинакотекa, 2007. — 272 с.
7. Кравцова М. Е. История искусства Китая / М. Е. Кравцова. — СПб., 2004. — 256 с.
8. Мировая художественная культура. Тематический словарь. Древние цивилизации. — М. : Крафт, 2004. — 800 с.; ил.
9. Неглинская М. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения / М. Неглинская // Общество и государство в Китае : XI научн. конф. / Ин-т востоковед. РАН. — М. : Ин-т востоковед. РАН, 2010. — (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 2 / редколл. А.А. Бокшанин (пред.) и др.). — С. 403–414.
10. Чжао Цзянлин. Современное китайское художественное стеклоделие : дисс. ... канд. искусствoved.: 17.00.04 / Чжао Цзянлин. — М., 2011. — 156 с.
11. Чжуан Сяовой. Институт художнього скла / Чжуан Сяовой // Декоративне мистецтво. — 2004. — № 7. — С. 21–24. — (Видання китайською мовою).
12. Юй Сяопін. Сучасне мистецтво скла // 36. наук. пр. Анхойського ін-ту мист. / Юй Сяопін, Хан Сі. Вип. 12. — Анхой : Анхой. ін-т мист., 2010. — С. 32–39. — (Вид. китайською мовою).

### References

1. Van Fey. Современное искусство Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo protsessa : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.04 / Van Fey. — М., 2008. — 22 с.
2. Van Tszianchzhun. Esse pro vykladannia hudozhnoho skla / Van Tszianchzhun // Dekorativne mystetstvo. — 2004. — № 7. — S. 12–15. — (Vydannia kytaiskoiu movoiu).
3. Van Yuihen. Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kitaiu / Van Yuihen, Fu Minsin // Mystetstvo. — 2007. — № 4. — S. 8–12. — (Vydannia kytaiskoiu movoiu).
4. Vinogradova N. A. Sovremennoe prikladnoe iskusstvo Kitaya / N. A. Vinogradova ; Akad. nauk SSSR. In-t kitaevedeniya. — М. : Izd-vo vost. lit., 1959. — 63 s.
5. Dai Shufen. «Zastyhla raiduha»: Persha vystavka hudozhnoho skla / Dai Shufen // Kitaiskyi Dim Knyhy. — 2003. — № 1. — S. 9–10. — (Vydannia kytaiskoiu movoiu).

6. Kazakova L. V. Mirovye hudozhestvennoye steklo XX veka. Osnovnyie tendentsii. Vedushchie мастера / L. V. Kazakova. — M. : Pinakoteka, 2007. — 272 s.
7. Kravtsova M. E. Istoriya iskusstva Kitaya / M. E. Kravtsova. — SPb., 2004. — 256 s.
8. Mirovaya khudozhestvennaya kultura. Tematicheskii slovar. Drevnie tsivilizatsii. — M. : Kraft, 2004. — 800 s.; il.
9. Neglinskaya M. Ob aktualnykh tendentsiyakh sovremennogo kitayskogo iskusstva i perspektivah ego izucheniya / M. Neglinskaya // Obschestvo i gosudarstvo v Kitae: XL nauchnaya konferentsiya / In-t vostokovedeniya RAN. — M. : In-t vostokoved. RAN, 2010. — (Uchenyie zapiski Otdela Kitaya IV RAN. Vyip. 2 / redkoll. A.A. Bokshanin (pred.) i dr.). — S. 403–414.
10. Chzhao Tszyanlin. Sovremennoye kitayskoye khudozhestvennoye steklodeliye: dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.04 / Chzhao Tszyanlin. — M., 2011. — 156 s.
11. Chzhuan Siaovei. Instytut hudozhnogo skla // Dekoratyvne mystetstvo. — 2004. — № 7. — S. 21–24. — (Vydannia kytayskoiu movoiu).
12. Yui Siao-pin, Han Si. Suchasne mystetstvo skla // Zb. nauk. pr. Ankhoiskoho in-tu myst. / Yui Siao-pin, Khan Si. Vyp. 12. — Ankhoy : Ankhoy. in-t myst. , 2010. — S. 32–39. — (Vydannia kytayskoiu movoiu).

## ■ UDC 7.748.63

**Kai Guo (Peoples Republic of China)**, postgraduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv  
*hiv.ukr@gmail.com*

### **ARTISTIC GLASS OF THE 1980S IN THE PROCESS OF REVIVAL NATIONAL CULTURAL TRADITIONS OF CHINA**

**The aim of the article** is to identify the peculiarities of the development of artistic glass in the process of revival of the national cultural traditions in China in the 80s of the 20th century. Special attention is paid to decorative and applied arts and fine arts.

**Research methodology.** The development trends in certain types of Chinese Art of the 1980s, especially in the field of glass art, have been little studied. From the methodological point of view the concept of the Chinese traditional «glass» is clearly defined, but the sources of modern art are not identified for the reasons of refusal of some Chinese artists of contemporary artistic traditions.

**Results.** The attention to the spiritual world of a man, the search for new forms and materials are favorably distinguished in the best models of Chinese glass art of the 1980s. The works of this period, the sources of creative ideas, especially traditional art forms, themes,

images are analyzed. The «traditional» trend in the development of contemporary Chinese art glass is presented in the works of the artists — so called «traditionalists», such as Wang Sishan, Zhang Veyyun etc. In the search of new ideas modern Chinese glass artists appeal to the national cultural heritage. It is a source of inspiration and inexhaustible possibilities for creative expression of their own identity.

**Novelty.** For the first time the peculiarities of Chinese art glass of the post-totalitarian period, the works of the artists, the role of cultural traditions are analyzed.

The **practical significance.** The findings and results can be applied in the scientific, educational, museum activity.

**Key words:** Chinese glass of the 1980s, the revival of traditions, artistic inspiration, the works.

*Надійшла до редколегії 02.04.2015 р.*

**Наші автори**

**Бермес І. Л.**, доктор мистецтвознавства, професор, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич

**Бойко В. Г.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Бортник К. В.**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Бреславець Г. М.**, старший викладач, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Бугайова В. О.**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Воскобойнікова В. В.**, аспірант, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Гладких А. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Гладких О. В.**, Харківське училище культури, голова циклової предметної комісії фундаментальних та природничо-наукових дисциплін, викладач вищої кваліфікації, методист, м. Харків

**Our authors**

**Bermes I. L.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

**Boiko V. G.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Bortnyk K. V.**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Breslavets G. M.**, Senior Teacher, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Buhaiova V. O.**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Voskoboinikova V. V.**, postgraduate student, Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Gladkikh A. V.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Gladkikh O. V.**, instructor, Kharkiv College of Culture, Kharkiv

**Го Кай** (КНР), аспірант, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

**Грицун Ю. М.**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

**Єрошенко О. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Жаркіх Т. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

**Жильцова О. П.**, аспірант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

**Зимогляд Н. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Канівець І. А.**, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ

**Колос Т. М.**, заступник директора Департаменту мистецтв та навчальних закладів, начальник відділу навчальних закладів та науки Міністерства культури України, здобувач, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

**Курінна Г. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Kai Guo** (Peoples Republic of China), postgraduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

**Hrytsun Yu. M.**, Candidate of Art Criticism, Senior Teacher, I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv

**Yeroshenko O. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Zharkikh T. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, I. P. Kotlyarevskyi National University of Arts, Kharkiv

**Zhyltsova O. P.**, postgraduate student, National Academy of Management Development in Culture and Arts, Kyiv

**Zymohliad N. Yu.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Kanivets I. A.**, postgraduate student, Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Film and Television, Kyiv

**Kolos T. M.**, Deputy Head of Department of Arts and Educational Establishments of Ministry for Culture of Ukraine, Kyiv

**Kurinna H. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Лошков Ю. І.**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Ненашева О. Ю.**, прес-секретар, Національна спілка архітекторів України, м. Київ

**Осипенко В. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, заслужена артистка України, м. Харків

**Островська К. В.**, доцент, завідувач кафедри народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Откидач В. М.**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Loshkov Yu. I.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Nenasheva O. Yu.**, Press attaché, National Union of Ukrainian Architects, Kyiv

**Osipenko V. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Actress of Ukraine, Kharkiv

**Ostrovska K. V.**, Associate Professor, Head of the Folk Choreography Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Otkydach V. M.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv



## ЗМІСТ (CONTENTS)

### Розділ 1. Теорія та історія культури (Part 1. Theory and History Of Culture)

**І. Л. Бермес (I. L. Vermes)**

**Михайло Вербицький: штрихи до творчого портрета композитора** (до 200-річчя від дня народження) (Mykhailo Verbytsky: sketches to the composer's creative activity (to the 200th anniversary of his birth)) . . . . . 4

**Ю. І. Лошков (Yu. I. Loshkov)**

**Рок-музика в сучасній культурі Харкова** (Rock music in the modern culture of Kharkiv) . . . . . 15

**А. В. Гладких (A. V. Gladkikh), О. В. Гладких (O. V. Gladkikh)**

**Рок-музика як чинник масової культури ХХ ст.** (Rock music as a factor of mass culture in the 20th century) . . . . . 26

**В. Г. Бойко (V. G. Voiko)**

**Православная духовная музыка в профессиональной подготовке дирижеров-хормейстеров** (Orthodox spiritual music in the professional training of choral conductors) . . . . . 36

**В. М. Откидач (V. N. Otkydach)**

**Творча особистість виконавця: шляхи становлення** (The path to becoming: a creative person) . . . . . 47

**О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko)**

**Формування співацьких навичок у студентів-акторів** (на матеріалі обробок українських календарно-обрядових пісень) (The formation of singing skills of actors students (on the material of arrangement of the ukrainian calendar and ceremonial songs)) . . . . . 57

**Ю. М. Грицун (Yu. M. Hrytsun)**

**Жанрова багатогранність творчої палітри І. Ковача** (Genre complexity of artistic works by I. Kovach) . . . . . 68

**Г. М. Бреславець (G. M. Breslavets)**

**Значення наукової реконструкції фольклорного тексту в професійному становленні сучасних молодих етномузикологів: методичні аспекти** (The significance of scientific reconstruction of the folklore text in professional formation of the modern young ethnomusicologists: methodological aspects) . . . . . 79

**Т. В. Жаркіх (T. V. Zharkikh)**

**Іпостась homo musicum у процесі формування універсальної особистості О. Мессіана** (Homo musicum hypostasis in the process of forming universal personality of O. Messiaen) . . . . . 91

- Н. Ю. Зимогляд (N. Yu. Zymohliad)**  
**Національна фортепіанна музика як фактор розвитку піаністичної культури України середини ХХ ст.** (National piano music as a factor of development of pianistic culture of Ukraine in the mid. 20th century) . . . . . 102
- В. В. Осипенко (V. V. Osipenko)**  
**Творча діяльність Олени Шишкіної в сучасному слобожанському культурному контексті** (Olena Shyshkina's art activity in the modern context of sloboda Ukraine culture) . . . . . 113
- В. В. Воскобойнікова (V. V. Voskoboïnikova)**  
**Авторська інтерпретація канонічних жанрів православної духовної музики в композиторській творчості XVII — поч. ХХ ст.** (The genres of canonical Orthodox music and their interpretation in the works of the 17th — early 20-th c. composers) . . . . . 124

## **Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія** (Part 2. Theatre Cinema, TV-art, Choreography)

- В. О. Бугайова (V. O. Buhaiova)**  
**Розвиток креативності майбутніх фахівців гуманітарно-мистецької сфери** (Development of creativity of future specialists in the humanitarian and artistic area) . . . . . 134
- Г. В. Курінна (A. V. Kurinna)**  
**Репертуарна криза в українській кінодраматургії 20–30 рр. ХХ ст.** (зародження «Сценарної майстерності») (Repertoire crisis in ukrainian cinema drama in 20-30th of the XX-th century («Scenario skills» formation)) . . . . . 143
- І. А. Канівець (I. A. Kanivets)**  
**Циклічність сюжету в кіно як прояв номінативної варіативності** (Cycle story in cinema as a manifestation of nominative variability) . . . . . 151
- К. В. Островська (K. V. Ostrovskaya)**  
**Особливості розвитку народної хореографії Слобожанщини** (Features of the people's choreography Slobozhanschina) . . . . . 160
- К. В. Бортник (K. V. Bortnyk)**  
**Особливості інтерпретації балету П. Чайковського «Лускунчик» балетмейстером Р. Поклітару** (New interpretation of Tchaikovsky's 'The nutcracker' by R. Poklitaru). . . . . 169

## **Розділ 3. Мистецтвознавство** (Part 3. Art Criticism)

- Т. М. Колос (T. M. Kolos)**  
**Трансформації початкової мистецької освіти в дитячих мистецьких школах України кінця ХХ — початку ХХІ ст.: тенденції та перспективи** (Content transformations of primary artistic education in artistic schools of arts in Ukraine on the end of XX — beginning XXI of century) . . . . . 178

---

**О. П. Жильцова (O. P. Zhyltsova)**

**XVII сторіччя — занепад для Лімозької розписної емалі?**

(The 17th century: the decline of Limoges painted enamels?) . . . . . 191

**О. Ю. Ненашева (O. Nenasheva)**

**Сакральні пам'ятки Вірменії в культурологічних студіях**

**І. В. Моргілевського 1920–1930-і рр.** (Armenian sacral monuments

in H. V. Morgilevsky's culturology studies of the 1920–1930-s) . . . . . 200

**Го Кай (Kai Guo)**

**Художнє скло 1980-х рр. у процесі відродження національних**

**культурних традицій Китаю** (Artistic glass of the 1980s in the process

of revival national cultural traditions of China). . . . . 210

**Наші автори (Our authors)** . . . . . 222

## **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ**

Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на лазерному чи струйному принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).

Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк, арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.

Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм. Таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5 (бажано в графічних редакторах).

На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, на наступному рядку — назва статті; анотація, ключові слова українською мовою; зазначити всі відомості про автора, назву статті й анотацію, ключові слова російською мовою; відомості, назву статті та анотацію, ключові слова англійською мовою (анотації — не менше 50 слів, 600-800 знаків, ключові слова — не менше 3 і не більше 10).

**Основний текст статті** (заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті) повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень та публікацій; мета статті; виклад основного матеріалу дослідження; висновки; перспективи подальших досліджень.

Список використаних джерел виконується мовою оригіналу **в алфавітному порядку**, має наскрізну нумерацію.

Подається транслітерація українських і російських джерел латиницею.

З нової сторінки — **резюме статті англійською мовою** (обсяг— 250 слів або 1600-1700 знаків).

Статті підлягають редагуванню. На кожен статтю має бути рецензія.

Рукопис авторові не повертається.

Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

**ДЛЯ НОТАТОК**

**ДЛЯ НОТАТОК**

**ДЛЯ НОТАТОК**

ISSN 2410-5325



*Наукове видання*  
*Scientific edition*

**Культура України**  
**Culture of Ukraine**  
Серія: Мистецтвознавство  
Series: Art Criticism

Збірник наукових праць  
Scientific Papers

Випуск 50  
Issue 50

Редактори:  
*Л. Ф. Торбовська,*  
*Ю. М. Заклінська,*  
*А. Г. Шекунова,*  
*А. А. Троян*

Художній редактор  
*І. Р. Акмен*

Комп'ютерна верстка  
*С. В. Яшиш*

Підписано до друку 27.05.2015. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 13,37.  
Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
Друкарня ТОВ Видавництва «С. А. М.»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б