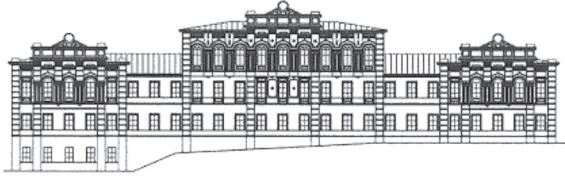


ISSN 2410-5325

**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 51*  
*Issue 51*

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 №12 від 02.07.2015 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

**Альфорова 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; **Осіпова 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. 51. — 236 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 78.082.1(477)

**О. І. Козак**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ТРАНСФОРМАЦІЇ МОДЕЛЕЙ СИМФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ.**

Розглянуто особливості становлення національного симфонізму в різні історичні та соціокультурні періоди: симфонічна музика наприкінці ХІХ ст. була одним з найменше розвинених видів творчості, хоча і зазнавала впливів європейської і російської музичних традицій. Національний класик М. Лисенко, як фундатор музичної професійної творчості, доповнив фольклорним матеріалом інтонаційну сферу вокальних і інструментальних жанрів, сприяв розвитку українського симфонізму. Висвітлено ознаки формування моделей вітчизняної симфонії у творчості композиторів ХХ ст. — Л. Ревуцького і Б. Лятошинського — у радянський період.

**Ключові слова:** симфонізм, творчий вплив, музичні традиції, модель української симфонії.

**А. И. Козак**, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ТРАНСФОРМАЦИИ МОДЕЛЕЙ СИМФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ХХ СТ.**

Рассмотрены особенности становления национального симфонизма в разные исторические и социокультурные периоды: симфоническая музыка в конце ХІХ в. была одним из наименее развитых видов творчества, хотя и испытывала влияния европейской и русской музыкальных традиций. Национальный классик Н. Лысенко, основатель музыкального профессионального творчества, пополнил фольклорным материалом интонационную сферу вокальных и инструментальных жанров, способствовал развитию украинского симфонизма. Освещено формирование моделей отечественной симфонии в творчестве композиторов ХХ в. — Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского — в советский период.

**Ключевые слова:** симфонизм, творческое влияние, музыкальные традиции, модель украинской симфонии.

**A. I. Kozak**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **TRANSFORMATIONS OF SYMPHONIC MODELS IN THE XX CENTURY'S UKRAINIAN MUSICAL CULTURE**

In the article have reviewed by the features of the national symphony's formation in different historical and socio-cultural periods. Symphonic music in the late ХІХ century wasn't one of the most popular despite

the influence of European and Russian musical traditions. National Classic N. Lysenko, he created the Ukrainian professional musical art and filled vocal and instrumental genres by a folklore material as well as took part in the Ukrainian symphony's development.

In this paper considered the formation of national symphonic models in the XX century's composers (such a L.Revutsky and B. Liatoshynsky) works.

**Key words:** symphony, creative influence, musical traditions, ukrainian model symphony.

**Постановка проблеми.** Сучасний ракурс вітчизняного музикознавства характеризується пильною увагою до надбань національної художньої творчості, недостатньо вивчених етапів історії професійного музичного мистецтва, проявів ментальності в музиці як константної субстанції української культури. Креативна самобутність в українській музиці поширювалася переважно у вокальних і хорових формах, була стимульована життєдайним джерелом народного співу. Актуальність розгляду основ формування вітчизняного симфонізму зумовлена винятковим значенням жанру симфонії у світовій музиці, роллю національних музичних шкіл у створенні сучасної культури.

**Останні дослідження та публікації,** присвячені історичному огляду української музики — Л. П. Корній [6], ролі творчості М. Лисенка в становленні різних жанрів національного мистецтва — Л. Архімович і М. Гордійчук [1]. Інформаційна змістовність характерна для праці М. Гордійчука [2], в якій висвітлено стан радянської симфонічної школи, хоча й дещо нівельоване значення здобутків попереднього періоду. В окремих розвідках проаналізовано інтонаційні структури національної музичної мови — О. Козаренка [5], феномен музичного мислення — В. Москаленка [7], але, на жаль, ці науковці не фокусують уваги на специфіці симфонічних жанрів. Статті вітчизняних музикознавців — І. Пясковського [9], А. Поставної [9], а також монографічна праця Є. Зінкевич [4] — присвячені вивченню стильових ознак творчості окремих українських композиторів, однак не визначають видозміни симфонічного мислення в континуумі національної музики.

**Мета** статті — визначити особливості етапів формування моделей симфонічного мислення в національній музичній культурі, їх трансформаційні зміни у творчості українських композиторів ХХ ст.

Процес формування симфонічного мислення характеризується збалансованістю двох протилежних тенденцій: так званої вестернізації (адже жанр симфонії був надбанням саме західноєвропейської культури) і збереженням за будь-яких умов квінтесенції української музики. Наразі об'єктом розгляду є такі твори і художні процеси, що не втратили національних ознак під впливом жанрової універсалізації.

Становлення симфонії як жанру оркестрової музики відбулося в «співочій» Україні значно пізніше, ніж у європейській і російській музичних культурах. Українська симфонічна музика тривалий час була одним з найменше розвинених видів творчості, що пов'язано як із зовнішніми причинами (політичними, соціальними), так й іманентними рисами ментальності українців. Однак протягом десятиліть створювалися симфонічні твори, які засвідчили високий художній потенціал митців і в цій галузі. Серед них: «Українська» симфонія Є. Ванжури (одна з трьох симфоній на слов'янські теми) кін. XVIII ст., «Концертна симфонія» Д. Бортнянського (1790), Симфонія соль-мінор першої чверті XIX ст. М. Овсяннико-Куликовського, «Українська» М. Калачевського (1892), Симфонія соль-мінор В. Сокальського (1892), маловідома Симфонія до-мінор І. Рачинського (1915) та ін. [6, с. 307]. Пролунавши в різні часи, означені симфонії засвідчили єдність національних стильових ознак і закономірностей розвитку жанру, що був здобутком західноєвропейської музичної культури. Інтонаційні відмінності цих симфоній проявилися у використанні українського музичного фольклору, а їхні жанрові особливості започаткували традицію пісенно-ліричного типу національного симфонізму.

Діяльність неперевершеного українського класика М. Лисенка, котрого вважають фундатором багатьох напрямів національної музики, змушує замислитися над масштабом і унікальністю його таланту, глобальністю впливу на різні форми української музичної культури. Критерії оцінок його творчості варіювалися від надмірних уславлень до невинновданого критицизму. Серед численних вокальних і інструментальних творів власне симфонічні посідають у його спадщині не головне місце: перша частина Симфонії (1869), Фантазія «Український козак-шумка» (1872) і три твори — Російська *pizzicato* (1859), Менует і Адажіо (1869), Увертюра на тему «Ой запивши, козак, запивши» (1869), рукописи яких не збереглися. Водночас недооцінювати чи заперечувати вплив М. Лисенка на становлення українського симфонізму було б помилково: фольклорне наповнення інтонаційного матеріалу, кореляція

варіаційних і мотивних методів розвитку, принципи його музичного мислення відбилися практично в усіх жанрах вітчизняної музики кін. XIX – першої третини XX ст., зокрема й симфонії. За допомогою художнього синтезу композитор використовував інтонаційні семантими музичного мовлення, що ґрунтувалися на любові до української народної пісні. Аналізуючи феномен музичного мислення, В. Г. Москаленко визначив його сутність як «оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [7, с. 51]. Поняття «музичне мислення», на думку українського музикознавця, охоплює будь-які прояви музично-творчої діяльності: першотворців музики — композиторів, співторів — виконавців, інших професійних інтерпретаторів, а також слухачів, котрі творчо-активно сприймають музику.

Європейськість М. Лисенка сформувалася в роки його навчання в Лейпцизькій консерваторії, де він, усвідомлюючи свою національну належність, здобув базову професійну освіту як композитор та виконавець-піаніст. Дослідник О. Козаренко відзначив дивовижну гнучкість психіки композитора, що дозволяла йому майже повністю зливатися з обраною стильовою моделлю, говорити (в музиці) «немовби чужими словами»: «Вироблений європейською традицією комплекс характерних засобів (відповідні музично-риторичні фігури, типи хорового складу, способи інструментування) одразу залучається Лисенком як випробувана модель комунікату, що завдяки своїй стовідсотковій «впізнаванності», потужності шлейфу суто музичних асоціацій поглиблює розуміння Шевченкового тексту, надає універсальності тим національним цінностям (українській думі, пісні), які поет проголошує «Славою України» [5, с. 84]. У цей період М. Лисенка надихали ідеали романтизму, що були популярними в консерваторії та впливали на формування світосприйняття юного музиканта. Взірцем для нього став «помірний романтик» Ф. Мендельсон, сентименталізм котрого надзвичайно приваблював композитора та позначався на його художньому почерку впродовж усього життя. М. Лисенко приділяв важливе значення опануванню виразних і технічних можливостей симфонічного оркестру, осягненню традицій європейського симфонізму. Як відзначали Л. Архімович і М. Гордійчук, на жаль, ця сфера освіти молодого композитора була незавершена – перевагу надано розвиткові здібностей виконавського піанізму до ступеня художньої й віртуозної майстерності [1, с. 65]. Іншою, не менш важливою галуззю стала фольклористика: збір, запис, вивчення, переосмислення пісенної української культури. Цей симбіоз відбивається

в зрілому стилі композитора, який є тлумачем національних думок та почуттів і «переводить їх на загальнозрозумілу мову європейського композиторського професіоналізму» [1, с. 85].

Найважливішими ознаками музичної мови М. Лисенка, реалізованими у вітчизняному симфонізмі, стали: тенденція інтелектуалізації творчого письма, внаслідок якої посилювалася роль поліфонії у викладі матеріалу змішаного гомофонно-поліфонічного типу; пріоритет інструменталізму, що зумовило зміни сутності інтонування у вокальних творах. Цей принцип «навпаки» (вплив вокального начала на інструменталізм) віддзеркалився й у фортепіанних творах композитора, і в опусах Я. Степового, В. Косенка, Б. Лятошинського, В. Барвінського та ін.

Наступний етап розвитку українського симфонізму (на межі XIX–XX ст.) характеризувався соціокультурним запитом на відродження оркестрової музики: старі й нові симфонічні оркестри відновлювали концертні програми з творів російських і західноєвропейських композиторів, п'єс української музичної спадщини. Виникала необхідність поповнення існуючого репертуару та його збагачення новими творами і жанрами. Перші значні українські симфоністи — Л. Ревуцький і Б. Лятошинський — були учнями Р. Глієра, котрий народився в Україні, працював деякий час (1913–1920) у Києві. У Першій симфонії Л. Ревуцький поглибив ліричний склад, скористався фольклорними інтонаційними моделями. Пізніше на основі таких моделей виникли індивідуальні творчі концепції, втілені в обробках народних пісень, «Хустині», камерних п'єсах і, нарешті, в Другій симфонії. Згідно з висновками А. Поставної, ця симфонія — не лише вершина творчості Л. Ревуцького, але й українського симфонізму загалом [8, с.12]. Друга симфонія Л. Ревуцького була важливим моментом в українському симфонізмі радянського періоду, з притаманними йому принципами декларування революційного пафосу, реалізму в музичному мистецтві та ін. Так, у творчості композитора сформувався національний «профіль» пісенно-ліричного симфонізму.

Засновником іншого «профілю» — епіко-драматичного — вважають Б. Лятошинського, котрий абстрагувався від пісенності до інтернаціоналізації симфонічного мислення. Драматична, емоційно загострена Перша симфонія Б. Лятошинського відразу означила творчий напрям автора майбутніх монументальних симфонічних композицій філософського змісту, що характеризувалися багатством форми і вишуканістю оркестрових засобів. Між Першою та Другою симфоніями Б. Лятошинського «проминув» один



з найцікавіших періодів його творчості, зумовлений ситуацією новаторських пошуків української музичної культури 20-х рр. ХХ ст. Своєрідною лабораторією композитора стали камерно-інструментальні жанри (хоча писав він і вокальні, хорові твори, а також оперу), де формувалися принципи симфонізму, оскільки Б. Лятошинський — передусім симфоніст. Серед особливостей його музичного мислення важливою стильовою ознакою було тяжіння, з одного боку, до монументальності, з іншого — до романтики. Дослідник І. Пяковський відзначив, що оновлення романтичних традицій у музичній мові Б. Лятошинського найчастіше пов'язане із застосуванням гармонічного комплексу — мінорний тризвук із секстою (це визначення поєднує всі обернення великого мажорного септакорду) в ранньому періоді творчості, що зумовлено процесами інтонаційного відбору як у мелодико-тематичній, так і в ладогармонійній сферах. У Б. Лятошинського «через скрябінівський вплив намітилися ширші типологічні взаємозв'язки з романтичною традицією російського симфонізму кінця ХІХ — початку ХХ ст., а також із якісно новими тенденціями музики ХХ ст. Причому цей відбір стильових джерел у музиці Б. Лятошинського тісно пов'язаний з етностильовими закономірностями українського мистецтва» [9, с. 82].

Формуються базові компоненти музичної мови композитора під впливом європейських стильових тенденцій ХХ ст., і кожен з них «відзначається великою ємністю та багатозначністю: бітональність у гармонії, полімелодизм і поліритмія, поліфонічні сполучення тематичних ліній у складних поліритмічних поєднаннях, внутрішня динамічність форми, яка проявляється і в процесах розвитку тематизму, і в побудові розділів розробки, і в архітектоніці всього циклу» [9, с. 91]. Хоча конструктивні інтонаційні моделі у творчості Б. Лятошинського тяжіють більше до аналогічних моделей Г. Малера, Д. Шостаковича, ніж до Лисенка, прояви взаємозв'язку на лексичному рівні між українськими класиками ХІХ і ХХ ст. безсумнівні. Це стосується й численних запозичень Б. Лятошинським фольклорного матеріалу, які відрізняються наявністю принципу синтезування, втіленням тенденції поліфонізації музичного мислення, використанням навіть конкретних лисенківських семантем, зумовлених спільністю знакового змісту в українській музиці [5, с. 153]. Отже, в симфонізмі радянського періоду сформувалися основні моделі української симфонії – пісенно-лірична й епіко-драматична, що, не розриваючи зв'язків з етностильовими ознаками

національної музики, модернізувалися у творчості музикантів нових поколінь.

Наступний етап розвитку симфонічної музики означився появою плеяди молодих талановитих композиторів, які, використовуючи різноманітні засоби творчої виразності, спростовували та трансформували традиційні моделі музичного мислення. Новації стосувалися, передусім, творчості «трьох С» – М. Скорика, В. Сильвестрова та Є. Станковича, композиторська діяльність котрих у період 70-х — 90-х рр. ХХ ст. впливає й нині на мислення багатьох сучасних музикантів. Трансформації симфонічних моделей найбільше помітні у творчості Є. Станковича: він природно збалансовував зв'язки з традиціями попередників — українських симфоністів — з використанням сучасних норм європейського музичного письма. Слухачьку аудиторію незмінно захоплює Симфоніета — один з перших творів композитора, що став помітним явищем української музичної культури. Власна авторська концепція в цьому творі сформована за допомогою «гри стилів»: цитата (Л. Бетховен), алюзія (Г. Малер), колаж (Й. С. Бах), «тотальна стилізація» (С. Прокоф'єв), що характерно для всіх частин і рівнів драматургії твору. Дослідниця О. Зінькевич зазначила: «Драматичний симфонізм — от система, сигналами якої є всі розбіжності з моделлю. Ефект їх дії — типологічна модуляція Симфоніети з епічного симфонізму в драматичний» [4, с. 96]. Композитор активно використовує інверсії, старовинні «ракоходи», які подані в значущих моментах симфонічного дійства в модерних «старовинно-новітніх» формах конфліктної драматургії.

Симфонія *Larga* (буквально — повільна симфонія для 15-струнних) стала першою: у неоднозначному звучанні є різні площини: ліричні соло, гнівні ораторські вигуки, суворі епічні пейзажі, «спресовані» в одночастинну, а не багаточастинну форму сонатно-симфонічного циклу. Назва твору, його виконавський склад і структура сприймаються як авторські вказівки на певну стильову систему «бароко», що відповідає своїй споконвічній тезі — «співзвуччя». Вплив барокових форм мислення виявляється на різних драматургічних рівнях, але основний її художній ефект (як і в Симфоніеті) є результатом перетину різних систем. Заявлені модуси (бароко — у *Larga*, С. Прокоф'єв і класицизм — у Симфоніеті) трансформуються в межах конфліктної драматургії. Музичний канал національної традиції в *Larga* — творчість Б. Лятошинського. Це чітке генетичне споріднення відчувається, наприклад, у темі фугато: образний зміст і композиційна структура позначені впливом

головної теми Третьої симфонії Б. Лятошинського. У формі симфонії відбилася взаємодія двох взаємозалежних тенденцій: камерність «великої» симфонії та концептуальне «обважнення» структури і змісту камерної симфонії. О. Зінькевич вважає, що симфонію не можна назвати симфонією-сонатиною, ... *Larga* є зразком «спресованої» в одночастинну структуру «великої симфонії-драми» [4, с. 43].

Інтегративні процеси щодо структури і виконавського складу виявляються і в наступних симфоніях композитора: Симфонія №2 («Героїчна») для симфонічного оркестру, Симфонія №3 («Я стверджуюсь») для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру, Симфонія №4 (*Sinfonia lirica*) для струнних, Симфонія №5 («Пасторалей») для скрипки та симфонічного оркестру. Так, у симфонічних концепціях композитора формується постмодерний принцип музичного мислення, який можна визначити як «розірвану послідовність», надані різноманітні жанрові моделі, що нині потребують дослідження музикознавців та культурологів.

**Висновки.** Процес формування і трансформації національних моделей симфонічного мислення охоплює значний історичний період (XIX — XX ст.), у якому наявні три основні етапи: перший — підготовчий (з XIX по поч. XX ст.); другий — становлення напрямів симфонічного розвитку та відповідних жанрів (перша третина — 70-ті рр. XX ст.); третій — формування різновидів симфонічних моделей (ост. третина XX ст. і понині).

Українська композиторська творчість XX ст. характеризується модернізацією моделей симфонічного мислення: від пісенно-ліричної до масштабних і камерних модифікацій епіко-драматичного симфонізму. Видозміни симфонічних моделей у період останньої третини XX ст. детерміновані впливом постмодерністських мистецьких тенденцій, утім національні композитори-творці орієнтуються у своїх новаціях на збереження ознак української симфонії.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з розглядом принципів національного музичного мислення в симфонічній творчості композиторів зламу XX–XXI ст.

#### Список використаних джерел

1. Архімович Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. — Київ : Мистецтво, 1952. — 247 с.
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. — Київ : Муз. Україна, 1969. — 304 с.
3. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу / О. Забужко. — Київ : Абрис, 1997. — 144 с.

4. Зинкевич Е. Симфонические параболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинкевич. — Ужгород : Лира, 2002. — 208 с.
5. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття / О. Козаренко // Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство. Вип. 28. — Київ : 1998. — С. 144-154.
6. Корній Л. П. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3. ХІХ ст. : підручник / Л. П. Корній. — Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. — 480 с.
7. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство. Вип. 28. — Київ : 1998. — С. 48-53.
8. Поставна А. Обробки українських народних пісень Л.Ревуцького — етапи на шляху до його другої симфонії / А. Поставна. // Українське музикознавство. Вип. 7. — Київ : Муз. Україна, 1972. — С. 13-24.
9. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Пясковський // Українське музикознавство. Вип. 26. — Київ : 1991. — С. 74-93.

#### References

1. Arkhimovych L. M. V.Lysenko. Zhyttya i tvorchist' / L. Arkhimovych, M. Hordiychuk. — Kyiv : Mystetstvo, 1952. - 247 s.
2. Hordiychuk M. Ukrayins'ka radyans'ka symfonichna muzyka / M. Hordiychuk. — Kyiv : Muz. Ukrayina, 1969 . — 304 s.
3. Zabuzhko O. Shevchenkiv mif Ukrainy: Sproba filosof'skoho analizu / O. Zabuzhko. — Kyiv : Abrys, 1997. — 144 s.
4. Zynkevych E. Symfonycheskye parabolы. O muzyke Evhenyya Stankovychа / E. Zynkevych. — Uzhhorod : Lyra, 2002. — 208 s.
5. Kozarenko O. Deyaki tendentsiyi rozvytku natsional'noyi muzychnoyi movy v pershiy treti ni XX stolittya / O. Kozarenko // Muzychna ukrajinistyka v konteksti svitovoyi kul'tury. Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp. 28. — Kyiv : 1998. - S. 144-154.
6. Korniy L. P. Istoriya ukrayins'koyi muzyky. V 3 ch. Ch. 3. KhIKh st. : pidruchnyk / L. P. Korniy. — Kyiv; N'yu-York : Vyd-vo M. P. Kots', 2001. — 480 s.
7. Moskalenko V. Do vyznachennya ponyattya «muzychne myslennya» / V. Moskalenko. // Muzychna ukrajinistyka v konteksti svitovoyi kul'tury. Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp. 28. — Kyiv : 1998. — S. 48-53.
8. Postavna A. Obrobky ukrayins'kykh narodnykh pisen' L.Revuts'koho — etapy na shlyakhu do yoho druhoyi symfoniyi / A. Postavna. // Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp.7. — Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1972. — S. 13-24.
9. Pyaskovs'kyu I. Onovlennya romantychnykh i postromantychnykh tradytsiy v ladoharmonichnomu myslenni B. Lyatoshyn'skoho / I. Pyaskovs'kyu. // Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp.26. — Kyiv : 1991. — S. 74-93.

■ UDC 78.082.1(477)

**Kozak A. I.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*alekskoz@mail.ru*

### **TRANSFORMATIONS OF SYMPHONIC MODELS IN THE XX CENTURY'S UKRAINIAN MUSICAL CULTURE**

**The aim of the article** is to explore the stages of symphony's models formation in the national musical culture, their transformations in the XX century's Ukrainian composers works.

**Research methodology.** Nine major publications on the subject (books, monographs, scientific articles in special collections) have been reviewed. The data have been sistemized and classified in a connection with historic periods of Ukrainian symphony's development. Contemporary musicologists and composers may find the information contained in this article useful for analysis of modernized models in symphonic works.

**Results.** It have been found that the transformation process of symphonic models covers a significant historical period of the national symphony, which may identify three main stages: the first — preparatory, second — is characterized by the formation of symphonic models and genres, third — is marked by the presence of varieties of symphonic models. So, a creativity of the XX century's Ukrainian composers shows a simphonic models from song and lyrical, to the different forms of the epic — dramatic symphonies.

**Novelty.** Identification of national symphonic models is determined by the influence of postmodern artistic synthesis that combines old and new principles of musical composition methods and focused on preserving of national Ukrainian symphony.

The **practical significance.** Contemporary musicologists and composers may find the information contained in this article useful for analysis of modernized models in a symphonic works.

**Key words:** symphony, creative influence, musical traditions, ukrainian model symphony.

*Надійшла до редколегії 06.05.2015 р.*

## ■ УДК 781.6:785.11

**Ю. Б. Алжнев**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**В. М. Осадча**, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ЗВУКООБРАЗ ТРАДИЦІЙНОГО МУЗИКУВАННЯ В СУЧАСНОМУ НАРОДНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Розглянуто взаємозв'язок вербальних (програмних) визначень композиторського задуму «Кахтир-концерту» Ю. Алжнева та семантики звукообразу твору, що узагальнюють на світоглядному й знаковому рівнях праінтонаційне поле його тематизму. Описано взаємодію інтонаційної та тембрової драматургії в утіленні композиційної ідеї автора: моделювання і звукової візуалізації незламності національної ідеї Українського Посвіту, її духовної чистоти та наслідування на основі творчої реконструкції усної, зокрема епічної, традиції. Проаналізовано реалізацію звукообразів твору засобами оркестрового письма в утіленні Національного оркестру народних інструментів України під керівництвом В. Гуцала.

**Ключові слова:** звукообразна семантика, тембральна семантика, концертність, «Кахтир-концерт», композиторсько-виконавська творчість.

**Ю. Б. Алжнев**, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**В. Н. Осадчая**, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ЗВУКООБРАЗ ТРАДИЦИОННОГО МУЗИЦЮВАННЯ В СУЧАСНОМУ НАРОДНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Рассмотрено соотношение вербальных (программных) определенных композиторского замысла «Кахтыр-концерта» Ю. Алжнева и семантики звукообразу произведения, которые обобщают на мировоззренческом и знаковом уровне праинтонационное поле его тематизма. Описано взаимодействие интонационной и тембровой драматургии в воплощении композиционной идеи автора: моделирования и звуковой визуализации несокрушимости национальной идеи Украинского Мирощущения, ее духовной чистоты и наследования путем творческой реконструкции устной, в том числе эпической, традиции. Проанализирована реализация звукообразу произведения способами оркестрового письма в воплощении Национального оркестра народных инструментов под руководством В. Гуцала.

**Ключевые слова:** звукообразная семантика, тембральная семантика, концертность, «Кахтыр-концерт», композиторско-исполнительское творчество.

**V. M. Osadcha**, Candidate of Art Criticism, Head of the Department of Ukrainian Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Yu. B. Alzhnev**, Associate Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **SOUND IMAGE OF TRADITIONAL MUSIC PERFORMANCE IN THE MODERN FOLK INSTRUMENTAL MUSIC PERFORMANCE ART**

The authors discuss the coherence between verbal definitions of the composer's design of the «Kahtyr-Concert» by Y. Alzhnev and semantics of the sound images of the piece, which generalize pre-intonational field of its semiotic level. The authors also describe the dramatic interaction of the key melodies of the Ukrainian rite and dance folk music, which model and visualize the unbreakable nature of the idea of Ukrainian Posvit in sound, its spiritual purity and its heritage of artful reconstruction of the oral tradition which includes epos. The analysis of realization of the idea of Ukrainian Posvit is presented in terms of timbre semantics conveyed by means of Gutsal's Ukrainian Symphony Orchestra of Folk Instruments.

**Key words:** sound image semantics, timbre semantics, concert form, «Kahtyr-Concert», composer's and performer's creativity.

**Постановка проблеми.** Нові виміри осягнення дійсності, які зумовлює епоха постмодернізму в музиці, набувають семіотичного та жанрово-стильового втілення як за допомогою пошуку відповідних засобів музичної виразності, так і в трактуванні вже використаних. До них належить і оркестр українських музичних інструментів, семантично-тембровий комплекс якого спроможний виразити актуальні художні образи світоглядно-філософського рівня, такі як незламність національної ідеї Українського Посвіту. Втілення масштабних творчих пошуків засобами народнооркестрової виразності вможливлено завдяки кодовому значенню окремих тембрових характеристик, інтонаційно-ритмічних сполучень, які мають викликати в українського слухача асоціативні ряди, пов'язані із забутими канонами застосування тих чи інших інструментів, груп та награвань, що виражають сутність і призначення їх у полі традиційного музикування.

**Актуальність дослідження** полягає в науковому розгляді відновлення живих зв'язків традиційного музикування з жанрово-стильовою семантикою оркестру українських народних інструментів за допомогою використання національного звукоідеалу та тембрової знаковості для створення звукообразу. Матеріальна основа для цього процесу оживлення: по-перше, унікальний склад оркестру народних інструментів України під керівництвом нар. артиста

України В. Г. Гуцала являє собою музей народних інструментів, що звучить. По-друге, партитура «Кахтир-концерту» Ю. Алжнева, що надає цьому звучанню інтонаційно-артикуляційної форми.

**Останні дослідження та публікації.** Теоретичні засади розгляду феномену композиторсько-виконавської співтворчості звукообразу на рівні теорії інтерпретації розглянуті в положеннях наукових праць українських дослідників В. Г. Москаленка, Л. В. Шаповало-вої, Н. О. Рябухи [6; 7]. Категорія звукоідеалу висвітлена в монографії етноорганолога М. Й. Хая [8]. Семантика музичної лексики на основі втілення «найголовнішого узагальнюючого символу – праїнтонації» розглянута на матеріалі хорових творів Ю. Алжнева в дослідженнях О. Л. Заверухи, В. В. Осипенко [3; 4]. Загальну характеристику становлення й сучасних темброво-семіотичних можливостей оркестру українських народних інструментів у контексті української культури та світових глобалізаційних процесів подано в Л. І. Повзун [5], О. І. Трофімчука.

Ідеї незламності та духовної чистоти Українського Посвіту, збережені для нації і світу в скрижалях Вустинських книг і Кахтирів, висвітлено на основі досліджень К. П. Черемського, С. Вертія [1].

**Мета** статті — виявити взаємодію інтонаційної та тембрової драматургії в процесі створення звукообразу «Кахтир-концерту», втілення композиційної ідеї автора – моделювання та звукової візуалізації незламності національної ідеї Українського Посвіту, її духовної чистоти, зокрема в тембрах старосвітської бандури, ліри, козацьких військових музик; висвітлити наслідування інтонаційної моделі «троїстих музик» методом творчої реконструкції традиційного музикування засобами оркестру народних інструментів України під орудою В. Гуцала.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Створений свого часу як свідоме мистецьке узагальнення самобутності традиційного етнічного інструментарію, оркестр українських народних інструментів завжди використовував у своїй творчій діяльності кращі зразки народного музикування.

Його інструментальний склад сформувався в процесі розвитку академічного народнооркестрового виконавства. Загальну картину його розвитку Л. І. Повзун характеризує як «...своєрідний ренесанс, який переживає народнооркестрове мистецтво уХХ – на початку ХХІ ст.» [5, с. 273]. На думку дослідниці, він удосконалив інструментарій і репертуар, розширив художні засоби музичної виразності. Це дозволило автентичним інструментам органічно долучитися до академічного виконавського процесу. Зокрема,



створено новий тип концертної бандури, концертні й оркестрові різновиди цимбал. В оркестрових складах поширюється «українська» чотириструнна квінтова домра, відтворюється на етнографічній основі кобза, яка існує як група інструментів у 5 типорозмірах, «...що пройшли вдосконалення, ретельно зберегли риси українського народного інструмента» [5, с. 273].

Нині унікальним за своїм інструментальним складом та досконалим за можливостями інтерпретації є провідний творчий колектив Національного оркестру народних інструментів України під керівництвом народного артиста України В. Г. Гуцала. Основа концертних програм оркестру — народна інструментальна музика всіх регіонів України. У концертах часто звучать оригінальні ансамблі: сопілкарів, троїстих музик, бандуристів, дримбарів, виконавців на зозульках. В оркестрі налічується близько 40 народних інструментів, серед яких групи скрипок, бандур, кобз, литавр, двох цимбалів та одиночні: басоля, ліра, телічки, зозульки, свиріль, козобас, сурма, козацька труба, бугай, флюяра, полтавський ріжок, дуда, дримба, рубель і качалка, бубон, береста та ін. [4].

Завдяки концептуальним творам українських композиторів на зламі ХХ та ХХІ ст., творчо-виконавській практиці кращих оркестрів значно розширюються технічні можливості використання самобутніх інструментів різних регіонів України.

Формування творчого задуму і створення інтонаційної моделі «Кахтир-концерту» Ю. Алжнева базувалося на можливості його виконавського втілення саме складом цього провідного творчого колективу. Тим більше, що відомого композитора пов'язують з ним давні і плідні творчі стосунки. У виконавському активі оркестру наявні такі твори Ю. Алжнева, як «Українська в'язанка» (варіант назви під час виконання «Українських візерунків»), концертна п'єса для оркестру «Дергунець» на тему стародавнього українського танцю (публікація перших надрукованих «музичних увеселень» М. Фіндейзена 1792 р., Санкт-Петербург), концертна п'єса для кларнета та багатотембрового баяна «Фестивальні витівки». (вони входять до програми оркестру під загальною назвою «Музика України», записані на компакт-диску), а також «Суголося Світояру» для сопілки в супроводі оркестру.

Незважаючи на високохудожнє втілення масштабних оркестрових жанрів, творче кредо цього провідного виконавського колективу України – «сповідувати «троїсті музики»», як першооснову гуртового народного музикування. Важливу роль у жанрово-тембровій палітрі оркестру відіграють віртуози-солісти, які на високому

виконавському рівні відтворюють сольні зразки народного музикування. Нині темброві ознаки сольних інструментів та ансамблеві звучання, типові для самобутніх традицій музикування, слугують для своєрідності тембрової палітри оркестру, є тим незамінним «містком» з минулого традиційного музикування в сучасність повного народнооркестрового звучання, «оживлюють» його, дозволяють сподіватись на плідність подальших творчих пошуків у цьому напрямку музичної культури України.

Плідність співтворчості композитора і виконавського складу високопрофесійного оркестру, його керівника – видатного музиканта В. Гуцала ґрунтується насамперед на спільності художніх уподобань митців, тонкого відчуття тембрової драматургії як формоутворюючого фактора. Тому інтерпретацію творів композитора можна визначити як композиторсько-виконавську творчість. На виконавській довершеності звучання інструментів оркестру, таких як свиріль, окарина, групи литавр, бандур, скрипок та ін., побудована темброва семантика «Кахтир-концерту» Ю. Алжнева – вагома складова його звукообразу. При цьому автентичні функції інструментів, якими вони були в традиційному музикуванні, не змінені, навпаки, театральні підкреслені, слухач-реципієнт має напружити асоціативну пам'ять для сприйняття їх як носіїв певних смислів у межах загальної жанрово-стильової моделі. Техніка оркестрового письма поєднує темброву своєрідність основних груп народнооркестрового складу з темброво-динамічними «акцентами» додаткових інструментів, які в традиції побутують як одиночні (сольні) або ансамблеві в складі «троїстих музик».

Сучасні дослідники використовують поняття звукообразу як узагальнююче, яке відповідає синтетичній якості, є результатом інтонування втіленої в музичну структуру смислової єдності. Л. В. Шаповалова зазначає, що звукообраз є категорією смислоутворення, оскільки розуміння його специфіки вможливує вихід за межі матеріального і долучення до вищого смислу буття людини в сучасному музичному континуумі [9, с. 565]. В. В. Осипенко визначає кредо творчості Ю. Алжнева в уявному діалозі і з виконавцем, і зі слухачем, невтомному «...пошуку праїнтонації – це намагання знайти ті символи, що діють як на конструктивному рівні, так і на рівні підсвідомості» [4, с. 11]. Висвітленню аксіологічних та семантичних особливостей звукообразу в сучасній музиці присвячені дослідження Н. О. Рябухи, котра подає культурологічно узагальнене визначення звукообразу, як скореговане з новими ціннісними координатами постмодернізму. Важливим складовим

звукообразу «Кахтир-концерту» Ю. Алжнева відповідають такі положення дослідниці: значимість для сучасної музики «програмно-театральних тенденцій постмодернізму», тембрових характеристик «як носія звукообразної ідеї» твору [7, с. 267].

О. Л. Заверуха, характеризуючи специфіку хорового письма Ю. Алжнева, плідно використовує для розуміння музичного мислення композитора положення «трихотомії» В. Г. Москаленка: «Сукупний результат жанрово-стильового моделювання та інтонування – інтонація... виникає як єдиний звуковий (слуховий) образ, що вбирає в себе загальний зміст використаних поетичних текстів і їх музичне втілення» [2, с. 99].

Глибинні змісти звукообразів «Кахтир-концерту» допомагають зрозуміти і сучасні дослідження українського епічного співочтва. К. Черемський у книгах «Повернення традиції» та «Шлях звичаю» порушує питання етнокультурного підходу до визначення специфіки інституту українського кобзарства. С. Вертій у рецензії на книгу «Шлях звичаю» підкреслює, що автор «...звертається до побуту наших давніх предків і сучасників, досліджує у зв'язку з цим психологію їх світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження та світоутвердження, цілком обґрунтовано стверджує, що вже сама поетизація та обожнювання довкілля містили в собі героїчний зміст і навпаки – героїчне начало було джерелом поетичного та божественного, що й становило першовитоки нашого національного епосу та мистецтва кобзарів, як його творців і виконавців» [1, с. 251].

Програмність «Кахтир-концерту» музично висвітлює знакові для української історії події козацької доби, зокрема причини і мотиви створення кахтирів – книг народної мудрості. У монографії «Шлях звичаю» К. Черемський характеризує створення Вустинських книг, Кахтирів як визначний культурний проект свого часу: «1773 року, передчуваючи знищення Січі, козацькі характерники зібрали таємну раду, на якій вирішено було з метою збереження української душі ініціювати створення т. зв. кахтирів, тобто рукописних книг, у яких буде описана історія України, і поширити їх серед народу. У кобзарів же такі книги передавалися усно, тому й називалися Устинськими. Існувало 12 Устинських книг, кожна з яких мала своє призначення. Загалом, за свідченням Петра Дрвченка, «зрячих вустинських книг — п'ятдесят «основних» та десять «добавних», «під-устинків», що, одначе, «у щот не приймають, хоч чотири з них названі мають». Після заборони Кахтирських книг

рукописні збірники поступово сакралізуються народною уявою до рівня чарівних „скрижалей мудрості” [1, с. 350].

На висвітлення авторського переказу подій далеких часів та духовного зв'язку із сучасністю вказують, крім назви твору «Кахтир-концерт», програмні визначення його частин – «Вустинська річка», «Повернення крирів» (козаків-характерників).

У задумі композитора, як і «між рядків» партитури, відчутна його авторська присутність під час виконання, подібно до кобзаря, лірника. На думку сучасного представника традиційного співоцтва Г.Ткаченка, народний співець під час сказування має входити в образ вустівника-оповідача тих часів, якого він називає душевним сучасником, що спостерігає життя героя. «...Точніше – нашого пращура – кобзаря, який склав цю думу... Тому і сам виспів мусить бути трохи наче відстороненим, хоч і емоційним, але позбавленим надмірної патетики і... головне артистичної нещирості... Не криком брати, а душевним переживанням... Лише тоді і слухач Вас зрозуміє, і перейметься ідеєю співаного» [1, с. 351–352].

У сучасній інтерпретології тріада «композитор – виконавець – інтерпретатор-реципієнт» реалізується за допомогою настанов музичного мислення «інтонаційна модель – інтонування – інтонація» (згідно з В. Г. Москаленком).

Інтонаційною моделлю для «Кахтир-концерту» Ю. Алжнева слугує звукообраз традиційного музикування, здатний увиразнити ідеї композитора, виражені в програмних назвах частин концерту «Біле Около», «Вустинська річка», «Повернення крирів».

На семантичному рівні звукообраз реалізується за допомогою поняттєвих знаків, до яких, на думку В. В. Осипенко, «...належать концепційні символи авторського стилю: Праінтонація, Суголося, Коло Роду, Співомовки, Пробудження та традиційні символи народної пісенності...» [4, с. 11]. Якщо в хорових творах, на матеріалі яких робить узагальнення дослідниця, вони вміщені у вербальні тексти, то в «Кахтир-концерті» відображаються в програмних визначеннях до частин твору. «Біле Около» — це узагальнення оселі, рідної домівки, яка для людини Українського Посвіту є святою, тобто світлою, «Білою» (здаємо Біловоддя як аналог українського раю Вирію).

Звукообраз першої частини «Біле Около» реалізується у варіативній розробці знакових мотивів Кола Роду, а підназва «Го-го-го коза» і ритмічна пружність обрядового наспіву «Водіння Кози» узагальнюється до значення символічного побажання неперервності Роду.

Другій частині концерту передуює назва «Вустинська річка», її доповнено початковими словами пісні «Ой хмелю мій, хмелю». Світоглядні засади Кахтир-книг ґрунтуються на любові до світу. Вистраждані козаками-характерниками, носіями усної традиції, вони сильні, як нематеріальне (вербальне й інтонаційне) джерело, яке намагається на натхнення і творчість.

У звукообразі переплетені «два потічки вустинської річки». Тема любові в слобожанському наспіві «Ой хмелю мій, хмелю» пов'язане в музичній тканині з темою трагічної долі — буковинською мелодією «А вже тому сім рік буде», болісним пошуком правильного шляху: «Нема правди та й не буде, заки жовнір гаєм блуде».

У третій частині концерту «Повернення крирів» з підназвою «Ой гоп-гопака» передбачено гопак не сценічний, а як тренування, вияв сили і спритності, «бойовий гопак». Вона конкретна й узагальнююча, у втіленні звукообразу пріоритетною є жанровість, ритмічна організація форми. Сюжетний програмний мотив «Повернення крирів» водночас має значення і святкування переможного повернення до Січі козаків-характерників, і їх уявного повернення на рівні духовності для нашого часу. Радість перемоги передається в запальному танці на фінальному звукообразі перемоги, сили, повноти життя.

На думку Н. О. Рябухи, «...звукообрази — це результати пізнання символічної реальності постмодернізму, що будуються не на зовнішній формі, а на внутрішньому баченні, проникненні вприхований внутрішній зміст» [6, с. 7]. Процес інтонування реалізується у виконавській інтерпретації оркестру як на рівні побудови музичної композиції, так і на інструментальному рівні, зокрема зміні тембрів окремих інструментів і маркування розділів форми.

Зовнішня «поверхова» декоративність, колоритний звукопис утілював принцип «концертності» за допомогою темброво-ритмічних сполучень. Жанрове визначення твору — саме «Кахтир-концерт». Внутрішня інтонаційна логіка зумовлює розкриття прихованих «змістів» на тонкому відчутті праінтонації, коду. Темброво-ритмічна складова звукопису доповнює звукообраз твору.

При цьому «темброва драматургія» відіграє важливу роль у відтворенні музичної ідеї, створенні рельєфної «картинної театральності», «театру звука» й «тембрової звукообразальності» за допомогою оркестрових прийомів» [7, с. 267]. Н. О. Рябуха акцентує на ритмічній індивідуалізації тематичного матеріалу ударних, що дозволяє створити ансамбль контрастних за тембровими особливостями інструментів, розширити темброву семантику твору. «Нові

звукообрази потребують збільшення ролі ударних, що відіграють не лише динамічну і звукозображувальну, а й темброво-характеристичну, й іноді тематичну функції» [7, с. 267]

У партитурі «Кахтир-концерту» функції «театру звука» і початкового тематичного комплексу відіграє соло литаврів. Вони виникають як відлуння козацьких тулумбасів на Січі (в партитурі вказівка «quasi тулумбас»), відкривають твір (за програмою – таємну раду козаків-характерників). У фінальній третій частині квартет литаврів темброво і тематично домінує, змальовує картину повернення крирів (козаків-характерників) як охоронців духовності.

Тембровий звукообраз бандури в концерті є багатофункціональним. Це насамперед функція «відкриття завіси» на початку I та II частини, група бандур ініціює розмову зі слухачем у межах «часу спілкування». Тембр бандури – це знак кобзарської епохи, на рівні «театру звука» її звучання подібне до початку козацької думи – «заплачки». У I частині «Біле Около» («Го-го-го коза...») після соло литаврів звучать три акорди групи бандур, які охоплюють увесь діапазон інструмента і створюють враження однієї велетенської бандури, звучать як запрошення до розмови, музичного спілкування.

Утілення семантично-тембрового комплексу скрипки наближене в концерті до звучання людських голосів. У II частині концерту «Вустинська річка» («Ой хмелю ж мій, хмелю...») скрипкова група імітує народний солоспів та підголоскові перегуки гуртового автентичного співу. Враження посилюється зіставленням двох контрастних звукообразів, один з яких «звукописує» тремтливий емоційний стан, на основі якого народжується мелодія пісні, а другий – головну тему любові. Темброва семантика другої частини концерту побудована на зіставленні скрипкового тембру, наближеного до людського голосу, та тембру свирілі, звучання уособлює незворотність Долі, оплакує її.

Принцип концертності в третій частині «Повернення крирів» («Ой гоп гопака») відображений у віртуозному змаганні соло кларнета, soli групи 3-х цимбалів, soli скрипкових, які чергуються з tutti оркестру. Це відображається на рівні ритмічної організації та колористичного зіставлення груп оркестру й окремих тембрів солюючих інструментів. У початковому епізоді прийоми звукопису побудовані на звуконаслідуванні пташиних голосів – «пугу» сичів (гра на окарині з низьким тоном) та «тембровій зображальності» картини-настрою очікування переможців. Емоційно піднесене

святкування виражене зіставленням тембрів окремих груп оркестру. Тема гопака має й узагальнюючий зміст – уособлює перемогу духовно-м'язової сили. У концерті розроблена автентична тема, побудована на ритмічній групі традиційного танцю-змагання, що побутує на Поділлі. У заключному епізоді використаний театральний прийом: артисти оркестру вигукують: «Будьмо! Гей! Будьмо! Разом! Ой гоц, гопака, Гопака, гопака!!!»

**Висновки.** Виявлено роль інтерпретаційного вектора художнього мислення у творчо-виконавському процесі. Звукообраз твору є багаторівневим і діє на жанровому рівні завдяки дотримання канонів концертності (ключова роль тембрової семантики, віртуозні соло й епізоди для груп інструментів, динамічний план композиції, типовий для концерту, створення семантичної форми твору на основі концептуальних для задуму композитора фольклорних тем). Внутрішня інтонаційна логіка зумовлює розкриття прихованих «змістів» на тонкому відчутті праінтонації, музичного коду. Як «категорія смислоутворення» звукообраз передбачає співтворчість композитора та виконавця-інтерпретатора, дозволяє пізнати через звукові образи твору його онтологічний зміст.

### Список використаних джерел

1. Вертій О. Нове дослідження з історії українського кобзарства [Електронний ресурс] / О. Вертій. — Режим доступу : <http://www.etnolog.org.ua/books/nartv/2004/N3/Art18.htm>. — Назва з екрана.
2. Заверуха О. Л. Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около») / О. Л. Заверуха // Таврійські студії. Мистецтвознавство №4. — Сімферополь : РНВЗ «Кримський університет культури, мистецтв та туризму», 2013. — С. 97–102.
3. Національний академічний оркестр народних інструментів України [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://noni.org.ua/>. — Назва з екрана.
4. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева) : автореф. ... кандид. мистецтвознавства / В. В. Осипенко. — Харків : ХДУМ, 2005. — 20 с.
5. Повзун Л. І. Народно-інструментальне виконавство в контексті музичної культури України / Л. І. Повзун // Актуальні проблеми сучасного виконавства. — Київ, 2009. — С. 272–279.
6. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості [Електронний ресурс] / Н. О. Рябуха. — Режим доступу: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura39/31.pdf>. — Назва з екрана.

7. Рябуха Н.О. Семантико-аксеологічні основи звукообразу в сучасній музиці / Н. О. Рябуха // *Культура України*. Вип. 38: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2012. — С. 264–275.
8. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : монографія / М. Й. Хай. — Київ-Дрогобич, 2007. — 543 с.
9. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музыкознавство* : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) : ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : «С. А. М.», 2010. — С. 549 – 566.

### References

1. Vertii O. Nove doslidzhennia z istorii ukrainskoho kobzarstva [Elektronnyi resurs] / O. Vertii. — Rezhym dostupu : <http://www.etnolog.org.ua/books/nartv/2004/N3/Art18.htm>. — Nazva z ekrana.
2. Zaverukha O. L. Spetsyfika khorovoho pysma Iu. Alzhnieva (na pryklady lirychnoho suholossia «Ridne Okolo») / O. L. Zaverukha // *Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo* №4. — Simferopol : RNVZ «Krymskyi universytet kultury, mystetstv ta turyzmu», 2013. — S. 97–102.
3. Natsionalnyi akademichnyi orkestr narodnykh instrumentiv Ukrainy [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu : <http://noni.org.ua/>. — Nazva z ekrana.
4. Osypenko V. V. Strukturno-semantychnyi invariant khorovoho kontsertu (na materialii khorovoi tvorchoosti Iu. Alzhnieva) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva / V. V. Osypenko. — Kharkiv : KhDUM, 2005. — 20 s.
5. Povzun L. I. Narodno-instrumentalne vykonavstvo v konteksti muzychnoi kultury Ukrainy / L. I. Povzun // *Aktualni problemy suchasnoho vykonavstva*. — Kyiv, 2009. — S. 272–279.
6. Riabukha N. O. Zvukoobraz yak katehoriia metafizyky muzyky: smyslovi vymiry tvorchoosti [Elektronnyi resurs] / N. O. Riabukha. — Rezhym dostupu : <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura39/31.pdf>. — Nazva z ekrana.
7. Riabukha N.O. Semantyko-akseolohichni osnovy zvukoобразу v suchasni muzytsi / N. O. Riabukha // *Kultura Ukrainy*. Vyp. 38 : zb. nauk. pr. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2012. — С.264–275.
8. Khai M. I. Muzychno-instrumentalna kultura ukraintstiv (folklorna tradytsiia): monohrafiia / M. I. Khai. — Kyiv-Drohobych, 2007. — 543 s.
9. Shapovalova L. Kak vozmozhno kohnytnynoe muzykoznanie? / L. Shapovalova // *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnytnvne muzykoznavstvo* : zb. nauk. st. (na chest 55-richchia L. V. Shapovalovoi) : KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv : «S. A. M.», 2010. — S. 549–566.



■ UDC 781.6:785.11

## **SOUND IMAGE OF TRADITIONAL MUSIC PERFORMANCE IN THE MODERN FOLK INSTRUMENTAL MUSIC PERFORMANCE ART**

**Osadcha V. M.**, Candidate of Art Criticism, Head of the Department of Ukrainian Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Alzhnev Yu. B.**, Associate Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*vira.osadcha@gmail.com*

**The aim of this paper** is to analyze the realization of the idea of Ukrainian Posvit presented in terms of timbre semantics and conveyed by means of Gutsal's Ukrainian Symphony Orchestra of Folk Instruments. The authors discuss the coherence between verbal definitions of the composer's design of the «Kahtyr-Concert» by Y. Alzhnev and semantics of the sound images of the piece, which generalize pre-intonational field of its semiotic level.

**Research methodology.** The article provides the reader with the review of the literature researching the questions of the creative process of the Ukrainian composers and performers of the late 20th — early 21st centuries.

**Results.** The authors also describe the interaction of the key melodies of Ukrainian rite and dance folk music, which model and visualize the unbreakable nature of the idea of Ukrainian Posvit in sound, its spiritual purity and its heritage of the artful reconstruction of the oral tradition which includes epos. The analysis of realization of the idea of Ukrainian Posvit is presented in terms of timbre semantics conveyed by means of Gutsal's Ukrainian Symphony Orchestra of Folk Instruments.

**Novelty.** The authors argue that the sound image of the Alzhnev's piece has a multilevel character which acts on the genre level due to the observance of the concert canons. Those include timbre semantics, virtuoso solo, and parts for a group of the instruments, typical for the concert form of a dynamic plan of the composition based on the semantics of the folk music themes.

**The practical significance.** Sound image as a sense-creating category contains mutual creativity of the composer's and performer's interpretation and makes it possible to cognize the ontological sense of the opus by means of its sounds.

**Key words:** sound image semantics, timbre semantics, concert form, «Kahtyr-Concert», composer's and performer's creativity.

*Надійшла до редколегії 07.13.2015 р.*

## ■ УДК 786.2.083.6.071.1

**Н. О. Рябуха**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ПОЕТИКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ СВІТУ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ)**

Виявлено особливості музичного мислення Б. Лятошинського, які віддзеркалюють мовно-стильові та семантичні ознаки трансформації звукового образу як смислової моделі світу. Доведено, що внаслідок інтенсифікації фонічних засобів та ускладнення системи організації музичної мови здійснюється інтелектуалізація звукообразного мислення, що свідчить про формування нової концепції інтонованого звуковідчуття епохи. Розкрито новаторство Б. Лятошинського, яке значно випереджало час новизною звуко- та життєвідчуття, полягало в симфонізації пісенного фольклору та вираженні національної ідеї через символізм мовоутворення.

**Ключові слова:** звуковий образ, музичне мислення, звуковідчуття, звуко-музична експресія.

**Н. А. Рябуха**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПОЭТИКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗА МИРА Б. ЛЯТОШИНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАНОГО ТВОРЧЕСТВА)**

Выявляются особенности музыкального мышления Б. Лятошинского, которые отражают стилевые и семантические признаки трансформации звукового образа как смысловой модели мира. Доказано, что в результате интенсификации фонических средств и усложнения системы организации музыкального языка осуществляется интеллектуализация звукообразного мышления, что свидетельствует о формировании новой концепции интонированного звукоощущения эпохи. Раскрыто новаторство Б. Лятошинского, которое значительно опережало время новизной звуко- и жизнеощущения, связано с симфонизацией песенного фольклора и выражением национальной идеи через символизм речеобразования.

**Ключевые слова:** звуковой образ, музыкальное мышление, звукоощущение, звуко-музыкальная экспрессия.

**N. O. Riabukha**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **POETICS OF SOUND IMAGE OF THE WORLD OF B. LYATOSHYNSKY (ON EXAMPLE OF PIANO WORKS)**

The features of B. Lyatoshynsky's musical thinking that reflect linguistic and stylistic as well as semantic characteristics of transformation

of sound image as a semantic model of the world are revealed. It is proved that due to the intensification of phonic means and complexity of the system of organization of musical language the intellectualization of sound image thinking is carried out that testifies the formation of a new concept of intonated sound perception of the era. B. Liatoshynsky's innovation is disclosed that was significantly ahead of time by the novelty of sound- and life perception, was connected with symphonization of song folklore and expression of the national idea through the symbolism of speech production.

**Key words:** sound image, musical thinking, sound perception, sound and musical expression.

**Постановка проблеми.** Культурно-історичну місію творчості Б. Лятошинського неможливо переоцінити. По-перше, в українській музиці першої половини ХХ ст. ім'я Бориса Миколайовича пов'язане з «експресивно-психологічним стилем» [6, с. 251], що свідчить про новий етап становлення національної композиторської школи. По-друге, в культурному ландшафті минулої доби композитор, який уособлював «образ Людини-філософа, мрійника та реаліста» [12, с. 9], розкрився і як мислитель-симфоніст, котрий за масштабом та методом відтворення художніх ідей узагальнив концепцію становлення особистості, і як поет-лірик «у жанрі тонких емоцій» [17, с. 145]. По-третє, концептуалізм та універсалізм мислення Б. Лятошинського, що позначилися в психологічно насиченій та багатовимірній глибині втілення життєвих реалій, зумовили новачність його музичної спадщини, особливо у сфері мово- та жанроутворення. Новаторство Б. Лятошинського, значно випереджаючи час новизною звуко- та життєвідчуття, полягало в симфонізації пісенного фольклору й вираженні національної ідеї через символізм мовоутворення. Перебуваючи на зламі суттєвих художньо-стильових змін у звуковій атмосфері епохи, Б. Лятошинський як митець свого часу мав на меті відтворити за допомогою індивідуально-стильових засобів та художньо-акустичних можливостей музичних інструментів концепцію звукового образу світу крізь призму «національного музичного світовідчуття» (згідно з О. Козаренко).

Останні дослідження та публікації. Серед досліджень, присвячених творчості Б. Лятошинського, виокремлюються статті та монографії О. Гордієнко [3], В. Клима [6; 7], О. Козаренко [9], М. Копиці [10], В. Самохвалова [18]. Причинами звернення саме до фортепіанних творів видатного українського композитора є симфонізм як спосіб духовного осягнення багатовимірного світу, що відповідає

філософсько-світоглядній концепції творчості та тісно пов'язаний з еволюцією його фортепіанного мислення [6, с. 253]. Експресивно загострене відчуття дійсності Б. Лятошинського, а також інтуїтивний пошук нового «звукового ідеалу» на національно-стильових засадах української музики першої третини ХХ ст. та під впливом символістської естетики модернізму віддзеркалилися в камерно-інструментальних жанрах, а потім і в симфонічній творчості. Тому є всі підстави вважати, що у фортепіанній спадщині композитора, як і в жанрі симфонії, узагальнено концептуальні виміри відтворення звукового образу світу.

Необхідність використання поняття «звуковий образ світу» зумовлена прагненням пов'язати звукову (фонічну) форму відтворення дійсності з критеріями музичного мислення, які репрезентують цілісний «звуковий портрет» епохи. При цьому семантика звучання відбиває специфіку ментально-психологічної структури художньої свідомості митця, тобто внутрішній світ людини, психологію і тип особистості з властивим для неї типом звуковідчуття. На думку Г. Павлій, характер звуковідчуття та спосіб емоційного висловлювання виявляють специфіку музичної свідомості через «координатну (вертикально-горизонтальну) спрямованість мислення», репрезентовану в музиці гомофонією та поліфонією «в їх стильових (а не просто фактурних) ознаках» [15, с. 62–63]. Скористаємося наданою типологією для розкриття індивідуальних особливостей музичного мислення Б. Лятошинського через звуковідчуття (сумарну конкретно-чуттєву суттєвість) і тип музичної експресії (спосіб емоційного висловлювання).

Отже, мета статті — виявити індивідуальні особливості музичного мислення Б. Лятошинського, що віддзеркалюють ментально-психологічну структуру художньої свідомості митця у звуковому образі світу.

**Виклад матеріалу дослідження.** У мистецькій практиці першої третини ХХ ст., яка характеризується авангардним рухом 20-х рр. з антиромантичним, експериментальним вектором, спрямованим на «ствердження ідеї Свободи» [1, с. 12], звуковий світ музики Б. Лятошинського виокремлюється глибоко філософською сконцентрованістю змісту, пристрасною емоційністю та «кордоцентричністю», що відповідає психології української душі. Як зазначає В. Самохвалов, композитор був зовнішньо суворий, стриманий, водночас романтичний, мрійливий, «схильний до поетизації людських почуттів та пристрастей» [16, с. 7]. О. Козаренко зауважив, що «романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного

осягнення дійсності», пов'язаний з ментальністю української душі, стає стильовою домінантою та визначальним фактором української музики першої третини ХХ ст. [8, с. 145]. Тому ментально-психологічній структурі свідомості українського композитора найбільш притаманний екстравертний тип музичної експресії, якому властиве «чуттєво-фонічне звуковідчуття» (термін Г. Павлій). Але семантика звучання музики Б. Лятошинського має не просто чуттєво-фонічну природу, що викликана бажанням мислити звуковою красою гармонії, тембру, фактури, ритму, як, наприклад, у творчості К. Дебюссі. Володіючи всім арсеналом засобів виразності в контексті своєї епохи, маючи інтровертний склад темпераменту, що зумовлює особливу манеру музичного висловлювання, композитор відтворював звуковий образ світу у всій повноті емоційного висловлювання — від інтровертної сфери експозиційних розділів до екстравертної образності розробки та динамізованих реприз.

Музика Б. Лятошинського є філософськи концептуальною, психологічно напруженою з експресивно-динамічним, емотивним типом висловлювання. У центрі уваги композитора знаходяться внутрішній світ ліричного героя, суб'єктивні переживання якого фокусуються не просто на символічному сприйнятті дійсності, а спрямовані на відтворення «загостреного трагізму буття нації», який протистоїть «соціально інспірованому панівному зовнішньому оптимізму» та відповідає «національному музичному світовідчуттю» композитора [9, с. 191]. Отже, Б. Лятошинському властивий експресивно-фонічний (енергетичний) тип звуковідчуття, через який виявилися національно-самобутні особливості національного мовлення, а саме: використання як основи народно-пісенної та ладо-інтонаційної природи фольклорного мелосу, відтворення семантики думного епосу з характерними ладово-гармонійними зворотами, речитативно-декламаційним типом висловлювання, варіантно-варіаційним принципом розвитку, використання прийомів підголоскової та імітаційної поліфонії. Усе це в поєднанні з рельєфною логікою музичної форми, культурою деталі й афористичністю висловлювання, притаманними європейській культурі, створювали художній синтез емоційного і почуттєвого з раціональним, ірраціонального й спонтанного зі свідомим, що свідчить про глобальні зміни в способах «звукореалізації етносу» [8, с. 144], які сприяють оновленню національного звукового ідеалу.

У циклі «Відображення» (1925) своєрідність звукообразної концепції виявляється у фонічній характеристиці звукових структур (звуквисотні, темброво-кolorистичні, гармонічні й артикуляційні

особливості інтервалу, акорду), способах часопросторової організації звукового рельєфу, які залежать від типу фактури (поліфонічної, гомофонно-гармонічної) та драматургії, що відповідає жанровій моделі світу. Таким чином, аналіз звукообразної концепції твору віддзеркалюється на всіх масштабно-часових рівнях музичного цілого — звуковому, інтонаційному та композиційному [13, с. 27].

Симфонізм мислення композитора не обмежується фортепіанною музикою, оскільки, на думку М. Копиці, драматургічна ідея «Відображень» має ознаки сонатно-симфонічного циклу, а принципи образно-інтонаційної трансформації тематизму композитор переносить в оркестрову сферу (наприклад, у симфонію № 4) [10, с. 46]. В. Клин уважає цей твір зразком синтетичного жанру сюїти, в якій діє принцип інтонаційно-конструктивної єдності частин з елементами варіаційності [7, с. 235]. При цьому підкреслюється, що ідея «виращування» нового тематичного варіанта з інтонаційного ядра теми повторюється неодноразово у фортепіанних сонатах. Б. Лятошинський як митець з великомасштабним типом мисленням, утілює психологічно складний та змістовно сконцентрований образ буття людини і соціуму в межах камерного часопростору малої форми. Тому п'єси циклу — це не просто мініатюри, а великі стислі форми, «уламки величезних психологічних глиб» [21, с. 182], у яких відображається концепційний тип симфонічного мислення композитора — звукообразно ємний, конфліктний, із внутрішнім імпульсом драматургічної логіки.

Фактурна організація фортепіанних творів свідчить про те, що Б. Лятошинський — «великий майстер оркестрового письма» [12, с. 10], який «не мислив поза тембром» [18, с. 115]. Відчуваються інструменталізм та лінеаризм мислення, що сприяє розшаруванню багатоярусної фортепіанної фактури через: 1) темброво-оркестрове трактування фортепіанних регістрів, ускладнення гармонічних функцій, використання ладотональних, метро-ритмічних та динамічних контрастів, переважання декламаційно-речового типу тематизму з широким звуковисотним діапазоном, застосуванням контрастних інтервалів, хроматизмів, акордових комплексів; 2) горизонтальний спосіб звуковідчуття з ритмофактурною асинхронністю лінеарно-процесуальних факторів звукової організації, зумовлюючи велику концентрацію інформації на одиницю музичного часу.

У результаті утворюється «диференційований фонізм» (В. Самохвалов) [17, с. 147] з домінуванням акордових структур — «синтетакордів» [2, с. 83], які завдяки інтервальному складу на основі

мелодико-гармонічного сполучення утворюють своєрідні колористичні нашарування з прихованим голосоведінням. Панорамна об'ємність горизонтального простору та рельєфна глибина вертикальних співзвуч відображають символічне світосприйняття композитора. Темброфонізм як засіб звукообразної символізації набуває значення драматургічного стрижня, що підкреслює тенденцію поліфонізації та інструментуалізації фактури як наслідок «інтелектуалізації письма» [8, с. 145].

В основі циклу — звукообрази душевних станів людини («емоційно-психологічні замальовки дійсності» [10, с. 47]):

1) тема-тезис (*Maestoso e con fermezza*) — звукообраз людської мови (мовлення), для якого характерні: екстравертний тип музичної експресії, експресивно-енергетичний тип звуковідчуття, речитативно-декламаційний прообраз жанрового інтонування (ораторська промова);

2) тема-антитезис (*Velutato assai*) — звукообраз Людини Ліричної (співочої) з інтровертним типом музичної експресії, чуттєвофонічним типом звуковідчуття та жанрово-семантичною моделлю аріозо-пісенного інтонування;

3) тема-синтез (*Tempestoso*) — звукообраз руху, для якого властиві екстравертний тип музичної експресії, експресивно-енергетичний тип звуковідчуття, взаємозв'язок із семантикою моторних жанрів (токатність, скерцоозність, етюдність).

Комплекс елементів основних тем-образів (інтонаційних, ладово-гармонічних, ритмічних, темброво-динамічних і фактурних) є основою драматургічного розвитку, що, по-перше, відповідає специфіці симфонічного мислення, по-друге — зумовлює інтонаційну сконцентрованість і масштабну ємність звукового образу в межах камерного часопростору. Отже, мініатюра змінює свій модус, втрачаючи певною мірою камерність.

Інтонаційний образ теми-тезису є типовим не лише для музичного мислення композитора. Як зазначає М. Копиця, ця тема — «звучний барометр епохи» [10, с. 75], оскільки є результатом філософського аналізу явищ, життєвих спостережень та узагальнень звукових ідей, що відображають загострену нервовість і напруженість звукового відчуття дійсності. Наявність такої теми-комплексу зумовлена новими засобами музичної виразності — особливою концентрацією й лаконізмом музичної мови-мовлення, мелодико-гармонічним складом фактури, що, у свою чергу, свідчить про тяжіння композитора до постромантичного звуковідчуття. У «гармоніко-фактурному комплексі» [3, с. 2] теми-тезису головне місце

посідають декламаційність та інструментальна сигнальність. Тема, фактурна організація якої вибудовується з акордових комплексів — «енергетичних згустків» має тріадну структуру, тобто складається з трьох елементів, на основі яких конструюється подальший мелодико-інтонаційний розвиток. Емоційно-жорсткий та мужньо-героїчний характер першого елемента утворюється «тріольною ритмо-інтонаційною лексевою», яка є однією з найвиразніших ознак індивідуального стилю композитора [14, с. 90-91]. У послідовності альтерованих акордів другого елемента формотворчу роль відіграє інтонаційно-гармонічне поєднання ладів народної музики (лідійського, фригійського, дорійського, міксолідійського) [4; 5]. Третій елемент становлять: 1) «акорд Б. Лятошинського» — великий мажорний септакорд з арпеджіато, який збільшує динамічну амплітуду звучання (міні-crescendo) та слугує «варіаційним фонічним лейттебром» усього циклу [7, с. 236]; 2) набатна тріольна ритмоформула в низькому регістрі, що імітує звучання литавр. Цей елемент набуває значення звукообразу-архетипу, який семантично пов'язаний з ритмоформулою теми-рока або набатного дзвону. Драматургічний розвиток на основі теми-тезису «згортається» в камерному часопросторі за схемою [a — b — c] [a1 — b1 — c1] [b2 — c2] [c3]. Проведення кожного елемента на терцію нижче є своєрідним засобом відтворення трагізму буття, з експресивною глибиною, психологічною точністю й індивідуальною самобутністю.

Екстравертна темпераментність і скрябінський пафос звучання першої п'єси змінюються пісенно-аріозним тематизмом з імпресіоністично «оксамитовим» відтінком другої. Композитор використовує типовий для творчості імпресіоністів принцип багатоярусної фактури із сонорно-колористичним озвученням мелодії в багатозвуковій вертикалі малосекундових сполучень. Зосередженість на емоційному поглибленні музичної образності з тяжінням до філософської концептуальності разом із відповідним загостренням музичної експресії створюють експресіоністичну стилістику в музиці Б. Лятошинського. Тому в «переплетінні двох начал — імпресіонізму та експресіонізму» [11, с. 88] а також у єдності фольклорної та симфонічної поетик, що характеризують синтезований художній стиль композитора, виявляється своєрідність його звукообразного мислення.

Часопросторова організація звукообразу водної стихії в третій п'єсі, але не в спокійному, а в бурхливому стані, відбувається за принципом ізоморфізму — моделювання мікропроцесів фонічного



рівня на макропроцеси хвильової драматургії. Композиторів вдається відтворити ідею наскрізної розробки попередніх тем за допомогою концепції образно-інтонаційного відображення, яка є основою програмного змісту циклу. Кульмінація п'єси будується на одночасному поєднанні інтонаційних ідей основних тем циклу у трансформованому вигляді. Так, перші три п'єси виконують структурно-семантичну функцію сонатного алегро з рисами варіативно-варіаційного розвитку.

Теми-образи четвертої та п'ятої п'єс утворюють лірико-трагедійний центр циклу. Це поступове занурення у внутрішній світ ліричного героя, який переживає почуття скорботи та відчаю (*Disperato e lugubre*), що призводить до психологічного відсторонення від зовнішніх подій (*Come di lontananza*). Трагедійні інтонації теми четвертої п'єси, похідні від першого елементу теми-комплексу в дзеркально викривленому вигляді, передають почуття невтішності у зв'язку із жанровою семантикою траурного маршу (рівномірним поступом остинатних фігур) та звукообразом ораторської промови (декламаційно-речовим типом тематизму). Унаслідок образної трансформації змінюється тип експресії — замість екстравертної стихії героїко-драматичного пафосу відтворюється інтровертна сфера трагедійної лірики. Темброво-фонічна природа звукообразного мислення Б. Лятошинського зумовлена оркестровим трактуванням акордових структур (септакордів, нонакордів з використанням альтерації). Тяжіння до загостреної експресивності звуковідчуття спонукає композитора до альтерованого септакордового фонізму, завдяки якому драматизується та колоризується звуковий образ. Альтерований тон септакорду пов'язаний із регістровим розташуванням, звуковисотним діапазоном та гостродисонантним співзвуччям широких інтервалів (септими, секунди, збільшеної квінти, нони). Отже, альтерований септакорд є не лише темброво-динамічним акцентом, важливим драматургічним стрижнем, а й «автографічною» ознакою стилю Б. Лятошинського.

П'ята п'єса передає рефлексивний звукообраз внутрішньої мови (міркування-споглядання), якому відповідають інтровертний тип музичної експресії та чуттєво-фонічне звуковідчуття з «медитативною моделлю інтонації» [19, с. 116] (переважання повільних темпів, мовленнєвий тип інтонування та монологічність мовлення). Тема-образ базується на інтонаціях теми-тезису, але в процесі розгортання завдяки фактурно-тембровим, варіантним змінам (двооктавне дублювання теми на підголосковому фоні)

вона «розчиняється» у високому регістрі на інтонації квінти. Тема шостої п'єси — фактурно-ритмічний варіант основного тематичного комплексу циклу із скерцозним характером. Замість героїко-патріотичної напруженості викладу спостерігається зловісна іронічність, навіть іноді лиховісна буфонність завдяки акцентам на першу долю, синкопам та переважанню штрихів стакато.

Сьома п'єса — фінал «Відображень» — підсумовує образно-тематичні та композиційні ідеї. У ній постає образ вольової людини-борця, здатної на героїчні вчинки. Тема, яка утворюється з малої структурної одиниці — мотиву, являє собою динамічно прогресуючий мікропроцес, концентрат закладених можливостей її розвитку. З калейдоскопічною швидкістю звучать основні теми-образи циклу, які репрезентуються в різних комбінаціях. Цикл завершується на емоційно-екстатичній кульмінації, в якій проводиться тема-комплекс в динамізованому фактурному викладенні.

Отже, за інтонаційним змістом «Відображення» Б. Лятошинського є філософськи концептуальним циклом. Внутрішній світ ліричного героя, чия свідомість є центром (сутністю) психологічного життя, підносить новий образ Людини Розумової до рівня філософського концепту. Звукообразна семантика розширює тембрально-акустичні та смислові можливості виразних засобів, долаючи історико-стильові обумовленості в переломний період на початку ХХ ст. Пошуки композитора в цьому напрямі започаткували на українському національному підґрунті новий тип музичного висловлювання, який належить до експресіоністичного стилю — символічного, завуальованого, далекого від романтичної відкритості, щирості, безпосередності.

У подальші роки творчої роботи Б. Лятошинському вдалося втілити ідею універсального типу музичного мовлення, що поєднує інструментальні принципи організації фактури з вокальною природою народно-пісенного мелосу. Це не тільки цитування і втілення інтонаційного багатства українського фольклору, а й творче переосмислення «національного» до «авторського» тематизму. «Від інтуїтивного, стихійного відчуття буття, — пише М. Копиця, — через складні психологічні, світоглядні та естетичні пошуки митець приходиться к органічному вrostанню в новий соціальний світ, відчуження себе невід'ємною часткою свого народу, часу, епохи» [10, с. 73]. Уперше про це зауважив і сам композитор у 40-х рр. в листуванні з М. Глієром: «Останні два роки я свідомо вирішив почати писати більш простіше» [12, с. 301]. Тяжіння композитора до народно-епічних звукообразів, пов'язаних з жанровою семантикою

думного епосу, балади, поеми яскраво відобразилося у фортепіанній творчості після 40-х рр.

Творчий підхід до народно-національних джерел виявився в «Шевченківській сюїті». Усі три прелюдії ор. 38 побудовані на основі фольклорного матеріалу зі збірника українських народних пісень [6, с. 261–264]. У прелюдії № 1 стилізується інтонаційно-ритмічна особливість української народної пісні («Яром, хлопці, яром»). Прелюдія № 2 виокремлюється темброво-інтонаційною колористикою думного епосу («Ой піду я лугом»), а остання прелюдія є фіналом усього фортепіанного циклу, що символізує могутність і силу українського народу. У прелюдії № 3 виявився симфонічний принцип мелодичної розробки пісенного тематизму, характерний і для заключних розділів сонатно-симфонічного циклу у творчості композитора, а також аконтрастний, аконфліктний тип розвитку матеріалу.

У циклі мініатюр ор. 38 Б. Лятошинського драматургія базується на мотивному варіюванні, завдяки чому створюється мелодико-інтонаційне розгортання теми, що посилює ефект наскрізного розвитку (за зразком «кульмінаційних зон» у фортепіанних творах С. Рахманінова). Цей синтез принципів фольклорного та симфонічного мислення зумовлює «симфонізацію жанру мініатюри» у творчості композитора, в центрі якої стоїть не одна людина, а цілий народ — нація. Тому малий жанр у творчості Б. Лятошинського деякою мірою втрачає камерність, суб'єктивність. Змінюється модус мислення — від інтонаційно-жанрового до символічно-метафоричного який композитор втілює інтелектуально-духовним «баченням» картини світу. Ця тенденція сприяє розширенню темброво-семантичних та художньо-акустичних можливостей музичних інструментів, що свідчить про те, що фортепіанна мініатюра стає для композитора своєрідною лабораторією творчого мислення.

**Висновки.** Музика Б. Лятошинського на фоні творчого доробку його сучасників відзначається різноманіттям звукової палітри, яскравістю та рельєфністю відтворення образів зі звукообразальними елементами. Поєднання експресивно-динамічного та сконцентрованого принципів музичного висловлення з масштабним оркестровим мисленням свідчить про домінування постромантичного типу звуковідчуття (звуко-музичної експресії), що поступово посилюється в українській музиці першої половини ХХ ст.

Стильові тенденції української музики першої половини ХХ ст. свідчать про певні зміни в системі музичного мислення, які характерні й для музики Б. Лятошинського: 1) інтелектуалізація

музичного мислення внаслідок ускладнення системи організації музичної мови; 2) інтенсифікація фонічних засобів реалізації музичної образності та посилення ролі звукових (художньо-акустичних) параметрів на всіх рівнях організації «функціонально-ярусної моделі мовного організму» [20, с. 154] — фонологічному, морфологічному і синтаксичному. Усе це свідчить про формування нової звуко-музичної свідомості епохи, що зумовила трансформацію мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу як смислової моделі світу.

Перспективним для подальшого дослідження слугує вивчення проблеми взаємодії звукообразного мислення Б. Лятошинського у дзеркалі української ментальності, що позначилась на інструментальному втіленні національних звукообразів.

### Список використаних джерел

1. Воробьев И. Композиторы русского авангарда / И. Воробьев, А. Синайская. — СПб. : Композитор, 2007. — 160 с.
2. Гойові Д. Українські корені світового авангарду / Д. Гойові // Українська тема у світовій культурі // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2001. — Вип. 17. — С. 82–110.
3. Гордієнко О. Фортепіанні твори Б. Лятошинського / О. Гордієнко // Музика. — 1985. — № 5. — С. 2–3.
4. Грисенко Л. Народні джерела гармонії Б. Лятошинського / Л. Грисенко // Народ. творчість та етнографія. — 1968. — № 6. — С. 53–56.
5. Грисенко Л. Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського / Л. Грисенко // Сучасна музика. — Вип. 3. — Київ, 1973. — С. 230–260.
6. Кли́н В. О музыке / В. Кли́н. — Київ : Муз. Україна, 1985. — 351 с.
7. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Кли́н. — Київ : Наук. думка, 1980. — 315 с.
8. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ ст. / О. Козаренко // Українське музикознавство / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 28. — С. 144–154.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів : НТШ, 2000. — 284 с.
10. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского : Эпоха. Коллизии. Драматургия : Исследование / М. Копица. — Київ : Муз. Україна, 1990. — 131 с.
11. Кушнірук О. Імпресіонізм в українській музиці / О. Кушнірук // Мова і культура : матер. п'ятої міжнар. наук. конф. Т. IV. — Київ : «Collegium», 1997. — С. 85–91.
12. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / [розшифр., упорядкув., вступ. ст., комент. та прим. М. Копиці]. — Т. I : Борис Лятошинський — Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). — Київ, 2002. — 768 с.

13. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
14. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Б. Лятошинського / М. Новакович // Вісн. ДАКККиМ. — 2007. — № 4. — С. 86–91.
15. Павлій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення / Г. Павлій // Укр. музикознав. — Вип. 23. — Київ : Муз. Україна, 1988. — С. 62–73.
16. Самохвалов В. Борис Лятошинський / В. Самохвалов. — 2-е вид. — К. : Муз. Україна, 1974. — 46 с.
17. Самохвалов В. К вопросу о проявлении красочно-колористического фактора в гармонии Б. Лятошинского / В. Самохвалов // Б. Н. Лятошинский : сб. ст. — Київ : Муз. Україна, 1987. — С. 143–160.
18. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. — Київ : Муз. Україна, 1970. — 279 с.
19. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монографія / Л. Шаповалова. — Харків : «Скорпион», 2007. — 292 с.
20. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : науч. моногр. / С. Шип. — Одесса, 2001. — 396 с.
21. Яворский Б. Избранные труды: В 2 ч. — Т. 2. — Ч. 1: Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915). — М. : Сов. композитор, 1987. — 365 с.

### References

1. Vorobiev I. Kompozitory russkogo avangarda / I. Vorobiev, A. Sinaiskaia. — SPb. : Kompozitor, 2007. — 160 s.
2. Goiovi D. Ukrainski koreni svitovoho avanhardu / D. Goiovi // Ukrainska tema u svitovii kulturi // Nauk. visn. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2001. — Vyp. 17. — S. 82–110.
3. Gordienko O. Fortepianni tvori B. Liatoshynskoho / O. Gordienko // Muzyka. — 1985. — № 5. — S. 2–3.
4. Grisenko L. Narodni dzherela harmonii B. Liatoshynskoho / L. Grisenko // Narod. tvorchist ta etnografia. — 1968. — № 6. — S. 53–56.
5. Grisenko L. Formotvorcha rol harmonii u tvorakh B. M. Liatoshynskoho / L. Grisenko // Suchasna muzyka. — Vyp. 3. — Kyiv, 1973. — S. 230–260.
6. Klin V. O muzyke / V. Klin. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1985. — 351 s.
7. Klin V. Ukrainskaadianska fortepianna muzyka / V. Klin. — Kyiv : Nauk. dumka, 1980. — 315 s.
8. Kozarenko O. Deiaki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzichnoi movy u pershii tretini XX st. / O. Kozarenko // Ukrainske muzykoznavstvo / NMAU im. P. I. Chaikovskoho. — Vyp. 28. — S. 144–154.
9. Kozarenko O. Fenomen ukrainiskoi natsionalnoi muzichnoi movy / O. Kozarenko. — Lviv : NTSh, 2000. — 284 s.
10. Kopitsa M. Simfonii B. Liatoshynskoho : Epoha. Kollizii. Dramaturgiya : Issledovanie / M. Kopitsa. — Kiyiv : Muz. Ukrayina, 1990. — 131 s.

11. Kushniruk O. Impresionizm v ukrayinskiy muzitsi / O. Kushniruk // *Mova i kultura : mater. p'yatoyi mizhnar. nauk. konf. T. IV.* — Kiyiv : «Collegium», 1997. — S. 85–91.
12. Lyatoshinskiy B. Epistolyarna spadschyna : u 2 t. / [rozshifr., uporyadkuv., vstup. st., koment. ta prim. M. Kopitsi]. — T. I : Boris Lyatoshinskiy — Reyngold Glier. Listi (1914–1956). — Kiyiv, 2002. — 768 s
13. Nazaikinskii E. Zvukovoi mir muzyki / E. Nazaikinskii. — M. : Muzyka, 1988. — 254 s.
14. Novakovich M. Pro deiaki osoblyvosti muzichnoi movy B. Liatoshynskoho / M. Novakovich // *Visn. DAKKKIM.* — 2007. — № 4. — S. 86–91.
15. Pavlii G. Intraversiia ta ekstraversiia yak typolohichna para rozriznenosti muzichnogo myslennia / G. Pavlii // *Ukr. muzykoznav.* — Vyp. 23. — Kiyiv : Muz. Ukraina, 1988. — S. 62–73.
16. Samokhvalov V. Boris Liatoshynskii / V. Samokhvalov. — 2-e vyd. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1974. — 46 s.
17. Samokhvalov V. K voprosu o proiavlenni krasochno-koloristicheskogo faktora v garmonii B. Liatoshinskogo / V. Samokhvalov // B. N. Liatoshinskii : sb. st. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1987. — S. 143–160.
18. Samokhvalov V. Cherty muzykalnogo myshleniia B. Liatoshinskogo / V. Samokhvalov. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1970. — 279 s.
19. Shapovalova L. Refleksivnyi hudozhnik. Problemy refleksii v muzykalnom tvorchestve : monografiia / L. Shapovalova. — Kharkiv : «Skorpion», 2007. — 292 c
20. Ship S. Muzykalnaia rech i yazyk muzyki : nauch. monogr. / S. Ship. — Odessa, 2001. — 396 s.
21. Yavorskii B. Izbrannye trudy: V 2 ch. — T. 2. — Ch. 1: Zametki o tvorcheskom myshlenii russkikh kompozitorov ot Glinki do Skriabina (1825–1915). — M. : Sov. kompozitor, 1987. — 365 s.

#### ■ UDC 786.2.083.6.071.1

**Riabukha N. A.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*ralna@rambler.ru*

#### **POETICS OF SOUND IMAGE OF B. LYATOSHYNKY'S WORLD (ON EXAMPLE OF PIANO WORKS)**

**The aim of this paper** is to explore the famous Ukrainian composer's piano works reflecting linguistic and stylistic as well as semantic characteristics of transformation of sound image as a semantic model of the world.

**Research methodology.** Publications on this subject (monographs, scientific articles) have been reviewed. The author has analyzed B. Lyatoshynsky's sound image thinking which presents the formation of

post-romantic type of sound and musical expression in Ukrainian music of the first third of the 20th century.

**Results.** B. Lyatoshynsky's innovation is disclosed that was significantly ahead of time by the novelty of sound- and life perception, was connected with symphonization of song folklore and expression of the national idea through the symbolism of speech production. The author pays attention to the fact that B. Lyatoshynsky's expressively heightened sense of reality, his intuitive search for a new «sound ideal» on the basis of national original Ukrainian music of the first third of the 20th century were reflected in the individual stylistic means of interpretation of piano sound image. The features of musical language are examined which create the artistic synthesis of cordocentric method of «sound realization of ethnic group» with the principles of symbolic and metaphoric reflection of the picture of the world together with the expressive logic of musical form, culture of details and aphoristic nature of presentation peculiar to European culture. It has been found that intensification of search for individual ways of implementation of musical imagery led to the expansion of artistic and acoustic capabilities of piano.

**Novelty.** It is proved for the first time that due to the intensification of the phonic means and complexity of the system of organization of musical language the intellectualization of sound image thinking is carried out that testifies the formation of a new concept of intonated sound perception of the era.

The **practical significance.** Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for teaching piano works of Ukrainian and foreign composers to students.

**Key words:** sound image, musical thinking, sound perception, sound and musical expression.

*Надійшла до редколегії 16.05.2015 р.*

## ■ УДК 780.616.432.071:001.891(477.54-25) «18/19»

**А. Ю. Рум'янцева**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ГЕНЕЗА ТА СТАНОВЛЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКИХ ПІАΝІСТІВ**

Наведено авторське тлумачення словосполучення «теоретична діяльність». З'ясовано, що теоретична діяльність — це заняття, пов'язане з узагальненням практичного досвіду й систематизацією наукових принципів та ідей. Визначено, що до теоретичної діяльності в піаністичній сфері належать методична, дослідницька, наукова, рецензійна, публіцистична творчість, а також лекційна робота, тобто все, що пов'язане з узагальненням піаністичної історії та практики. Проаналізована теоретична діяльність харківських піаністів наприкінці ХІХ — у першій половині ХХ ст. від перших у російському й українському музикознавстві праць доктора філософії Г. Гесс де Кальве («Теорія музики») до теоретичних напрацювань Л. Й. Фаненштиля в 30-40-ві рр.

**Ключові слова:** теоретичний доробок харківських піаністів, методична та наукова діяльність.

**А. Ю. Румянцева**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ГЕНЕЗИС И СТАНОВЛЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХАРЬКОВСКИХ ПИАНИСТОВ**

Представлено авторское толкование словосочетания «теоретическая деятельность». Выяснено, что теоретическая деятельность — это занятие, связанное с обобщением практического опыта и систематизацией научных принципов и идей. Определено, что к теоретической деятельности в пианистической сфере относятся методическое, исследовательское, научное, рецензионное, публицистическое творчество, а также лекционная работа, т. е. всё, что связано с обобщением пианистической истории и практики. Проанализирована теоретическая деятельность харьковских пианистов в конце ХІХ — первой половине ХХ в. от первых в российском и украинском музыковедении работ доктора философии Г. Гесс де Кальве (Теория музыки) до теоретических работ Л. И. Фаненштиля в 30-40-е гг.

**Ключевые слова:** теоретические работы харьковских пианистов, методическая и научная деятельность.



**A. Yu. Rumiantseva**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **GENESIS AND FORMATION OF THE KHARKIV PIANISTS' THEORETICAL ACTIVITIES**

The paper deals with the author's interpretation of the «theoretical activities» word combination. The author has proved that theoretical activities are an occupation connected with generalization of practical experience and systematization of scientific principles and ideas. The author develops the view that theoretical activities in the pianistic sphere include methodical, research, scientific, reviewing, publicistic work as well as delivering lectures, i.e. everything connected with generalization of pianistic history and practice. The paper presents an analysis of the Kharkiv pianists' theoretical activities in the late 19th — early 20th centuries beginning with the first in Russian and Ukrainian musicology works of the Doctor of Philosophy G. Hess de Calve (theory of music) and ending with L. I. Pfannenstiel's theoretical works in the 1930-1940s.

**Key words:** theoretical works of the Kharkiv pianists, methodical and scientific activities.

**Постановка проблеми.** Долучення України до Болонської конвенції зумовило реформаційні зміни в системі музичної освіти, що значною мірою проявилось в зростанні ролі наукової та методичної роботи в навчальних закладах. Головною тенденцією у сфері музичної освіти сьогодення є активізація теоретичної творчості викладачів виконавських спеціалізацій, зокрема педагогів-піаністів Харкова. Для успішного розвитку цієї діяльності надалі слід зважати на досвід попередників, визначаючи їх здобутки та помилки.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Інтерес музикознавців до спадщини піаністів різних регіонів України активізувався в другій половині ХХ ст. Зокрема вивченню доробку харківських піаністів присвячені дисертаційні праці О. В. Кононової, Н. Ю. Зимогляд, А. Ю. Рум'янцевої, а також численні статті українських музикознавців (Г. А. Тюменевої, Ю. Л. Щербініна, В. Ф. Кравець, І. І. Польської та ін.). Пріоритетними в них є виконавський та педагогічний аспекти, натомість теоретична спадщина ще не була предметом дослідження. Саме це зумовлює актуальність статті й детермінує її мету.

**Мета** статті — виявити особливості становлення та розвитку теоретичної думки харківських піаністів упродовж кінця ХІХ — першої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Для глибшого усвідомлення проблематики розвідки слід з'ясувати семантичне значення словосполучення «теоретична діяльність». Аналіз тлумачення слів «теоретична» та «діяльність» у словникових виданнях свідчить, що теоретична діяльність — це заняття, пов'язане з узагальненням практичного досвіду й систематизацією наукових принципів та ідей. Звідси до теоретичної діяльності в піаністичній сфері належать методична, дослідницька, наукова, рецензійна, публіцистична, лекційна творчість, тобто все, що пов'язане з узагальненням піаністичної історії та практики.

Генеза теоретичної думки піаністів Харкова припадає на час зародження піаністичної культури в місті. Ще в музичних класах Харківського університету (з 1805 р.), коли фортепіанне виконавство було аматорським, викладачі університету часто суміщали композиторську, диригентську, виконавську і теоретичну діяльність. Зокрема, доктор філософії Г. Гесс де Кальве не тільки створював музику, професійно володів грою на фортепіано, а й був автором однієї з перших у російському та українському музикознавстві праці «Теорія музики» [9, с. 23, 24].

У часи функціонування вдруге створеного харківського відділення Імператорського російського музичного товариства (1871) і реорганізації його (1883) в Харківське музичне училище (далі — ХМУ) серед педагогів-піаністів особливо прославився його директор І. І. Слатін (учень А. Дрейшока та Т. Кулака). Талановитий піаніст суміщав організаційну, композиторську, педагогічну, виконавську та теоретичну практику. У червні 1879 р. він написав своєрідний історичний екскурс у минуле російського мистецтва «Нарис історії розвитку оркестрів у Росії та їх сучасний стан» [9, с. 35].

Серед теоретичних напрацювань І. І. Слатіна становить інтерес підготовлена ним до друку промова на художній раді музичного училища в 1888 р., де музикант не тільки висвітлив динаміку професійної музичної освіти в Харкові, а й сформулював власне педагогічне кредо: висловив негативне ставлення до недоцільної віртуозності у виконавстві, аргументував необхідність комплексного розвитку учнів, а також визначив естетичні норми взаємовідносин між викладачами та викладачами й учнями [9, с. 39].

Педагоги-піаністи ХМУ означеного часу: І. І. Слатін, А. Ф. Бенш, О. Ю. Горовиць, С. А. Брікнер, Р. В. Геніка, А. В. Шульц-Евлер, репрезентували в Харкові московську, петербурзьку, варшавську та берлінську фортепіанні школи. Р. В. Геніка — перший за часи

царської Росії теоретик фортепіанного мистецтва, учень М. Г. Рубінштейна і П. І. Чайковського (про яких він написав спогади) — проявив себе як виконавець, педагог, науковець та просвітник. Працюючи кореспондентом «Русской музыкальной газеты», він не тільки висвітлював музичне життя Харкова, а й ознайомлював читачів зі своїми науковими працями, серед яких: «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов. Ч. I. Эпоха до Бетховена», «Бетховен. Значение его творчества в области композиции», «Из летописей фортепиано: музыкально-исторические очерки. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий XIX в.», «Шуман и его фортепианное творчество». Маючи різноманітний репертуар і надзвичайну ерудицію, Р. В. Геніка став засновником організації в Харкові циклів концертів-лекцій з історії фортепіанного мистецтва, суміщаючи ролі виконавця й лектора [8, с. 110]. Тексти лекцій друкувалися в «Російській музичній газеті» й видавалися окремим тиражем [10, с. 23].

У музичну публіцистику значний внесок здійснив харківський віртуоз, викладач та музичний критик О. Ю. Горовиць, котрий присвятив життя пропаганді творчості свого вчителя О. І. Скрябіна. Критичні статті Олександра Юхимовича сприяли формуванню художнього смаку харків'ян та стимулювали розвиток фортепіанного мистецтва в місті [8, с. 112].

Наприкінці XIX ст. в Харкові розпочато методичну роботу, що полягала в складанні програм і репертуару на фортепіанному відділенні ХМУ. Ретельно розроблені «Програми» відбивали увесь комплекс технічних та художніх завдань, усі етапи технічного вдосконалення на фортепіано, а також розподіл за курсами поліфонічних творів (інвенцій, прелюдій та фуг, сюїт, партіт Й. С. Баха), сонат Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта та ін., що свідчить про збалансованість творів різних музичних стилів і напрямів та високі вимоги до учнів [9, с. 38].

З відкриття в 1917 р. Харківської державної консерваторії (далі — ХДК), яку перші три роки очолював І. І. Слатін, починається наступний етап розвитку теоретичної сфери діяльності піаністів Харкова. У перші роки існування консерваторії викладачами спеціального фортепіано працювали: О. Ю. Горовиць, С. А. Брікнер, Р. В. Геніка, П. К. Луценко (перший завідувач кафедри спеціального фортепіано й директор у 1920/1921 навч. рр.), Н. Б. Ландесман, Л. І. Фаненштиль, а також учні І. І. Слатіна — О. Я. Чебогарьова, П. С. Пушечнікова і К. К. Кнепфер [10, с. 22].

Згодом у Харкові сформувалося нове покоління піаністів — продовжувачів традицій фундаторів харківської фортепіанної школи: А. Л. Лунц, В. Е. Модель, учні П. К. Луценка — Л. Г. Сагалов, В. В. Топілін та учні Л. Й. Фаненштиля — Б. О. Скловський, М. С. Хазановський.

У 20-30-ті рр. ХХ ст. становлення фортепіанного мистецтва України здійснювалося в контексті розвитку радянської піаністичної школи. Це часи реформ, започаткувань, а також період проведення перших Всеукраїнських, Всесоюзних та Міжнародних конкурсів. У ці часи вектор творчості педагогів-піаністів Харкова був спрямований на конкурси змагання, і виконавство стало пріоритетною сферою їх діяльності. Але теоретична практика також поступово набувала професіональних якостей. В означені часи вперше запроваджено: проведення науково-методичних семінарів і конференцій з питань методики й мистецтвознавства; створення українського педагогічного репертуару (60 зошитів); у 30-ті рр. видання журналу «Радянська музика», що стало важливою подією для музикантів України [7, с. 15].

Запровадження науково-методичних семінарів і конференцій інтенсифікувало науково-методичну роботу харківських педагогів-піаністів. Так, у ХДК започатковано курси лекцій з історії і теорії піанізму (В. Е. Модель) та методики навчання гри на фортепіано (Л. Й. Фаненштиль), робота викладачів регламентувалася єдиною навчальною програмою.

Серед педагогів фортепіанного факультету ХДК у зазначений період найпродуктивнішим у сфері науково-методичної роботи був проф. Л. Й. Фаненштиль. У 1930 р. надрукована його праця «Основи викладання фортепіанної гри», а також підготовлені методично-історичні нариси для всеукраїнського (на той час Харківського) радіокомітету [8, с. 117]. Інші члени фортепіанного факультету надавали переваги виконавській діяльності.

Наступний етап еволюції теоретичної думки харківських педагогів-піаністів почався в повоєнний період, на початку якого музиканти ХДК активної зацікавленості до теоретичної роботи не виявляли.

На відміну від ХДК методична робота в ХМУ розпочалася відразу після визволення Харкова, а з 1947/1948 н.р. стала регулярною. Конспекти методичних доповідей, які зберігаються у фондах ДАХО, свідчать про доволі високий професіоналізм їх авторів. Зокрема в праці викладача спеціального фортепіано Н. С. Радченко, присвяченій специфіці роботи над фугою, визначені всі стадії цієї

роботи, починаючи з аналізу теми до зіставлення і тембрового забарвлення голосів.

У методичній праці М. В. Ітигіної «Робота над етюдами» цінними є ретельно виписані варіанти вивчення етюдів і способи технічного розвитку учня, зокрема вміння використовувати паузи для перепочинку руки.

З. О. Крахт-Палеева в «Аплікатурі гам і арпеджіо» докладно висвітлює проблемні питання тренувальної роботи піаніста на основі позиційних формул. Особлива увага приділяється питанню вирівнювання звука під час вивчення гам і арпеджіо [2, арк. 4, 8].

З 1946 р. науково-методична діяльність у ХДК зазнала позитивних змін. Як і раніше плідно працював Л. Й. Фаненштиль. Надзвичайна музична ерудиція та працездатність детерминували значний діапазон його інтересів. На першій науковій конференції ХДК, яка відбулася 21 січня 1947 р., проф. Л. Й. Фаненштиль виголосив доповідь «Методика викладання гри на фортепіано». У зазначений період він написав велику працю (7 друкованих аркушів) «Досвід порівняльного аналізу різних редакцій етюдів Ф. Шопена» (дослідження високо оцінили і надали позитивний відгук видатні музичні діячі, зокрема О. Г. Гольденвейзер і Г. М. Коган), а також завершив працю «Введення в методику оформлення музичного досвіду». За дорученням комітету в справах мистецтв при РНК СРСР почалася активна робота над підручником для консерваторії з методики викладання фортепіанної гри і складанням курсу лекцій із цієї проблематики [1, арк. 29]. У 1946 р. Л. Й. Фаненштиль став кореспондентом журналу «Советская музыка», на всеукраїнському радіо заснував цикл передач з історії фортепіано про творчість російських піаністів, педагогів та композиторів.

Значною подією повоєнного періоду стало започаткування науково-дослідницького пошуку. З 1946 р. на фортепіанному факультеті ХДК затвердилася практика п'ятирічного планування науково-методичної роботи та постійного вдосконалення теоретичної діяльності викладачів [3, арк. 5]. Так, з вересня 1946 р. аспірантом Московської державної консерваторії стала асистент М. Єценко, яка працювала над дисертацією «Робота над етюдами Ф. Шопена» під керівництвом С. Є. Фейнберга і за допомогою О. О. Ніколаєва на [4, арк. 3]. Наступного року дослідницьку роботу над дисертацією «С. І. Танєєв, М. К. Метнер, О. М. Скрибін, С. В. Рахманінов — видатні представники російської дореволюційної піаністичної школи» почала асистент Н. Ю. Гольдінгер.

Захист кандидатської дисертації в повоєнний період був надто непростю справою і являв собою поєднання дослідницької й виконавської діяльностей, оскільки складався з двох частин — виконання сольної програми і методичного обґрунтування її виконавської інтерпретації. Тобто наукова праця була максимально наближена до практичної діяльності і передусім мала на меті вдосконалення піанізму. Испити з кандидатського мінімуму також мали практичну складову. Згідно з правилами 1948 р., їх було 4: з марксизму, іноземної мови і 2 зі спеціальності — виконання програми у двох відділеннях і методика гри на фортепіано [5, арк. 3].

У 1948/1949 н. р на фортепіанному факультеті ХДК відбулася значна подія. За пропозицією проф. Н. Б. Ландесман створено студентський науковий гурток, метою якого було ознайомлення студентів з маловідомими фортепіанними творами і набуття ними навичок самостійної праці. Згідно з рішенням кафедри спеціального фортепіано, в його роботі брали участь не тільки студенти, а й викладачі. Засідання студентського гуртка складалося з двох частин — доповіді і виконавської частини [5, арк. 3]. У перші роки існування гуртка здійснювалися спроби спланувати та налагодити його регулярну роботу під керівництвом педагогів-піаністів, але це не завжди вдавалося.

Більшість педагогів-піаністів ХДК до наукової роботи ставилася без ентузіазму і сприймали її як відволікання від удосконалення піанізму. Так, на засіданні Художньої ради ХДК 15 листопада 1948 р. проф. А. Л. Лунц підкреслив: «Консерваторія — виконавський навчальний заклад, в якому навчають, як треба грати» а проф. Л. Й. Фаненштиль запропонував з метою підвищення виконавської майстерності асистентів замінити їм наукову роботу виконавською [6, арк. 20].

**Висновки.** Отже, процес зародження та становлення теоретичної діяльності харківських піаністів до другої половини ХХ ст. мав складнощі і свою специфіку. Істотною особливістю періоду зародження (до 1917 р.) було суміщення різних аспектів музичної діяльності — своєрідна поліфункціональність викладачів, теоретична практика яких не була бездоганною. Громіздкі, інформаційно перевантажені назви і тексти праць потребували подальшого вдосконалення. Після 1917 р. до теоретичної творчості зверталися лише деякі представники піаністичної культури Харкова, але не систематично, а головною особливістю перших повоєнних років була інтенсифікація і практична спрямованість теоретичних пошуків.

**Перспективи подальших досліджень** із зазначеної проблематики полягають у необхідності надання ретроспективи теоретичної діяльності харківських піаністів у ХХ–ХХІ ст.

### Список використаних джерел

1. Держархів Харків. обл., ф. р. 5795, оп. 1, спр. 282. Листування з Комітетом у справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР за 1949 р., арк. 29, 54.
2. Держархів Харків. обл., ф. р. 5743, оп. 1, спр. 41. Матеріали про роботу циклової комісії фортепіанного відділу ХМУ за 1947/1948 навч. р., арк. 4, 8.
3. Держархів Харків. обл., ф. р. 5795, оп. 1, спр. 86. Накази Комітету в справах мистецтв при Раді міністрів УРСР за 1946 р., арк. 5.
4. Держархів Харків. обл., ф. р. 5795, оп. 1, спр. 358. Плани наукової роботи професорсько-викладацького складу ХДК, арк. 3.
5. Держархів Харків. обл., ф. р. 5795, оп. 1, спр. 159. Протоколи засідань кафедри спеціального фортепіано ХДК за 1947/1948 навч. р., арк. 3.
6. Держархів Харків. обл., ф. р. 5795, оп. 1, спр. 211. Протоколи засідань Художньої Ради ХДК за 1948/1949 навч. р., арк. 20.
7. Зимогляд Н. Піаністична культура України 30-х-50-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Зимогляд. — Харків, 1996. — 16 с.
8. Кононова Е. Кафедра спеціального фортепіано / Е. Кононова // Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского 1917–1992. — Харків : Основа, 1992. — С. 109–133.
9. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. / О. Кононова. — Харків : Основа, 2004. — 176 с.
10. Кононова О. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано / О. Кононова // Pro Domo mea. Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харків. держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред. Т. Б. Веркіна та ін. — Харків : ХДУМ, 2007. — С. 20–56.

### References

1. Derzharkhiv Kharkiv. obl., f. r. 5795, op. 1, spr. 282. Lystuvannia z Komitetom u spravakh mystetstv pry Radi Ministriv SRSR za 1949 r., ark. 29, 54.
2. Derzharkhiv Kharkiv. obl., f. r. 5743, op. 1, spr. 41. Materialy pro robotu tsyklovoi komisii fortepiannoho viddilu KhMU za 1947/1948 navch. r., ark. 4, 8.
3. Derzharkhiv Kharkiv. obl., f. r. 5795, op. 1, spr. 86. Nakazy Komitetu v spravakh mystetstv pry Radi ministriv URSR za 1946 r., ark. 5.
4. Derzharkhiv Kharkiv. obl., f. r. 5795, op. 1, spr. 358. Plany naukovoï roboty profesorsko-vykladatskoho skladu KhDK, ark. 3.
5. Derzharkhiv Kharkiv. obl., f. r. 5795, op. 1, spr. 159. Protokoly zasidan kafedry spetsialnoho fortepiano KhDK za 1947/1948 navch. r., ark. 3.

6. Derzharkhiv Kharkiv. obl., f. r 5795, op. 1, spr. 211. Protokoly zasidan Khudozhnoi Rady KhDK za 1948/1949 navch. r., ark. 20.
7. Zymohliad N. Pianistychna kultura Ukrainy 30-kh-50-kh rokiv XX storichchia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav. : spets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» / N. Zymohliad. — Kharkiv, 1996. — 16 s.
8. Kononova E. Kafedra spetsialnoho fortepiano / E. Kononova // Kharkov. um-t iskusstv im. Y. P. Kotliarevskoho 1917–1992. — Kharkiv : Osnova, 1992. — S. 109–133.
9. Kononova O. Muzychna kultura Kharkova kintsia XVIII — pochatku XX st. / O. Kononova. — Kharkiv : Osnova, 2004. — 176 s.
10. Kononova O. Spadkoiemnist pokolin: kafedra spetsialnoho fortepiano / O. Kononova // Pro Domo mea. Narysy. Do 90-richchia z dnia zasnuvannia Khark. derzh. un-tu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho / red. T. B. Verkina ta in. — Kharkiv : KhDUM, 2007. — S. 20–56.

■ UDC 780.616.432.071:001.891(477.54-25) «18/19»

**Rumiantseva A. Yu.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*allarum@mail.ru*

## GENESIS AND FORMATION OF THE KHARKIV PIANISTS' THEORETICAL ACTIVITIES

**The aim of this paper** is to examine the characteristic features of formation and development of the Kharkiv pianists' theoretical activities in the late 19th — early 20th centuries.

**Research methodology.** The author has used the historical and cultural methods as well as the methods of objectivism, determinism, analysis and synthesis, induction and deduction.

**Results.** The paper deals with the works of R. V. Genika, who was a performer, teacher, scientist and educator, the first theorist of piano art in the tsarist Russia. The author has examined his contribution to the theory of pianism. The musical and publicistic works of the Kharkiv master, teacher and musical critic A. I. Horovits, who dedicated his life to promoting the works of his teacher A. N. Scriabin, are presented.

Scientific and methodical seminars in Ukraine in the 1920-30s intensified scientific and methodical work of the Kharkiv teachers-pianists. The Kharkiv state conservatory launched the courses of lectures in the history and theory of pianism (V. E. Model), methodology of teaching piano (L. O. Pfannestiel).

Attention is paid to the outstanding role of L. I. Pfannenstiel in the research of numerous problems of pianism. The author has analyzed the methodical work in the post-war period of the leading teachers of the



Kharkiv musical college: N. S. Radchenko, M. V. Itihina, Z. A. Krakht-Paleeva. The paper presents the specific character of writing and defending the candidate dissertations concerning the problems of pianism in the post-war period. The author has proved that scientific work at the Kharkiv State Conservatory was closely connected with practical activities and aimed at the improvement of pianism.

**Novelty.** The author has analyzed the Kharkiv pianists' theoretical activities in the late 19th — early 20th centuries and has presented the interpretation of the «theoretical activities» word-combination.

The **practical significance.** The information contained in this paper may be used in the lecture courses «Ukrainian Musical Culture», «Ukrainian Culture».

**Key words:** theoretical works of the Kharkiv pianists, methodical and scientific activities.

*Надійшла до редколегії 26.05.2015 р.*

■ УДК 780.61 / .64.031.4:930.85(477.54 / .62+477.52)

**Л. В. Шемет**, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ТРАДИЦІЙНО-ПОБУТОВІЙ КУЛЬТУРІ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ**

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено особливості побутування традиційного інструментального виконавства на теренах Слобідської України (Слобожанщини) у XVIII–XX ст. Розглянуто вплив історичних, етнокультурних, соціально-побутових чинників на формування стильових особливостей інструментальної традиції регіону. Виявлено оригінальність термінології народного інструменталізму. Висвітлено жанрову специфіку репертуару та функціональне навантаження народних музичних інструментів у святково-обрядовій діяльності. Проаналізовано стильові зміни в процесі еволюції виконавства на народних інструментах у традиційній культурі Слобідської України.

**Ключові слова:** традиційні народні музичні інструменти, побутове музикування, історико-стильова еволюція, жанри традиційної народної інструментальної музики.

**Л. В. Шемет**, кандидат педагогических наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ТРАДИЦИОННО-БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЕ СЛОБОДСКОЙ УКРАИНЫ**

Приведен обзор публикаций, в которых исследуются особенности традиционного инструментального исполнительства на территории Слободской Украины (Слобожанщины) в XVIII–XX вв. Рассмотрены вопросы влияния исторических, этнокультурных, социально-бытовых факторов на формирование стилевых особенностей инструментальной традиции региона. Выявлена оригинальность терминологии народного инструментализма. Освещены жанровая специфика репертуара и основные функции народных музыкальных инструментов в празднично-обрядовой деятельности. Проанализированы стилевые изменения в процессе эволюции исполнительства на народных инструментах в традиционной культуре Слободской Украины.

**Ключевые слова:** традиционные народные музыкальные инструменты, бытовое музицирование, историко-стилевая эволюция, жанры традиционной народной инструментальной музыки.

**L. V. Shemet**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN TRADITIONAL POPULAR CULTURE OF SLOBODA UKRAINE**

The paper reviews the publications investigating the features of traditional instrumental performance in Sloboda Ukraine in the 18th — 20th centuries. The influence of historical, ethnic and cultural, social factors forming the stylistic features of the regional instrumental traditions is examined. Structural peculiarities of traditional popular instruments, technique of sound production, playing techniques, performance forms are described. The originality of the folk instrumentalism terminology is revealed. The repertoire genre peculiarities and functional aspects of the folk musical instruments in the festive and ritual activities are highlighted. The stylistic changes through the evolution of the folk instruments performance in the traditional culture of Sloboda Ukraine are analyzed.

**Key words:** traditional folk musical instruments, popular music-making, historical and stylistic evolution, genres of traditional folk instrumental music.

**Постановка проблеми.** Традиційна народна інструментальна культура Слобідської України (сучасна назва — Слобожанщина) представлена професійною гілкою виконавства на кобзі, старосвітській бандурі, лірі та сферою побутового музикування. У процесі історичного розвитку в професійній, побутовій сферах сформувалися певні традиції музикування, відповідна виконавська естетика. Якщо традиційне кобзарське та лірницьке мистецтво понад століття доволі ґрунтовно досліджували, регіональні традиції побутового музикування на народних інструментах в аспекті історико-стильової еволюції — окрема і недостатньо розроблена в науковому сенсі проблема, незважаючи на те, що сучасні композитори, виконавці академічного й естрадно-популярного напрямку постійно звертаються до інструментального фольклору як питомого джерела своєї творчості. Актуальність запропонованої розвідки зумовлена необхідністю висвітлення історичної динаміки побутування та виконавства на народних музичних інструментах у Слобідській Україні протягом XVIII — XX ст. Ключові питання розглядаються на основі аналізу конструктивних особливостей інструментів, специфіки техніки звукодобування, прийомів гри, форм виконавства, функціонального навантаження у святково-обрядовій діяльності, жанрової специфіки репертуару, соціокультурної зумовленості розвитку виконавства в різні епохи.

**Об'єктом статті** є традиційна народна музична культура, предметом — історико-стильова еволюція виконавства на народних музичних інструментах у традиційній культурі Слобідської України (Слобожанщини).

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Регіональні аспекти традиційної народно-інструментальної культури постійно перебувають у проблемному полі музично-теоретичної думки. Питання побутування народних музичних інструментів у Слобідській Україні, форм музикування, жанрово-стильових особливостей традиційної інструментальної музики висвітлюються переважно в контексті дослідження історії та етнографії, а також у художній літературі (праці П. Іванова [4], В. Іванова [3;10;11], Д. Багалія [1], М. Сумцова [8], Г. Хоткевича [12], та Г. Квітки-Основ'яненка [6]). Сучасних досліджень із цього питання надзвичайно мало: В. Галахов [2], В. Осадча [7]. Перша публікація присвячена аналізу художньо-стильових аспектів фольклорного виконавства на балалайці у Воронезькій області. У другій на матеріалах фольклорно-етнографічних експедицій характеризуються осередкові традиції виконавства, зокрема ансамблів «троїстої музики», скрипалів та баяністів.

Невирішені аспекти загальної проблеми. Незважаючи на значний науковий інтерес до проблеми регіональної специфіки розвитку народно-інструментального мистецтва усної традиції, в сучасному мистецтвознавстві немало суттєвих аспектів, що потребують подальшого дослідження. Так, і дотепер невирішеними є питання історико-стильової динаміки виконавства на народних інструментах у музичному побуті Слобідської України.

**Мета** дослідження — виявити особливості функціонування народних музичних інструментів у традиційно-побутовій культурі Слобідської України (Слобожанщини) на різних етапах історичного розвитку в контексті впливу історичних, етнокультурних, соціально-побутових чинників, визначити їх виконавсько-стильову специфіку, проаналізувати стильові зміни в процесі еволюції виконавства на народних інструментах протягом XVIII–XX ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Як відомо, Слобожанщина — історико-географічний регіон України, який уже з XVII ст. входив до складу російської держави і включав у другій половині XVII — XVIII ст. території нинішніх Харківської, східної частини Сумської, південної частини Курської, північних частин Донецької та Луганської областей. Після відходу на початку XIX ст. до Воронезької губернії Острогозького, Богучарського та

Старобільського уїздів Слобідська Українська губернія налічувала 10 уїздів (Харківський, Валківський, Богодухівський, Охтирський, Лебединський, Сумський, Зміївський, Ізюмський, Куп'янський, Вовчанський) [1].

За своїм складом населення відрізнялося як у соціальному, так і в етнічному аспектах, що безумовно вплинуло і на побутову інструментальну традицію виконання, в якій поєдналися традиції переселенців з різних регіонів України, Росії, Польщі тощо. Як зауважує мистецтвознавець В. Осадча, «така строкатість національного складу населення Слобожанщини з переважанням українців і великоросів над представниками інших етносів зумовила покордонний, двомовний характер традиції» [7, с. 133].

Ще одним фактором, що впливав на формування традицій інструментального музикування, були соціокультурні й економічні зв'язки окремих регіонів Слобідщини з географічно сусідніми областями. Проте за радянського часу менталітет Слобідської України як окремої регіональної групи, що формувався протягом декількох століть, зазнав відносного розмежування між слобідськими українцями Білгородської, Курської, Воронежської, з одного боку, і Харківської та Сумської областей — з іншого [4, с. 133].

Згідно з топонімічними описами етнографічних матеріалів та яскравими прикладами з літературно-художніх творів, у сільському побуті Слобідської України у XVIII — XIX ст. найбільшого поширення набули скрипка, цимбали, басоля (бас), балалайка, сопілка, бубон, барабан. Рідко згадується гітара. Достатньо активно входила в музичну практику гармоніка. Для більшості виконавців гра на цих інструментах «була заняттям в економічному сенсі другорядним» [5, с. 258–259]. Зазвичай музиканти грали у своєму селі. До інших сіл їх могли запросити на весілля, хрестини, толоку. На ярмарку чи храмовому святі грали без запрошення.

З духових інструментів у музичному побуті сільського населення регіону представлені сопілка, дудка, ріжок, свиріль, свистуни з глини, саморобні пищики. Про популярність багатьох з них свідчать тексти великодніх та різдвяних віршів, весільних пісень, народних оповідань, казок [3, с. 141, 570]. В етнографічних та художньо-літературних джерелах найчастіше згадується сопілка, наприклад, у матеріалах, зібраних у Старобільському уїзді, її побутування зафіксоване в 10 слободах. Характерною ознакою високої майстерності музикантів уважалося віртуозне виконання творів з розвиненою фактурою та ритмоструктурою, яскравою мелізматикою. Виконували переважно твори козачково-гопакової форми.

Такий рівень володіння інструментом притаманний представникам старшого покоління. Серед молодих хлопців та дітей гра на сопілці, як і на саморобних пищиках з калини чи свистунах з глини, відзначалася розважальністю, а отже — спрощеною фактурою та ритмоструктурою виконуваних творів, обмеженим використанням мелізмів тощо. Гра на сопілці супроводжувала танці під час сінокосу [4, с. 149–150], весілля [3, с. 290], випасу худоби. Сопілка також була улюбленим інструментом чумаків [3, с. 433].

У слободах з населенням переважно російського походження грали на дудках, рижках, свирілі [3, с. 540, 581, 936], при цьому дудку часто ідентифікували із сопілкою. Попри значну кількість спільних ознак ці інструменти дещо відрізняються між собою. Трав'яна дудка — натуральна продовжня флейта, яку виготовляють з відкритого з обох кінців порожнього стебла трав'яної рослини. Ареал побутування цього інструмента, згідно з дослідженнями В. Іванова, розташований у межиріччі Осколу та Дону [3]. Грали на ньому переважно влітку та восени на пасовиськах або біля хати чоловіки без вікових та професійних обмежень.

Гуслі (або гусла) з моменту заселення Слобідської України були достатньо поширеними серед населення, зокрема серед поміщиків та священників [6; 8; 12, с. 261]. Інструмент мав форму ящика або скриньки зі струнами на стільці. На Харківщині, як і на Полтавщині, клавіроподібні гуслі тривалий час використовувалися в домівках сільських попів. Як відомо, в Глухівській школі навчали гри на гусях. Придворні гуслісти XVII — XVIII ст. у Петербурзі були вихідцями з України.

Гуслі часто згадуються в слобідських весільних піснях, колядках, веснянках, зокрема в тексті постової пісні, записаної в 1863 р. В. Гнилосировим від жінки з Вовчанського уїзду, хороводів («танків») тощо [3, с. 597; 12, с. 55].

Провідне місце в різних формах музикування упродовж багатьох століть відводилося скрипці. Це підтверджують тексти приспівок дітям біля колиски, забавлянок, весільних та жнивних пісень [3; 4, с. 145; 8]. У деяких слободах інструмент називали «скрипицею», «музикою», а виконавців — «музиками», «шапарями». Грали скрипалі на саморобних інструментах. З виникненням фабричного виробництва в сільському побуті стали використовувати й фабричні інструменти, проте більшість з них були низької якості і мали незадовільне звучання. Найчастіше саморобними були смички, для виготовлення яких використовували лико.

Особливо популярною скрипка була на весіллі. У топографічних описах Харківського намісництва зазначається: «самого скудного чоловік без скрипиць весілля не грає» [9, с. 37]. Яскраво висвітлює роль скрипки у весільному обряді Г. Квітка-Основ'яненко в «Малоросійських повістях» [6]. Жодні ярмарок чи храмове свято не відбувалися без скрипки [6; 9]. Роль скрипки на вечорницях засвідчує картина І. Репіна «Вечорниці», на якій зображені скрипалі, котрі грають супровід до танцю парубкові й дівчині [10].

Значно вплинули на розвиток виконавських традицій сільських музикантів полкова музика та кріпацькі оркестри. У Хотені в М. Комбурлея часто грала скрипкова музика, а «Дербентський марш» для багатьох виконавців став обов'язковим у програмі їх виступів. Діяльність харківського цехового об'єднання музикантів, створеного в 1765 р., та відкриття музичних класів при Харківському університеті 1804 р. також сприяли розвиткові скрипкового виконавства на Слобожанщині [10, с. 195].

До репертуару слобожанських скрипалів входили весільні марші, інструментальні варіанти пісенних мелодій, різні жанри танцювальної музики – польки, козачки, гопаки, вальси, що виконувалися соло або в складі ансамблів. Яскраво виражену інструментальність та різноманітність штрихів автори багатьох праць відтворили в термінах «риплять», «врізати», «різати» [6]. У лексиконі сільських музикантів традиційним є вислів: «врізати гопачка». Талановиті та технічно досконалі народні скрипалі на тематичному матеріалі популярних пісень, які структурно представляли простий період, засобами варіаційності, розмаїттям використаних тем, комбінаторики, рондальності, контрастно поєднаних форм створювали складні масштабні композиції. Збереження цієї традиції зафіксовано й у ХХ ст., зокрема у творчості талановитого скрипаля-імпровізатора Л. Сембура із с. Чепіль Балаклійського району Харківської області [7, с. 137].

Поширеними в ансамблевій практиці народно-інструментального музикування на території Слобожанщини були цимбали та бас (басоля, баселя) [1, с. 172; 4; 5; 6; 8; 9].

Цимбали — невеликий ручний ящик з натягнутими мідними струнами у вигляді клавикордів, по яких музикант вибивав спеціально зробленими дерев'яними паличками [9, с. 69]. У народній термінології звучання інструмента визначалося висловом «цимбали бряжчать». Цікаво описує гру трістої музики із цимбалами на веселі та ярмарку Г. Квітка-Основ'яненко: «Тріста музика гра щодуху: риплять скрипки, бряжчать цимбали...», «два скрипники

ріжуть на нитяних струнах щось таке, що розібрати не можна, а цимбаліст паличками вибива своє», «аж шестеро жидків, хто на скрипку, хто на баса, хто на дудку, на цимбали, на бубен, так і вчистили метелиці...», «а там чути скрипка гра з цимбалами, скрипки риплять, цимбали бряжчать» [6, с. 17, 37, 135]. У складі трійстих музик цимбали також звучали на храмових святах (Великдень, Трійця) [9, с. 69]. Традиційно згадуються цимбали й у весільних піснях [8, с. 93; 13, с. 44].

Попри припущення щодо існування у Слобідській Україні подібних до поширених на Полтавщині двох різновидів басових інструментів, точних даних стосовно їх форми, строю та прийомів звуковидобування в наукових джерелах не зафіксовано. Беззаперечним є факт, що в другій половині XIX ст. майстри виготовляли басолі не тільки з дерева, а й з листового заліза [3]. У гуртовому музичуванні, якщо басового інструмента не було, часто його функцію виконував один з музикантів, зокрема скрипаль, імітуючи голосом звучання басолі.

Якщо в топографічних описах кінця XVIII ст. згадуються переважно скрипки та цимбали, етнографічні джерела XIX ст. засвідчують, що в багатьох слободах популярнішими стали балалайка і гармоніка, якими захоплювалась молодь. Традицію гри на скрипках та цимбалах підтримували переважно представники старшого покоління, котрих запрошували на вечорниці для супроводу танців [3; 11, с. 525].

Однією з версій виникнення балалайки на теренах Слобожанщини є занесення її переселенцями з південних районів Росії, зокрема Воронежської та Курської областей, частина яких входила у XVIII ст. до складу Слобідської України. У сільському побуті балалайку часто називали балабайкою, про що свідчать тексти забавлянок та весільних пісень, зафіксованих у слободах з російським населенням [3, с. 472, 570]. Поряд із триструнними траплялися і чотириструнні інструменти. Додавання четвертої струни, що звучала в унісон з нижньою чи верхньою струною, стрій не змінювало, але підсилювало динаміку звучання відповідного голосу й надавало особливого тембрового забарвлення («урозлив») [2, с. 12]. Балалайка була невід'ємним атрибутом вечорниць та весіль. Виконавці — переважно молоді хлопці, котрі прагнули опанувати балалайку, оскільки, з одного боку, це не потребувало надто великих зусиль, а з іншого — талановитого музиканта завжди поважали серед односельців. Грою на балалайці супроводжувалися танці молоді [3, с. 526, 604, 919, 959].



Крім сольного супроводу пісні або танцю, балалайка брала участь у гуртовому музикуванні. Грали на цьому інструменті переважно чоловіки, хоча у ХХ ст. траплялися виконавці і серед жінок. Фольклористи й етнографи Харківщини зафіксували варіанти виконавства на балалайці в різних за складом народних інструментальних ансамблях за участі скрипки, гармошки, гітари, мандоліни, басолі, баяна, ударних інструментів [7, с. 138]. У репертуарі таких колективів зазвичай переважають зразки танцювальної музики — різноманітні польки, козачки, гопаки, краков'як, карапет, російські плясові награвання (бариня, серб'янка, циганочка, камаринська). Балалайка традиційно виконує в цих творах ладогармонічну й метроритмічну функції, зберігаючи типову для інструмента музичну фактуру (гра подвійними нотами або акордами, епізодичне октавне, іноді унісонне, дублювання мелодичної лінії, яку виконує скрипка (гармошка чи баян).

Гармоніка (гармонія, гармошка) набула масового поширення на території Слобожанщини, як і всієї України, наприкінці ХІХ ст. У виконавській практиці використовувалися переважно такі її різновиди, як «хромка» та «венка».

Спеціального дослідження про побутування гармоніки, прийоми гри, художньо-стилістичні особливості виконуваної на ній музиці досі немає, хоча деякі дослідники у своїх наукових розвідках розглядають окремі аспекти цієї проблеми [7].

Особливо популярною гармошка була серед молоді на вечорницях, вулицях, щоб «забавляти» та «звеселяти дівчат» [3, с. 81, 119, 213, 282, 570, 604, 622, 752, 798, 823, 828, 916, 919, 968; 4, с. 185]. Репертуар перших гармоністів — це прості пісні й танцювальні награвання. Молоді хлопці самостійно опановували інструмент, часто демонструючи низький рівень виконавства. Поступово гармоніка посіла одне з головних місць в ієрархії побутового музичного інструментарію, супроводжуючи практично всі родинні обряди. Важливою була її роль і у весільному обряді. Наприкінці ХІХ ст. в Старобільському уїзді Харківської області поряд зі скрипалями в окремих епізодах весілля, зокрема під час сватання, фігурували гармоністи [3]. Гармошка часто згадується в піснях пізнього походження, зокрема ліричних та частівок, що свідчать про вплив російської культури. До речі, в цих творах у гумористичній формі висловлюється думка стосовно динамічних і тембрових властивостей дешевих та переважно неякісних інструментів [8, с. 165].

На Харківщині за період активного побутування гармоніки, згідно з дослідженнями музикознавця В. Осадчої, «виконавцями вироблений

своєрідний стиль варіювання мелодії, легка та невимушена манера виконання, стабільний репертуар» [7, с. 138]. Гармоніка стала постійним інструментом у складі трієстих музик поряд зі скрипкою, балалайкою, басолею, бубном, де виконує переважно ладогармонійну й ритмічну, а останнім часом — мелодичну, іноді дублюючи партію скрипки і прикрашаючи музичну тканину різноманітними мелодичними фігураціями, та басову, в разі відсутності баса, функції.

Серед ударних інструментів у складі трієстої музики найчастіше використовувалися одномембранний барабан — бубон [3, с. 540; 6, с. 22, 73; 8, с. 21] — та великий двомембранний барабан (бухало) [3, с. 19; 7, с. 136], які виконували ритмоорганізуючу функцію. Бубон у деяких слободах називали «вигрань» [3, с. 58]. Основні способи гри — удар колотушкою, рукою, проведення зволженим великим пальцем правої руки по мембрані, трясіння для отримання дзвону бубенців та металевих тарілочок, якими оздоблений інструмент. Бубоністи-віртуози мали можливість продемонструвати свою майстерність, виконуючи окремі фрагменти награвань соло без супроводу. На великому барабані з причіпленою до нього згори металевою тарілкою зазвичай грають, вибиваючи водночас або почергово колотушкою по шкірі та металевим прутиком по тарілці у відповідному ритмі.

Серед ритмосупроводжувальних інструментів в ансамблевій практиці поширені рубель, російські ложки та тріскачки, а з побутових знарядь — коса, пилка тощо. Якщо музичних інструментів узагалі не було, танцювали під акомпанемент побутових предметів — відра, чугуна (чавунного горщика), дзвіночка, заслонки для печі [3, с. 919], вибиваючи паличками ритмічні фігури та створюючи шумовий ефект. Іноді ці предмети становили своєрідний ансамбль, який спонтанно організовувався на весіллі.

**Висновки.** Наведений інструментарій репрезентує сферу побутового народно-інструментального виконавства на території Слобідської України (Слобожанщині). Історичні, геополітичні, соціально-побутові чинники, різноманітні етнокультурні впливи, а також художньо-виконавська практика зумовили стильові особливості інструментальної традиції.

На всіх етапах історичного розвитку інструментарій відображав регіональну специфіку музичної народно-інструментальної культури. Відповідно до канонів народної музичної естетики кожної епохи, провідні позиції посідали ті чи інші інструменти. Під впливом нових соціокультурних умов та виконавських стереотипів відбувалися певні трансформації інструментальних складів

традиційних ансамблів і відповідні зміни стильової основи народної інструментальної музики, в якій відбилися особливості побуту, історії, світогляду, художньо-естетичних уявлень слобожан.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання положень і висновків проведеного дослідження у виконавській, лекційно-просвітницькій та педагогічній практиці, зокрема в курсах «Історія народно-інструментального виконавства», «Теорія народно-інструментального виконавства».

Подальшого поглибленого вивчення потребують питання індивідуальної стилістики виконавства на скрипці, гармошці, балайці в регіональній традиції побутового музикування.

### Список використаних джерел

1. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. — Харків : Основа, 1990. — 256 с.
2. Галахов В. К. Звук родной струны (Традиционное искусство народных балалаечников Воронежской области) / В. К. Галахов. — Воронеж : Обл. тип. комитета по печати и информации администрации Воронежской области, 1995. — 95 с.
3. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: Очерки по этнографии края / под ред. В. В. Иванова. — Харьков : Издание Харьковского Губернского Статистического комитета, 1898. — Т. 1. — 1012 с.
4. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / П. В. Иванов. — Харьков : Печатное дело, 1907. — 216 с.
5. Квитка К. В. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. В. Квитка // Избранные труды в 2-х т. — М. : Сов. композитор, 1973. — Т. 2. — С. 251-273.
6. Квитка-Основьяненко Г. Малороссийские повести / Г. Квитка-Основьяненко. — Киев ; СПб ; Харьков : Изд-во Йогансена, 1905. — 191 с.
7. Осадча В. Гнат Хоткевич і форми побутування традиційного інструментального виконавства на Харківщині / В. Осадча // Дивосвіт Гната Хоткевича : матер. наук.-практ. конф. — Харків : Форт Лтд, 1998. — С. 133-140.
8. Сумцов Н. Ф. Слобожане / Н. Ф. Сумцов. — Харьков : Изд-во «Союз» (изд-во Харьковского кредитного союза), 1918. — 240 с.
9. Топографическое описание Харьковского наместничества. — М. : Типогр. Компании Типографической, 1778. — 172 с.
10. Харьковский сборник / ред. В. В. Иванов. — Харьков : Типография Губернского Правления, 1887. — Вып. 1. — 293 с.
11. Харьковский сборник / ред. В. В. Иванов. — Харьков : Типография Губернского Правления, 1894. — Вып. 8. — 384 с.

12. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. — Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2002. — 288 с.
13. Южный русский сборник / изд. А. Метлинского. — Харьков : Университетская типография, 1848. — 380 с.

### References

1. Bahalii D.I. Istoriiia Slobidskoi Ukrainy / D. I. Bahalii. — Kharkiv : Osnova, 1990. — 256 s.
2. Galakhov V.K. Zvuk rodnoi struny (Traditsionnoye ikusstvo narodnykh balalyechnikov Voronezhskoy oblasti). — Voronezh : Obl. tip. komiteta po pechati i informatsii administratsii Voronezhskoy oblasti, 1995. — 95 s.
3. Zhyzn i tvorchestvo krestyan Kharkovskoi gubernii: Ocherki po etnografii kraia / Pod red. V.V. Ivanova. — Kharkov : Izdaniye Kharkovskogo Gubernskogo Statisticheskogo komiteta, 1898. — T. 1. — 1012 s.
4. Ivanov P.V. Zhyzn i poverya krestyan Kupianskogo uyezda Kharkovskoi gubernii / P.V. Ivanov. — Kharkov : Pechatnoye delo, 1907. — 216 s.
5. Kvitka K.V. K izucheniyu ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi muzyki // Izbrannyye trudy v 2-h t. — M. : Sov. kompozitor, 1973. — T. 2. — S. 251-273.
6. Kvitka-Osnovianenko G. Malorossiiskiy povesti / G. Kvitka-Osnovianenko. — Kiev ; SPb; Kharkov : Izd-vo Yoganseina, 1905. — 191 s.
7. Osadcha V. Hnat Khotkevych i formy pobutuvannia tradytsiinoho instrumentalnogo vykonavstva na Kharkivshchyni // Dyvosvit Hnata Khotkevycha : mater. nauk.-prakt. konf. — Kharkiv : Fort Ltd, 1998. — S. 133-140. — (s. 137).
8. Sumtsov N.F. Slobozhane. — Kh. : Vyd-vo «Soyuz» (Izd-vo Kharkovskogo kreditnogo soyuza), 1918. — 240 s.
9. Topograficheskoye opisaniye Kharkovskogo namesnichestva. — M. : Tipogr. Kompanii Tipograficheskoi, 1778. — 172 s.
10. Kharkovskiy sbornik / red. V.V. Ivanov. — Kharkov : Tipografiya Gubernskogo Pravleniya, 1887. — Vyp. 1. — 293 s.
11. Kharkovskiy sbornik / red. V.V. Ivanov. — Kharkov : Tipografiya Gubernskogo Pravleniya, 1894. — Vyp. 8. — 384 s.
12. Khotkevych H. Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. — Kharkiv : Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv im. Hnata Khotkevycha, 2002. — 288 s.
13. Yuzhnyy russkiy sbornik / izd. A. Metlinskogo. — Kharkov : Universitetskaya tipografiya, 1848. — 380 s.

■ UDC 780.61/.64.031.4:930.85(477.54/.62+477.52)

**Shemet L. V.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*laska2tania@gmail.com*

## **FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN TRADITIONAL POPULAR CULTURE OF SLOBODA UKRAINE**

**The aim of this paper** is to identify the characteristics of the folk musical instruments functioning in the traditional popular culture of Sloboda Ukraine at different stages of historical development and to determine performance and stylistic peculiarities thereof.

**Research methodology.** The research methodology is based on the integration of general scientific methods (historical, culturological, structural and functional) and special methods and approaches inherent to historical and theoretical musicology.

**Results.** Historical, geopolitical and social factors, various ethnic and cultural influences, as well as artistic and performance practice defined the stylistic features of instrumental tradition of Sloboda Ukraine in the field of popular music-making. At all stages of historical development, the instruments reflected regional specific features of the musical folk instrumental culture of the region. According to the folk musical aesthetics, canons of each period, certain instruments held leading positions. The instrumental scores of the traditional ensembles were transformed in a particular way, and there were subsequent changes in the stylistic base of the folk instrumental music influenced by the new social and cultural conditions and performance stereotypes.

**Novelty.** The novelty consists in reconstruction of the historical and cultural evolution of the traditional instrumentalism within Sloboda Ukraine in the 18th –19th centuries.

The **practical significance.** The practical significance of the results consists in the possibility of using the statements and conclusions of the undertaken study in the performance activities, lectures, educational and teaching practice, particularly in the course of the History of the Folk Instrumental Performance, the Theory of the Folk Instrumental Performance.

**Key words:** traditional folk musical instruments, popular music-making, historical and stylistic evolution, genres of traditional folk instrumental music.

*Надійшла до редколегії 06.05.2015 р.*

## ■ УДК [398.8:930.85](477.52)

**А. В. Гурина**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**І. А. Савченко**, методист, Сумський обласний науково-методичний центр культури і мистецтв, м. Суми

### **МЕНЕДЖМЕНТ ТА АДМІНІСТРУВАННЯ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ СУМЩИНИ**

Аналізуються методи роботи фахівців Сумського науково-методичного центру культури і мистецтв, показано результати експедиційних досліджень пісенного фольклору та їх утілення в репродуктивних виконавських формах. Наголошується на важливості розуміння понять загальнонаціонального та регіонального пісенного стилів у фаховій роботі зі збереження унікальних етнічних надбань усної культури Сумщини. Зазначається, що актуалізованою формою опанування «живої» фольклорної традиції в сучасному українському соціумі є засвоєння виконавських особливостей місцевих співочих стилів. Увага зосереджена на співвідношенні творчості автентичних та репродуктивних виконавців.

**Ключові слова:** регіональний пісенний стиль, традиційна культура, виконавство.

**А. В. Гурина**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**И. А. Савченко**, методист, Сумской областной научно-методический центр культуры и искусств, г. Сумы

### **МЕНЕДЖМЕНТ И АДМИНИСТРИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ СУМЩИНЫ**

Анализируются методы работы специалистов Сумского научно-методического центра культуры и искусств, показано результаты экспедиционных исследований песенного фольклора и их воплощение в репродуктивных исполнительских формах. Акцентируется важность понимания понятий общенационального и регионального песенных стилей в профессиональной работе по сохранению уникального этнического наследия устной культуры Сумщины. Внимание сосредоточено на соотношении творчества аутентичных и репродуктивных исполнителей.

**Ключевые слова:** региональный песенный стиль, традиционная культура, исполнительство.

**A. V. Hurina**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**I. A. Savchenko**, Methodologist, Sumy Scientific and Methodological Centre of Arts and Culture, Sumy

## **MANAGEMENT AND ADMINISTRATION OF SOCIO-CULTURAL SECTOR IN SUMY REGIO**

The methods of work of Sumy scientific and methodological centre of arts and culture are analyzed. The results of expeditionary folklore song research and their putting into practice in reproductive performing forms are shown. The authors emphasize the importance in understanding the concepts of national and local song styles in professional work to preserve the unique ethnic heritage of Sumy regional folklore culture. They point out that the actual form of exploration of the «live» folk traditions in modern Ukrainian society is the assimilation of performing peculiarity of local singing styles.

**Key words:** regional song style, traditional culture, performance.

У сучасних умовах життєдіяльності України заклади культури відіграють виняткову роль у збереженні етнічних традицій, пісенних стилів, а відтак у духовному збагаченні суспільства.

Відродження і збереження традиційних форм фольклору можуть бути результативними передусім завдяки вивченню регіональних пісенних стилів. Дослідження жанрової структури місцевої культури усної традиції, особливостей пісенного стилю та їх творче використання в мистецькій практиці необхідне для реалізації багатьох практичних завдань, без чого музична культура не може розвиватися повноцінно. Бережне ставлення до первинної основи культури протидіє процесам її нівеляції й уніфікації, сприяє розвитку етнічної музичної культури природним чином уже в нових соціально-історичних умовах. Необхідно розуміти, що поняття загальнонаціональний стиль стосовно пісенної культури усної традиції достатньо умовне, оскільки містить усе розмаїття співочих стилів, які функціонують у повсякденній практиці народу.

Українська музична культура багата регіональними народнопісенними традиціями, що свідчить про її значний духовний потенціал. Кожен з осередків культури вирізняється з-поміж інших своїми талантами, пісенними стилями, які формуються під впливом багатьох життєвих чинників, передусім — історії та природи краю. Регіональні традиції стали результатом багатівкової етнокультурної селекції на теренах України й трансформації культурних традицій сусідніх народів.

Усвідомлення необхідності регіонального підходу в дослідженні традиційної культури почалося ще в XIX ст. З другої половини XIX ст. формується професійний підхід, який презентує праця О. Серова «Музыка южнорусских песен» (1861) як вияв наукового осмислення фольклорного матеріалу. Українська народна пісня стає предметом вивчення багатьох видатних фольклористів — П. Сокальського, М. Лисенка, Ф. Колесси, С. Людкевича, К. Квітки. Наукова думка виробляє такий підхід до фольклорного матеріалу, який виявляв би його специфічні ознаки.

Уперше в науковій фольклористиці регіональний принцип у дослідженні народнопісенної культури сформували в наукових працях Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Кольберг, К. Квітка. Детальне вивчення культури різних етнографічних регіонів України надало можливості Ф. Колесі дійти висновку про наявність різноманітних традицій у пісенній культурі українців. Осмисливши регіональну специфіку співу, вчений зазначив, що спосіб виконання пісні залежить від колективно вироблених і відшліфованих прийомів виконання, значною мірою й від індивідуальності виконавця.

Сумщина привертає увагу багатством традиційної духовної і матеріальної культури. Її невід'ємна складова народнопісенна творчість у багатоманітності груп і жанрів, яка «вросла» в життєвий простір досліджуваного регіону. Непроста геополітична ситуація Сумщини в різні періоди історії, зміна етнічних кордонів, міграційні процеси на цих землях, поліетнічність населення позначилися на традиційній народній культурі. Вивчення пісенного фольклору, що зафіксований багатьма збирачами і дослідниками краю, є нині актуальним.

**Мета** статті — ознайомити з методами й результатами роботи соціально-культурної установи — Сумського науково-методичного центру культури і мистецтв у сфері традиційної пісенної культури.

Актуалізованою формою освоєння «живої» фольклорної традиції в сучасному українському соціумі є засвоєння виконавських особливостей місцевих співочих стилів. Це можливо за умов дослідницької діяльності, що передбачає збирання пісенного матеріалу у фольклорних осередках, транскрипцію записаних пісень, їх етномузикологічний аналіз, а також реконструкцію обрядів.

Згідно з даними паспортизації, здійсненої останнім часом, у клубних закладах Сумської області працюють понад 170 фольклорних колективів, з яких 30 мають звання «народний». Кращі фольклорні колективи представляють свої творчі доробки в культурно-мистецьких заходах за межами області й України. На жаль,



спостерігається тенденція до скорочення чисельності фольклорних колективів, що спричинено зменшенням сільського населення, недостатньою матеріальною базою клубних закладів.

Фольклорно-пошукову роботу здійснюють фахівці Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв. У районних методичних центрах Сумщини комплектуються фонди аудіо- та відеозаписів пісенного фольклору, свят і обрядів, наприклад, у Путивльському, Ямпільському, Конотопському, Глухівському, Тростянецькому районах.

З метою поглибленого вивчення фольклорно-етнографічних особливостей Сумщини фахівці обласного науково-методичного центру, спільно з працівниками місцевих закладів культури, провели експедиційні дослідження 14 районів області, під час яких вивчалася історія заселення краю, збиралися матеріали про народні обряди, звичаї, побут населення. На фотоплівку зафіксовано предмети побуту минулого століття, фрагменти оздоблення одягу, зразки декоративно-ужиткового мистецтва тощо. Загалом в означених експедиціях обстежено 92 населені пункти, зібрано інформацію від 240 інформантів, записано зразки календарно-обрядових, родинно-обрядових та ліричних пісень. Записи пісенного фольклору здійснювалися від фольклорних колективів та окремих виконавців Бунякинського, Юр'євського, Линівського, Слоутського, Путивльського, сільських будинків культури, Глухівського, Шевченківського сільських клубів Шосткинського району. У процесі дослідження вивчалися умови та можливості створення дитячих фольклорних колективів, які могли б наслідувати співочі традиції свого регіону.

Усі матеріали фольклорно-етнографічних досліджень, обласного науково-методичного центру культури і мистецтв зберігаються на електронних носіях. Водночас здійснюється робота з поцифрування аудіозаписів минулих років, що зберігалися на магнітних стрічках.

Працівники відділу народної творчості Центру працюють над створенням електронного реєстру фонду ОНМЦКиМ. Нині до нього внесено результати польових досліджень, здійснених у Великописарівському, Білопільському, Буринському, Глухівському, Конотопському, Кролевецькому, Краснопільському, Липоводолинському, Охтирському, Путивльському, Роменському, Серединобудському, Шосткинському, Тростянецькому, Недригайлівському районах; триває опрацювання матеріалів з Ямпільського, Сумського та Лебединського районів. Під час складання реєстру як основу

використано методику та класифікаційні критерії, розроблені Проблемною науково-дослідною лабораторією музичної етнографії НМАУ ім. П. І. Чайковського.

У процесі польового обстеження на території області виявлено значну кількість компактних діалектних зон зі специфічними особливостями говірки, репертуару, музичного стилю, інших проявів нематеріальної та матеріальної народної культури. Серед них своєрідні стильові ареали, розташовані в басейнах річок Сейму, Десни, Есмані, Ворскли, Псла, Сули, а також яскраві культурні осередки в районах україно-російського порубіжжя: басейні Ворсклиці (Тростянецький, Краснопільський р-ни), півночі області — згідно з історико-етнографічними даними територія проживання литвинів (Серединобудський, частково Шосткинський, Ямпільський р-ни) та в межиріччі Сейму-Клевені (Путивльський р-н), де збереглися залишки традиційної культури горнів — етнографічної групи, котра, на думку дослідників, має спадкоємні зв'язки з населенням прадавньої Сіверщини. Формування таких різностильових осередків зумовлене історико-географічними умовами культурного розвитку Сумщини: міжетнічні (Україна Росія) та міжрегіональні (Полісся — Наддніпрянщина — Слобожанщина) контакти сприяли, з одного боку, формуванню яскравих локальних традицій (у часи розквіту та піднесення), з іншого в умовах загального згасання призводять до нівелювання діалектної специфіки, уніфікації стилю. Тому їх достеменно вивчення та збереження (в живому функціонуванні або хоча б в архівних аудіо- та відеодокументах) є невідкладними.

Планові обстеження ОНМЦКиМ дозволяють зрозуміти загальний стан традиційної культури району та вибірково зафіксувати на апаратуру фольклорних зразків у виконанні функціонуючих клубних самодіяльних колективів, іноді сусідських гуртів та окремих виконавців. Головно через обмеженість у часі вони не мають можливості вичерпно зібрати всю етнографічну інформацію та записати пісенні зразки архаїчних жанрів від людей найстаршого віку, котрі нині є останніми аутентичними виконавцями традиційного репертуару та репрезентантами виконавського стилю, але потребують копіткої роботи, певного психологічного настрою для відновлення в пам'яті необхідної інформації.

З метою популяризації нематеріальної культурної спадщини Сумщини обласний науково-методичний центр культури і мистецтв підготував збірники, які містять стислий опис народних одягу, говірок, обрядів, звичаїв, тексти пісень та компакт-диски

записів кращих зразків обрядового фольклору та побутової лірики регіону на основі матеріалів польових досліджень у районах: Великописарівському — «Дзвеніла пісня довкола Вольного-міста» (2006), Краснопільському та Тростянецькому «Нам рушничок даний шовком перетканий» (2007), Роменському «За вгорою рутам'ята» (2008), Липоводолинському «Ой верніться ж, літа мої» (2009), Недригайлівському «Та й зацвіти, виноград, красно» (2010). Здійснюється підготовка збірки за матеріалами досліджень у Буринському районі.

Спільно з редакцією обласної державної телерадіокомпанії створено дві радіопередачі на основі матеріалів фольклорних досліджень у Ямпільському районі «3 фольклорних джерел Ямпільщини», яка вийшла в ефір у січні 2012 р., та матеріалів фольклорних досліджень у Білопільському районі «Духовна спадщина Білопільщини», (транслявалася в грудні 2012 р.). У передачах звучали обрядові пісні у виконанні колективів, окремих виконавців автентичного фольклору Ямпільського та Білопільського районів.

Підготовлено збірку «Пісенне поле Лукерії Кошелевої», однієї з найталановитіших носіїв традиційної культури горнів: буклет, компакт-диск записів пісенного фольклору, списки матеріалів щодо діяльності Л. А. Кошелевої. За матеріалами фольклорних досліджень у Сумському районі видано збірку «В чистім полі, в широкім роздоллі», що містить інформацію щодо народних звичаїв, традицій краю та компакт-диск записів пісенного фольклору у виконанні автентичних фольклорних гуртів.

Своєрідною візитівкою Путивльщини є унікальний пісенний фольклор «горюнів», що зберігся завдяки творчості місцевої берегині народної пісенності — Лукерії Кошелевої та фольклорного ансамблю «Горюночка» (с. Линове). Самобутність, діалектна особливість вимови, мелодійність і темброва своєрідність вирізняють його від інших співочих стилів Сумщини. Виконавці фольклорного колективу с. Линове активно репрезентують свою пісенну культуру. Саме завдяки фольклору «горюнів» колектив став знаменитим. З учасниками колективу прагнули зустрітися численні фольклористи та етнографи, професійні й аматорські колективи, науковці та пересічні шанувальники етнічної культури.

Вагомий внесок у збереження та популяризацію традиційної культури «горюнів» (етнічна група населення з Сіверщини) здійснили керівники колективу Марфа Ареф'ївна Толстошеева, а пізніше її донька Лукерія Андріївна Кошелева, яка нині є однією

з небагатьох автентичних виконавиць і зберігачем горюнівської традиції.

Співає Лукерія Андріївна майже 60 років. У складі фольклорного колективу вона брала участь у районних та обласних культурно-мистецьких заходах. Разом з учасниками колективу пропагувала на сцені і в побуті традиційні звичаї, обряди та пісні місцевого населення — «горюнів», що, згідно з висновками науковців, мають спадкові зв'язки з культурою давньоруських часів і донині зберігають її особливості (мовний діалект, виконавський стиль).

У 2003 р. Лукерія Андріївна очолила фольклорний гурт в оновленому складі та наполегливо працювала з молодими виконавцями над місцевим репертуаром і виконавським стилем. Незважаючи на поважний вік, носій традиції Лукерія Кошелева багато співає в концертах на Путивльщині й в інших регіонах. Так, починаючи з 2000 р., виконавиця репрезентує старовинні пісні, спілкується з митцями, науковцями, аматорами, розповідає про народні звичаї й обряди, ділиться секретами автентичного виконавства під час щорічного фестивалю мистецтв «Золотая кувшинка» в Путивлі.

У 2009 р. Лукерія Кошелева й ансамбль «Горюночка» Лінівського сільського клубу взяли участь у VII всеукраїнській виставці-ярмарку «Українське село запрошує» в Національному музеї народної архітектури та побуту НАН України, де презентували мистецтво і побут рідного краю. У серпні 2009 р. Лукерія Андріївна представила пісенний фольклор Путивльщини на всеукраїнському конкурсі автентичного солоспіву в межах міжнародного літературного свята «Лесині джерела» у Новоград-Волинському Житомирської області, за що нагороджена премією. Разом з фольклорним ансамблем «Горюночка» цього ж року взяла участь у зйомках телевізійного проекту Першого Національного телеканалу України «Фольк-м'юзик».

У 2010 р. в Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» в Києві, разом з Київськими фольклорними гуртами «Божичі» та «Михайлове чудо», презентувала Путивльський фестиваль мистецтв «Золотая кувшинка».

Фахівці Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв зафіксували від співачки понад 80 найдавніших зразків пісенного фольклору, а також інформацію щодо побутування в с. Линове народних обрядів та звичаїв.

Лукерія Андріївна передає свої знання традиції молодому поколінню. Завдяки її зусиллям відроджено фольклорний ансамбль «Горюночка» Лінівського сільського клубу в новому складі. Пісні

й обряди, збережені співачкою, вивчають, відтворюють та популяризують неодноразові переможці всеукраїнських та міжнародних конкурсів фольклорний ансамбль «Ярославна» Путивльського районного будинку культури, зразковий фольклорний ансамбль «Джерельце» Путивльського центру позашкільної роботи.

«Горюнівські» пісні виконують: фольклорний ансамбль «Серпанок» Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, фольклорний пошуково-дослідницький гурт «Витоки» Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв, фольклорні гурти з Києва «Михайлове чудо» та «Гуртоправці». Навіть найвідоміший колектив «Древо» Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського має в репертуарі «горюнівські» пісні.

У хоровій культурі України діяльність репродуктивних (вторинних) фольклорних ансамблів — це своєрідне віддзеркалення автентичних (первинних) співочих традицій у міському середовищі. Мистецька діяльність репродуктивних колективів є виявом важливої тенденції в сучасному музичному мистецтві. В умовах поступового згасання традиційної культури ці колективи відроджують інтерес до конкретного регіонального пісенного стилю, зберігають його звуковий образ в умовах цивілізованого міського середовища

У Сумській області налічується понад 20 дитячих фольклорних колективів, робота яких безпосередньо пов'язана зі збереженням народнопісенних національних традицій. Виховання учасників фольклорних ансамблів орієнтується передусім на фольклор рідного краю.

Дитячий фольклорний ансамбль «Ярославна» Путивльського районного будинку культури, створений у 1992 р., є зберігачем пісенних скарбів Сумщини. Керівник колективу — заслужений працівник культури України О. Червяцова. Щороку під час літніх канікул усім колективом діти беруть участь у фольклорно-етнографічних експедиціях. Досліджено традиції Линового, Ширяєвого, Нової Слободи й інших сіл Путивльського району, здавна заселених «горюнами». Виконавці пісень рідного краю мають зафіксувати інформацію щодо народних свят, обрядів, обрядових пісень, предметів побуту. Такий фольклорний матеріал завжди використовується в репертуарі колективу, поширюється в районі, області, Україні.

«Ярославна» лауреат обласного туру всеукраїнського огляду народної творчості, присвяченого 10-річчю незалежності України,

учасник півфіналу телевізійного конкурсу «Ранкова зірка», лауреат всеукраїнського фестивалю «Кролевецькі рушники» (2001); лауреат всеукраїнського фестивалю художньої творчості серед вищих і середніх навчальних закладів сільськогосподарського профілю «Софіївські зорі» (2005); учасник міжнародного свята літератури і мистецтва «Лесині джерела» в м. Новоград-Волинський Житомирської області, численних обласних та районних культурно-мистецьких заходів.

Отже, можна констатувати, що фольклор Сумщини є значимою частиною етнічної культури України. Своєрідність традиційної культури Сумщини визначається прикордонним розташуванням регіону й історичними умовами заселення території краю. Пісенний фольклор Сумщини досліджували численні збирачі й науковці починаючи з XIX ст.

Наприкінці XX — початку XXI ст. до справи дослідження і збереження традиційної культури Сумщини долучився й обласний науково-методичний центр культури і мистецтв. Підсумком роботи методистів стали збірники за матеріалами польових досліджень, які містять стислий опис народного одягу, говірок, обрядів, звичаїв, тексти пісенного фольклору та компакт-диски пісенних зразків обрядового фольклору й пісенної лірики регіону. Методисти Сумського НМЦКіМ з повагою і професійною зацікавленістю спілкуються з місцевими носіями традицій, однією з котрих є Лукерія Кошелева.

Нині традиційний пісенний фольклор утілюється і в репродуктивних формах. В області працюють двадцять дитячих і молодіжних фольклорних колективів, одним із важливих аспектів творчого процесу яких є фольклорно-пошукова експедиція. Фольклорна експедиція надає можливості безпосереднього спілкування з живими носіями народних традицій. Спостереження за ними в побуті, вивчення манери поведінки під час співу, обрядів, народних танців, сприймання «живої» мови сприяють накопиченню інформації, здобуттю необхідних знань та набуттю співочих навичок.

Фахівці НМЦКіМ продовжують вивчення осередків етнічної культури краю, координують діяльність репродуктивних ансамблів стосовно використання місцевого пісенного репертуару, сприяють співпраці автентичних і репродуктивних виконавців.

### Список використаних джерел

1. Вертій О. Народнопісенні звичаї Сумщини / О.Вертій // Народна творчість та етнографія. — 2005. — № 5. — С. 118–120.

2. Гончаренко О. Фольклористичні шляхи Сумщини / О. Гончаренко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. — Суми : КНЛУ, НМАУ, Сум ДПУ. — 2007. — Вип. 32. — С. 22–28.
3. Дубравіна В. Фольклорні скарби Сумщини / В. Дубравіна // Музика. — 1996. — № 6. — С. 26–27.
4. Іваницький А. Українська музична фольклористика: Методологія і методика / А. Іваницький. — Київ : Заповіт, 1997. — 392 с.
5. Свята та обряди Середино-Будського району (за матеріалами фольклорної експедиції) / [упоряд. Т. Коршак ]. — Суми : ОНМЦНТ і КОР, 1992. — 20 с.
6. Сикорский А. Село Линово и его обитатели / А. Сикорский // Панорама. — 2010. — № 29.
7. Там плавало два лебедики. Традиційна культура Буринщини / [упоряд. Н. Єфіменко]. — Суми : СОНМЦК і М, 2009. — 46 с.

### References

1. Vertii O. Narodnypisenni zvychai Sumshchyny / O.Vertii // Narodna tvorchist ta etnohrafia. — 2005. — № 5. — S. 118-120.
2. Honcharenko O. Folklorystychni shliakhy Sumshchyny / O. Honcharenko // Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia: zb. nauk. prats. — Sumy : KNLU, NMAU, Sum DPU. — 2007. — Vyp. 32. — S. 22–28.
3. Dubravina V. Folklorni skarby Sumshchyny / V. Dubravina // Muzyka. — 1996. — № 6. — S. 26–27.
4. Ivanytskyi A. Ukrainaska muzychna folklorystyka: Metodolohiia i metodyka / A. Ivanytskyi. — Kyiv : Zapovit, 1997. — 392 s.
5. Sviata ta obriady Seredyno-Budskoho raionu (za materialamy folklornoi ekspedytsii) / [uporiad. T. Korshak ]. — Sumy : ONMTsNT i KOR, 1992. — 20 s.
6. Sikorskii A. Selo Linovo i ego obitateli / A. Sykorskyi // Panorama. — 2010. — № 29.
7. Tam plavalо два lebedyky. Tradytiina kultura Buryynshchyny / [uporiad. N. Yefimenko]. — Sumy : SONMTsK i M, 2009. — 46 s.

### ■ UDC [398.8:930.85](477.52)

**Hurina A. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Savchenko I. A.**, Methodologist, Sumy Scientific and Methodological Centre of Arts and Culture, Sumy

### MANAGEMENT AND ADMINISTRATION OF SOCIO-CULTURAL SECTOR IN SUMY REGION

**Purpose.** The aim of the research is to highlight the particular experience and the working methods of Sumy scientific and methodological center of arts and culture. In the present-day Ukraine cultural

institutions play a crucial role in preserving ethnic traditions, local song styles, and therefore in the spiritual enrichment of society.

**Research methodology.** The research methodology is based on the works of regional folklore in the scientific approach to the study of folk-culture. This method is formed in the works of Ukrainian scientists: F. Kolessa, S. Lyudkevych, K. Kvitko.

**Results.** Expeditionary researches in 14 districts have been undertaken by the specialists of the scientific and methodical center, they have examined 92 localities. They recorded folk songs, local rituals and customs. An electronic register of field research on materials of Belopolsky, Akhtyrsky, Putivl, Lebedinsky areas has been created. They have identified the compact dialectal zones with specific accent peculiarities, music style. Collections of songs have been published. Folklore treasures of Sumy region have sounded on the radio. In the region there are 140 reproductive groups. They sing the unique «horyuniv's'ki» songs in the ensembles «Serpanok», «Vytoky» (Sumy), «Drevo», «Mykhaylove chudo», «Hurtopravtsi» (Kyiv). Local folk singing is performed by children's groups of Sumy region.

**Novelty.** An integrated approach to the study of management and administration of social and cultural sector of Sumy region has been applied.

**The practical significance.** The article can be useful for specialists of other scientific and methodological centres of culture and arts of Ukraine, to anyone interested in the traditional culture of Ukraine.

**Key words:** regional song style, traditional culture, performance.

*Надійшла до редколегії 019.05.2015 р.*



## ■ УДК 78.087.681.071.2

**М. П. Вишленков**, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ЗМІСТ І СТРУКТУРА ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ХОРУ**

Розглядаються проблеми професійної майстерності керівника дитячого колективу. Аналізуються особливості сучасних умов існування хорової творчості й акцентується на необхідності вдосконалення професіоналізму таких фахівців. На основі аналізу практики сучасного хорового дитячого виконавства узагальнюються уявлення про базові складові професійної майстерності керівника, яка розглядається в єдності об'єктивних (технологічних, соціально-психологічних) і суб'єктивних (культурно-особистісних) якостей фахівця.

**Ключові слова:** модель, професійна майстерність хормейстера, дитячий хоровий колектив, зміст; технологічні, соціально-психологічні, культурно-особистісні складові майстерності.

**Н. П. Вишленков**, старший преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРА**

Рассматриваются проблемы профессионального мастерства руководителя детского коллектива. Анализируются особенности современных условий для существования хорового творчества и акцентируется на необходимости совершенствования профессионализма таких специалистов. На основе анализа практики современного хорового детского исполнительства обобщены представления о базовых составляющих профессионального мастерства руководителя, которое рассматривается в единстве объективных (технологических, социально-психологических) и субъективных (культурно-личностных) качеств специалиста.

**Ключевые слова:** модель, профессиональное мастерство хормейстера, детский хоровой коллектив, содержание; технологические, социально-психологические, культурно-личностные составляющие мастерства.

**M. P. Vishlenkov**, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **CONTENT AND STRUCTURE OF PROFESSIONAL SKILLS OF A CHILDREN'S CHOIR LEADER**

The author considers the problem of professional skills of a children's choir leader. The characteristic features of modern conditions of choral

creativity are analyzed with emphasis on the need to improve the professionalism of specialists. Understanding of basic components of choirmaster professionalism is summarized. The author suggests a model of professional skills based on the analysis of modern children's choral performance practice. This model is regarded as a holistic unity of objective (technological, social and psychological) and subjective (cultural and personal) professional qualities required for a successful work with a children's collective.

**Key words:** model, professional skills, children's choir, content; technological, social, psychological, cultural and personal components mastery.

У сучасних економічних і соціально-політичних умовах комерціалізація культури й освіти витісняє загальнолюдські цінності як гуманістичну основу духовної культури особистості. Реальні орієнтації на ринок і гроші призводять до зниження престижу фахівців аматорської художньої творчості, зокрема хорової культури.

Нині інтенсивними темпами розвивається сфера шоу-бізнесу, яка потребує від керівника будь-якого творчого колективу зважати на специфіку участі в подібних заходах, витримувати конкуренцію та визначати необхідність упровадження синтетичних, комбінованих варіантів концертних виступів хорових колективів, поєднання власне вокально-хорового виконання з елементами хореографії, театралізації, використанням інструментального, звукового або образотворчого супроводу. Організація таких виступів потребує від хормейстера відповідних знань, умінь зважати на своєрідність художнього маркетингу, реагувати на реальний попит, контактувати з людьми, спонсорами, меценатами, організаціями; таких особистісних якостей, як підприємливість, ініціативність, самостійність та ін. Звідси — посилені вимоги до професійного потенціалу хормейстера й особливо — дитячого колективу. Підстави для цього твердження такі.

По-перше, в останні десятиріччя спостерігається тенденція появи дітей, котрі істотно відрізняються від своїх однолітків минулого століття. Високі інтелектуальні здібності, дух бунтівництва, підвищене неприймання догм, вільнолюбна вдача, посилений потяг до правдивості, неприйняття авторитетів і водночас схильність до творчості — особливості сучасних дітей (про специфіку роботи з такими дітьми йдеться в статті «Арт-терапія як сучасний метод музичного виховання дітей та юнацтва» / Л. С. Азарцева, М. П. Вішленков // *Культура України*. — № 27).

По-друге, слухання сучасної поп-музики з електронних пристроїв не сприяє музичному розвитку сучасної дитини. Значна

кількість підлітків мають дефект мовлення, нерозвинений внутрішній слух, що не дозволяє дитині співвідносити почуте з практичним відтворенням музичного звуку.

Усунути ці проблеми допомагає хоровий спів — мистецтво унікальних виконавських і освітніх можливостей. Під час співу в хорі діти виконують не тільки художньо-виконавські, а й важливі «дитячі» життєві завдання. Тому на керівника дитячого хору покладається величезна відповідальність щодо музичної освіти дітей, і виховання маленької людини. Досвід практичної роботи автора статті протягом понад двадцяти років художнім керівником та диригентом хору хлопчиків «Азъ і Буки» Харківського національного академічного театру опери та балету й останні три роки — зі старшим хором у ДМШ № 11 підтверджує вищесказане.

З метою популяризації дитячого хорового виконавства у світовій, зокрема вітчизняній, практиці, проводяться різні фестивалі та конкурси, завданнями яких є:

- активізація діяльності дитячих хорових колективів і підвищення рівня їх виконавства;
- збагачення дитячого репертуару кращими зразками вітчизняної та світової хорової літератури;
- підвищення професійної майстерності керівників дитячих хорових колективів;
- відродження традицій хорового співу в різних країнах;
- забезпечення умов для обміну досвідом, установалення творчих контактів;
- зміцнення професійних зв'язків хормейстерів.

Таким чином, проблема вдосконалення професіоналізму сучасних хормейстерів дитячих хорів є однією з пріоритетних.

Ці обставини стали причиною для роздумів над змістом і структурою професійної майстерності керівника дитячого хору.

**Мета** статті — на основі аналізу практики сучасного хорового дитячого виконавства та власного досвіду узагальнити уявлення про базові складові моделі професійної майстерності керівника цього профілю та запропонувати власне бачення цієї проблеми.

Спеціального дослідження, спрямованого на розробку концепції професійної майстерності керівника дитячого хорового колективу, понині не здійснювалося. Аналіз наукової літератури засвідчив, що більшою мірою проблема професійної майстерності розроблена стосовно діяльності вчителя, вихователя (К. Д. Ушинський, А. С. Макаренко, В. О. Сухомлинський, Н. В. Кузьміна, В. О. Слатьонін тощо).

Питання професійної готовності, культури, компетентності фахівців різного профілю, які пов'язані з проблемою нашого дослідження, аналізуються в розвідках Л. С. Азарцевої, Н. К. Бакланової, О. Я. Винокура, М.Т. Картавцевої, В. Ф. Савіної, Т. М. Царика, С. С. Рибіна та ін. Психологічному аналізу диригентської діяльності, музичних здібностей та розгляду їх структури присвячені праці В. П. Анісімова, Л. Л. Бочкарьова, Г. Л. Ержемського, Б. М. Теплова, Ю. О. Цагарелі та багатьох інших дослідників.

Питання диригентської техніки, особливостей репетиційного процесу, хорової звучності, інтерпретації та стилю виконання, строю, ансамблю, дикції й орфоєпії в хоровому співі розроблялися майстрами хорової культури: Л. М. Андреевою, Г. О. Дмитрівським, О. А. Єгоровим, С. А. Казачковим, М. М. Канерштейном, А. Ю. Мархлевським, К. Б. Птицею, П. Г. Чесноковим.

Методику вокально-хорової роботи з дитячими колективами висвітлювали відомі діячі: В. С. Попов, В. Г. Соколов, Г. О. Струве та ін. Що стосується моделі професійної майстерності керівника дитячого колективу, то ця проблема перебуває поза межами їхньої уваги.

В окремих дослідженнях, переважно статтях у мережі інтернет про конкретні дитячі хорові колективи, лише згадуються поняття «професійний рівень керівника», «високий професійний рівень». Однак зміст і значення цих термінів не визначено. У контексті тієї чи іншої розвідки стає зрозумілим, що маються на увазі творчі успіхи хормейстера та його колективу. Проте майстерність фахівця не можна обмежувати тільки вміннями для досягнення кінцевих результатів, оскільки вона передбачає цілий спектр загальних і спеціальних знань, умінь, навичок, здібностей і особистісних якостей, які необхідні керівникові дитячого хору для успішної діяльності. Тобто йдеться про модель його професійної майстерності.

Нині існує досвід щодо принципів формування моделей фахівців культури художнього профілю (Н. К. Бакланова, Н. В. Новікова, Т. М. Царик та ін.), так і стосовно конкретних способів їх застосування. Усі існуючі моделі чи перелік професійних якостей фахівця складаються з таких параметрів: вимоги до посади в організації, де він працюватиме, необхідні знання, вміння, навички, специфічні соціальні, психологічні якості, властивості особистості, які допоможуть їй успішно виконувати свою роботу.

Пропонуємо інший метод: від аналізу специфіки сучасної практичної діяльності керівника дитячого хору до побудови моделі його професійної майстерності. Тому звернемося до професійної

діяльності та проаналізуємо зміст і структуру майстерності фахівця означеного профілю.

Отже, його діяльність складається із сукупності організаційних, навчально-виховних та художньо-творчих завдань і спрямована на організацію умов для всестороннього та гармонійного розвитку дитини. Усі завдання та відповідні їм види діяльності хормейстера (організаційна, навчальна, репетиційна, концертна) тісно пов'язані між собою, хоча і мають кожна свою специфіку. На практиці вони виконуються одночасно. Навчальна робота, як і художньо-творча, неможливі без значних організаційних зусиль керівника, знання технології того чи іншого виду діяльності. Водночас завдяки організаційним, спеціальним та особистісним якостям хормейстер вирішує педагогічні й художні завдання, спрямовані на забезпечення успішної життєдіяльності колективу. Крім того, для останнього необхідні різні соціальні контакти, встановлення системи відносин керівника з учасниками хору, адміністрацією закладу чи організації, продюсерами, спонсорами тощо.

Таким чином, діяльність хормейстера дитячого вокально-хорового колективу слід розглядати цілісно, як сукупність технологічних, соціально-психологічних і культурно-особистісних компонентів у їх зв'язку та єдності.

До технологічного блоку професійної майстерності належать такі умови: матеріально-технічні (все необхідне для забезпечення навчальних занять з хоровими групами і репетиційного процесу загалом); просторово-часові (оптимальні місце і час для досягнення високого результату); нормативно-правові (вся законодавча база, що регламентує роботу з дітьми); різні методи, методики, форми та засоби.

Соціально-психологічний блок — це передусім стосунки: між керівником і учасниками колективу; керівником та іншими творчими працівниками закладу, міста; керівником і адміністрацією; керівником, продюсерами та благодійниками; керівником і потенційною аудиторією.

До культурно-особистісного блоку належать: загальнокультурний та професійний рівні керівника колективу; загальні та спеціальні здібності; мотиваційна сфера.

Зважаючи на зазначене, можна визначити професійну майстерність керівника хору як єдність об'єктивних (технологічних, соціально-психологічних) і суб'єктивних (культурно-особистісних) якостей фахівця, необхідних для виконання свого професійного обов'язку. Це дозволяє ретельніше проаналізувати поняття «зміст» та «структура» професійної майстерності.

Згідно із законами діалектики, «зміст» і «форма» перебувають в органічній єдності. Вони є співвідносними поняттями, які відображають дві взаємозалежні, суперечливі сторони явища чи процесу. Важливо, що кожен елемент будь-якої моделі має у своєму змісті певну кількість елементарних складових, які взаємодіють одна з одною й розміщені в певній послідовності. Унаслідок цього формується структура — форма моделі, яка характерна для певної професійної діяльності.

Таким чином, зміст належить до форми як його об'єктивна основа, а форма — до змісту як його організація. Зміст є визначальним у цілісному уявленні про єдність усіх складових, які притаманні предмету дослідження. Це визначення майже ідентичне поняттю «сутність», оскільки категорія «зміст» тісно пов'язана з ним. Проте останнє абстрактніше, ніж категорія змісту. Якщо «сутність» визначає головний, вирішальний, внутрішній зв'язок предметів, що є його основою, то поняття «зміст» дещо вужче терміна «сутність». Воно також відображає внутрішній і вирішальний зв'язок, але не в його найзагальнішому вигляді, а в такому, що реалізується в кожному окремому предметі. У конкретному випадку — це професійна майстерність керівника дитячого колективу, а не хормейстера в цілому і тим більше — не професійна майстерність узагалі. Таким чином, зміст — це прояв сутності в нашій специфіці (дитяче хорове виконавство), внутрішній зв'язок в окремому.

Щодо структури професійної майстерності керівника дитячого хору, то це — відносно усталена послідовність внутрішніх зв'язків і відносин між об'єктивними (технологічними, соціально-психологічними) та суб'єктивними (культурно-особистісними) складовими фахівця. Це — знання, вміння, навички, культурно-особистісні якості та мотиваційна сфера керівника, необхідні для реалізації організаційного, навчально-виховного та художньо-творчого видів професійної роботи з дитячим хоровим колективом.

Таким чином, якщо професійну майстерність розглядати як систему, то її структура являє собою єдність двох підсистем.

1. Об'єктивні фактори — знання про технологічний і соціально-психологічний аспекти діяльності хормейстера та відповідні їм уміння.

2. Суб'єктивні фактори — культура особистості хормейстера, його морально-вольова та професійна спрямованість: ерудиція; переконання, настрої, цінності; загальні та спеціальні здібності; мотиваційна сфера.

Технологію професійної майстерності слід розуміти як методику організації й управління творчою діяльністю колективу, яка містить організаційну, педагогічну і художньо-творчу складові. Організаційна технологія — це безпосереднє створення колективу та забезпечення його стабільного функціонування в усіх видах діяльності. Педагогічна технологія — це організація навчально-виховного процесу в дитячому колективі. Вона передбачає знання й уміння організувати індивідуальні, групові, колективні заняття з дітьми й виховні заходи: підготувати приміщення, обладнати його необхідними засобами навчання; скласти зручний для всіх розклад занять; обрати оптимальний метод (для роботи з дітьми найкраще інтерактивний), форму занять, засоби (дидактичні матеріали, ігрові картки із зображенням нот і ритмічних малюнків, музичні фрагменти, асоціативні образотворчі замальовки тощо); користуватися педагогічною технікою (володіти власними емоціями та настроєм у будь-якій конфліктній ситуації, досягати поставленої мети за допомогою вербальних і невербальних засобів комунікації, проявляти психологічну гнучкість, орієнтуючись на показники «зворотного зв'язку»; використовувати адекватні педагогічні методи впливу на особистість дитини, підтримувати дисципліну під час занять, проявляти самоконтроль); оцінювати, аналізувати та коригувати результати своєї діяльності.

Художньо-творча технологія спрямована на забезпечення репетиційної роботи та концертної діяльності. Це потребує від керівника опанування методики підготовки та проведення репетицій і концертних виступів: відбору репертуару з урахуванням його новизни, актуальності, зв'язку з національно-художніми традиціями; музичного, вокально-хорового та художньо-виконавського аналізу репертуару; реалізації авторського задуму; використання художньо-технічних засобів (ефективного використання мікрофонів, «плюсовок» і «мінусовок»; акустичних можливостей сценічного майданчика та залу для слухачів; музичних інструментів і рухів для досягнення шоу-ефекту).

Але зацентруємо, що на практиці всі аспекти технології реалізуються одночасно та в нерозривній єдності: художньо-творча передбачає техніку організації репетиційних занять і концертних виступів, педагогічна — об'єднує художньо-творчу й організаційну роботу керівника.

Особливості діяльності педагога-вихователя потребують не тільки знань, умінь та навичок технології, але і здатності керувати відносинами в колективі та поза його межами. Тому рівень соціально-психологічних умінь і навичок характеризуватимуть

однойменний структурний компонент професійної майстерності хормейстера. Їх можна умовно поділити на три групи: а) ставлення до різних видів предметної діяльності, своїх професійних обов'язків, предмета праці, навколишньої дійсності; б) до колег, дітей, їх батьків, представників адміністрації, продюсерів, меценатів і спонсорів; в) до самого себе (самоорганізація, самосвідомість, самооцінка, самокритичність, здатність адекватно сприймати критику).

Але на практиці не все залежить від технології. Для досягнення оптимального результату у творчій діяльності необхідно проявляти культурно-особистісні якості: професійну спрямованість, особистісні якості керівника, його інтелектуальний та естетичний потенціал, морально-вольову сферу, психофізіологічну врівноваженість. Розвинута культурно-особистісна основа хормейстера багато в чому є запорукою його успішної діяльності з хором. Від психологічних і особистісних здібностей керівника залежить здобуття необхідних знань, набуття вмінь і навичок. Тому в структурі здібностей можна виокремити загальні та спеціальні.

Під загальними слід розуміти якості, необхідні хормейстерові в будь-якій діяльності: організаційні, педагогічні, інтелектуальні, естетичні та фізичні здібності. Вони є базою для успішної організації й управління навчально-виховною та художньо-творчою діяльністю колективу. Щодо спеціальних, то вони зумовлені видами професійної діяльності керівника та специфікою роботи з дитячим хором.

Організаційні здібності виявляються у двох аспектах: налагодженні й управлінні всіма видами діяльності колективу, особистій поведінки на всіх етапах роботи з хором, зокрема власної творчості. Серед них можна виокремити такі: долучення дітей до хору, зацікавлення їх перспективами художньо-творчої діяльності; поділ за хоровими партіями з урахуванням їх голосових та музичних можливостей; використання інтерактивних способів активізації інтересу дітей до творчого процесу; виявлення кола спонсорів та меценатів, які матеріально підтримуватимуть творчі проекти хормейстера тощо

Для організації власної діяльності керівник повинен мати здібності до самостійної роботи, бути ініціативним, пунктуальним, спостережливим, дисциплінованим, цілеспрямованим, зібраним, охайним, вимогливим до себе.

До педагогічних здібностей належать ті, котрі є базовими для педагогічної роботи хормейстера: проектувальні, конструктивні, комунікативні, дидактичні, перцептивні, експресивні та творчі.



Особливості виконавської і навчально-виховної діяльності хормейстера передбачають необхідність розвитку спеціальних здібностей (музичних, диригентських та ін.).

До властивостей особистості керівника дитячого хору належать: уявлення, схильність і інтерес до професії, сила волі, емоційність, темперамент, уважність. Зміст цього структурного блоку професійної майстерності визначається, передусім, світоглядом керівника. Структуру його становлять такі моральні категорії, як професійний обов'язок, розуміння смислу життя, сумління, справедливість, відповідальність, доброта тощо.

Діяльність диригента, педагога, творця передбачає високу фізичну культуру, здатність до перенесення довготривалих фізичних і розумових напружень, потребу фізичного самовдосконалення.

Нарешті, до професійної майстерності керівника дитячого хору належить мотиваційна сфера особистості.

Зважаючи на означене, підсумуємо.

Професійна майстерність керівника дитячого хору визначається його практичною діяльністю, яка складається з єдності організаційних, навчально-виховних, художньо-творчих завдань і спрямована на організацію умов для всестороннього та гармонійного розвитку дитини. Це надає підстав розглядати професійну майстерність цілісно в єдності об'єктивних (технологічних, соціально-психологічних) і суб'єктивних (культурно-особистісних) якостей фахівця, потрібних йому в процесі успішної діяльності з колективом.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення можливостей використання інтерактивних методів вокально-хорової роботи з дітьми, розробки спеціальних ігор, використання «дитячих» (образних) розспівок, скоромовок для роботи над дикцією та методик їх застосування на різних етапах вокально-хорової роботи з дітьми.

### Список використаних джерел

1. Азарцева Л. С. Формирование профессионального мастерства будущих руководителей самодеятельных оркестровых коллективов в процессе практики : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Л. С. Азарцева. — М., 1989. — 16 с.
2. Бакланова Н. К. Психолого-педагогические основы профессионального мастерства специалистов культуры художественного профиля : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Н. К. Бакланова. — М., 1997. — 24 с.
3. Коробка Т. С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків / Т. С. Коробка // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної. — Вип. 106. — Київ, 2013. — С. 377-392.

4. Лашченко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лашченко. — Киев : Муз. Украина, 1989. — 134 с.
5. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: Естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія / Г. Г. Макаренко — Київ : Факт, 2005. — 328 с.
6. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д. Огороднов. — Київ : Муз. Україна, 1989. — 215 с.
7. Пучко-Колісник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. музикознав. / Ю. В. Пучко-Колісник. — Київ, 2009. — 18 с.
8. Ткач Т. С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства / Ю. С. Ткач // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Естетика і практика сучасної мистецької освіти : зб. ст. — Вип. 74. — Київ, 2008. — С. 50-57.
9. Рыбин С. С. Формирование профессиональной культуры организаторов театрально-концертной деятельности : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / С. С. Рыбин. — СПб, 2007. — 16 с.

### References

1. Azartseva L. S. Formirovanie professionalnogo masterstva budushchikh rukovoditelei samodeiatelnykh orkestrovyykh kollektivov v protsesse praktiki : avtoref. diss. ... kand. ped. nauk / L. S. Azartseva. — M., 1989. — 16 s.
2. Baklanova N. K. Psykhologo-pedagogicheskie osnovy professionalnogo masterstva spetsyalistov kultury khudozhestvennogo profilia : avtoref. diss. ... d-ra ped. nauk / N. K. Baklanova. — M., 1997. — 24 s.
3. Korobka T. S. Komunikatsiyni protses u khorovomu vykonavstvi yak skladna systema tvorchykh vzaïmozv'iazkiv / T. S. Korobka // Naук. visn. NMAU im. P. I. Chaykovskoho : zb. st. Kulturolohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu. Pamiati L. K. Kaverinoi. — Vyp. 106. — Kyiv, 2013. — S. 377-392.
4. Lashchenko A. P. Khorovaia kultura: aspekty izucheniia i razvitiia / A. P. Lashchenko. — Kiev : Muz. Ukraina, 1989. — 134 s.
5. Makarenko H. H. Tvorchist dyryhenta: Estetyko-mystetstvoznachchi vymiry : monohrafiia / H. H. Makarenko — Kyiv : Fakt, 2005. — 328 s.
6. Ohorodnov D. Muzykalno-pevcheskoe vospitanie detei v obshcheobrazovatelnoi shkole / D. Ohorodnov. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1989. — 215 s.
7. Puchko-Kolisnyk Yu. V. Diialnist dyryhenta-khormeistera yak sotsiokulturnyi fenomen : avtoref. dys. ... kand. muzykoznav. / Yu. V. Puchko-Kolisnyk. — Kyiv, 2009. — 18 s.
8. Tkach T. S. Deiaki teoretychni aspekty muzychnoi komunikatsii u sferi khorovoho vykonavstva / T. S. Tkach // Naук. visn. NMAU im. P. I. Chaykovskoho. Estetyka i praktyka suchasnoi mystetskoi osvity : zb. statei. — Vyp. 74. — Kyiv, 2008. — S. 50-57.
9. Rybin S. S. Formirovanie professionalnoi kultury organizatorov teatralno-kontsertnoi deiatelnosti : avtoref. diss. kand. ped. nauk / S. S. Rybin. — SPb., 2007. — 16 s.

■ UDC 78.087.681.071.2

**M. P. Vishlenkov**, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*vischlenckov.nikolaj@yandex.ua*

## **CONTENT AND STRUCTURE OF PROFESSIONAL SKILLS OF A CHILDREN'S CHOIR LEADER**

**The aim of this paper** is to analyze the modern practice of children's choral performance, to summarize the basic components of choirmaster's professional skills model and to present the author's understanding of the subject.

**Research methodology.** Nine major publications on the subject (survey reports, monographs, dissertations and scientific research work) have been reviewed. Professional culture and competence of specialists in various fields were considered, the specificity of choral conducting was analyzed.

**Results.** It has been found that professional skills of a choirmaster are determined by his/her practical activity. This gives reasons to consider professional skills as a holistic unity of objective (technological, social and psychological) and subjective (cultural and personal) professional qualities required to enable him/her to conduct a collective successfully. The technical components of mastery are material, spatio-temporal and regulatory conditions; different methods, techniques, forms and tools. The socio-psychological component forms a system of choirmaster's relations with the artists, administrators, producers, etc. The choirmaster's cultural and professional level, his/her general and special abilities and motivation are part of the cultural and personal component of the specialist's mastery. It has been found that its content is the manifestation of essence of children's choral performance, and mastery structure includes knowledge, skills, cultural and personal qualities and motivation sphere of choirmaster.

**Novelty.** For the first time the concept of professional skills of children's choir conductor is formulated, its content and structure are described in detail.

The **practical significance.** The article could be useful for researchers of choral performance problems and for the study of various professional skills of children's collective conductors.

**Key words:** model, choirmaster, professional skills, content, structure, children's choir: technological, social, psychological, cultural and personal components of mastery, children's choir conductor.

*Надійшла до редколегії 14.05.2015 р.*

## ■ УДК 781.1:784

**Ю. В. Воскобойнікова**, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ПСИХОАКУСТИКА ОБЕРТОНАЛЬНОГО СЛУХУ В РЕГЕНТСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

Аналізуються специфіка обертонового слуху та його зв'язок з хоромим інтонуванням. Узагальнено результати акустичних досліджень хорового звучання апаратними методами, надана характеристика обертонового звучання, виявлено зв'язок між специфікою обертонового ряду голосу людини та поняттям «тембр». Особливу увагу приділено питанням розвитку хорового інтонування, керування вокальними обертонами та поліпшення хорового слуху диригентів, що працюють з акапельними колективами.

**Ключові слова:** музичний слух, хоровий спів, регентська діяльність.

**Ю. В. Воскобойнікова**, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПСИХОАКУСТИКА ОБЕРТОНАЛЬНОГО СЛУХА В РЕГЕНТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Анализируются специфика обертонового слуха и его связь с хоровым интонированием. Обобщены результаты акустических исследований хорового звучания аппаратными методами, дана характеристика обертонового звучания, выявлена связь между особенностями обертонового ряда человеческого голоса и понятием «тембр». Особое внимание уделено вопросам развития хорового интонирования, управления вокальными обертонами и воспитания хорового слуха дирижёров, работающих с акапельными коллективами.

**Ключевые слова:** музыкальный слух, хоровое пение, регентская деятельность.

**Yu. V. Voskoboynikova**, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **PSYCHOACOUSTICS OF OVERTONE EAR IN PRESENTORIAL ACTIVITIES**

The particularity of overtone ear and its connection with the choir intoning are analyzed here. The article summarizes the results of acoustic study of choir sounding by the means of hardware. The author provides the characteristic of overtone sounding and establishes connection between the features of human voice overtone line and such a notion as a «timbre». Particular attention is paid to the issues of

choir intoning development, vocal overtone management and choral ear training for conductors, who are working with a capella choirs.

**Key words:** ear for music, choral singing, presentorial activities.

**Постановка проблеми.** Одним із завдань сучасної хорової освіти є досягнення відповідності між запитами суспільства та професійною спроможністю молодого фахівця відповідати цим запитам. Культурна парадигма ХХІ ст. певною мірою диктує умови буття хорового мистецтва, актуалізуючи нові вимоги до фахової підготовки хормейстерів. Водночас дослідження багатьох аспектів диригентської майстерності дозволяють переглянути й удосконалити деякі звичні підходи як до тих чи інших компонентів диригентської діяльності, так і до академічних норм їх викладання. Найважливішим серед таких аспектів є хормейстерський слух, який, як доводитиметься нижче, слід виокремлювати як різновид музичного слуху.

**Мета** статті — сформувати теоретичну базу для нового підходу до проблем хормейстерського та співацького слуху на основі аналізу теоретичних, музикознавчих, психоакустичних та педагогічних досліджень у цьому напрямі.

Становлення творчої особистості хорового диригента зумовлюється багатьма чинниками. По-перше, воно є неможливим без наявності певних здібностей, по-друге — за рідкісним винятком, — не може відбуватися поза системою спеціалізованого навчання.

Слід зазначити, що вітчизняна професійна хормейстерська освіта виникла в церковному середовищі й певний час розвивалася завдяки діяльності педагогів-регентів, більшість з яких паралельно працювали у світських навчальних закладах.

Питанню виявлення диригентських здібностей приділяли увагу ще наприкінці ХІХ ст. в найпрофесійніших осередках хорового виховання — Придворній співацькій капелі та Синодальному училищі. М. Глінка, С. Смоленський, О. Кастальський, М. Данилін, П. Чесноков та інші визнавали специфіку диригентської обдарованості, підкреслюючи такі її компоненти, як виконавська воля та спроможність до виразного показу за допомогою міміки та жестів образного змісту музичного твору. Суттєвих відмінностей між обдарованістю диригента-хормейстера та диригента симфонічного оркестру на той час визначено не було, визнавалися лише певні відмінності в диригентській техніці. Але вже тоді однією з важливих умов навчання на хормейстерських спеціальностях була наявність яскравого співацького голосу. Пізніше фахівці з'ясували, що цей компонент обдарованості має не лише естетичне значення для

голосової демонстрації під час репетиційного процесу, але й для розуміння вокальної «механіки», адже людина, неспроможна до якісного звукоутворення, радше за все, не зможе досконало зрозуміти ані фізіології вокального звучання, ані методики вокальної роботи з хором. Крім того, саме співацьке звукоутворення має величезне значення для розвитку так званого «вокального», тобто тембрового, слуху.

Дослідження ХХ ст. із залученням методів психології та педагогіки дещо розширили уявлення про диригентську обдарованість. В. Васильєв, на основі досвіду науковців Б. Теплова, О. Єгорова, К. Птиці, К. Ольхова, С. Казачкова, М. Багриновського, І. Мусіна, Б. Асаф'єва, визначає такі додаткові компоненти: емоційна рухливість, яскраво виражений темперамент, наявність концентрованої та диференційованої уваги, швидкість реакцій, а також певні особистісні якості — владність, урівноваженість, вимогливість, комунікабельність [2, с. 89]. Але найскладнішою (і, на перший погляд, найдослідженішою) складовою професійної підготовки хормейстерів є музичний слух.

Останні дослідження та публікації. Музичний слух — об'єкт дослідження в різних наукових галузях, одна з важливих предметних сфер у музичній акустиці й психоакустиці (А. Володін, Г. Гельмгольц, М. Гарбузов, Ю. Кузнецов, В. Морозов та ін.), нейрофізіології та нейропсихології (Г. Россолімо, А. Лурія, Р. Хенсон та ін.), музикознавстві (Б. Асаф'єв, Б. Яворський, С. Скребков, Л. Мазель, Ю. Холопов, М. Арановський), в загальній психології (Б. Теплов, О. Леонт'єв, В. Кауфман, М. Білінова, В. Клещов, К. Тарасова), музичній психології (В. Штумпф, Г. Ревеш, К. Сішора, О. Абрагам, Е. Курт, А. Веллек, В. Келер, Е. Мальцева, Р. Шатер, Є. Назайкінський, А. Костюк, В. Медушевський, Л. Сабанєєв, С. Мальцев), музичній педагогіці (С. Майкапар, М. Римський-Корсаков, Г. Прокоф'єв, А. Островський, Г. Ципін, Б. Уткін та ін.).

Музичний слух дослідники розглядали в ракурсі певних практичних проблем, зокрема діагностування музично-слухових здібностей дітей та дорослих, розвитку звуковисотного слуху, інтонування інтервалів (П. Чесноков, К. Пігров, Д. Кабалевський, Г. Струве, З. Кодай, К. Орф та ін.); наприкінці ХХ ст. захищено кілька музикознавчих кандидатських (Е. Юффе, С. Оськіна, М. Єфремова,) і докторських (Л. Логінова, М. Карасьова) дисертацій, присвячених розвитку професійного слуху музикантів у курсі сольфеджіо, а також опубліковано дослідження М. Старчеус, яке розкриває нові аспекти у сфері проблем музичного слуху.

Відомо, що з позицій інтонаційності музичні інструменти поділяються на темперовані й такі, що мають природний лад. Більшість інструментів звучать у темперованому звукоряді. Але, наприклад, мідні духові інструменти грають тільки в природному звукоряді і ніяк інакше. А ось струнні інструменти можуть грати і в натуральній гамі, і в темперованій, і в системі Піфагора, і взагалі у будь-якій системі. Зрозуміло, що вимоги до слухових обдарувань та навичок різних інструменталістів також будуть різними.

Кожна нота, зіграна на будь-якому інструменті — це складний звук, що містить у собі основний тон та велику кількість обертонів. Обертоном називається будь-яка власна частота, вища за першу. Обертони, частоти яких відносяться до частоти основного тону як цілі числа, називаються гармоніками, причому основний тон вважається першою гармонікою. Якщо звук надає чіткого відчуття висоти тону, то він містить у своєму спектрі лише гармоніки, тобто є періодичним (адже тільки періодичні сигнали надають відчуття висоти тону) [1]. Основний тон ототожнюється зі звуковисотною характеристикою чутного, а набір гармонік — з його тембральною характеристикою. Питання тембрового слуху розглядали такі дослідники, як І. Алдошина, О. Передерій, В. Рижков.

Розмаїття праць з питань музичного слуху створює враження, що ця проблематика докладно вивчена і нічого нового сказати неможливо. Утім це не відповідає дійсному стану речей, оскільки до цього часу так і не надано вичерпної відповіді на запитання, чим саме відрізняється слух музикантів різних спеціальностей, зокрема, яку специфіку має хормейстерський слух.

Церковний хор — хор, передусім, акапельний. Звичайно, якщо розглядати всі можливі різновиди концертної діяльності таких колективів, то серед них трапляються і робота з інструментальним супроводом, і виконання під так званій «мінус», але здебільшого співацька практика таких хорів відбувається в межах богослужбового співу, тобто співу без будь-якої інтонаційної підтримки. Ця, на перший погляд, очевидна позиція має глибокі професійні наслідки.

Спів без супроводу потребує не лише певних навичок, але, як виявилось, і певних обдарувань. Передусім це стосується саме регента (втім, те саме можна сказати про діяльність будь-якого керівника хору а сарелла). Перш ніж визначати ці особливості, необхідно зрозуміти природу хорového акапельного інтонування.

Голос людини, як і струнні інструменти, є зонним, тобто інтонування голосом кожного звука можливе як у точці температурації, так і в межах його звукової зони — з тенденцією до підвищення

або зниження. Зона, як свідчитиме подальший матеріал, обмежена так званою критичною смугою, в разі перетинання якої звук вже відчувається як інша звуковисотна позиція.

Дослідники хорової акустики вже кілька десятиліть обговорюють певні особливості, визначені ними в процесі спектрального аналізу звучання співацьких голосів. Зазначимо, що ці дослідження відбувалися з використанням апаратних методів і, відповідно, мають високий ступінь верифікації.

Ансамбль і лад хору є основою хорового унісону. Для підтримки в належному стані ансамблю та строю диригентові необхідно опанувати «ситуативні емоції» співаків хору, використовувати цілеспрямовано «дидактичні емоції» на репетиції і підвищувати творче натхнення колективу під час вирішення художніх завдань. Якщо хоча б один співак у хорі не зможе перейнятися розвитком художнього образу, то звуковисотність його голосу порушить лад хору, а тембр зруйнує його ансамбль [6].

І. Алдошина у своїх працях зазначає, що для простих звуків визначення висоти залежить від частоти сигналу, його інтенсивності та тривалості. Для складних звуків — від здатності слухового апарату виокремлювати й аналізувати частотні співвідношення між його гармоніками і виявляти в ньому ознаки періодичності, тому що лише періодичні сигнали мають конкретну висоту, математично зіставлену з основним тоном. Ця здатність слухової системи до спектрального аналізу та визначення частотних інтервалів між гармоніками є основою відчуття консонантності або дисонантності звучання різних музичних інтервалів і акордів [1]. Крім того, музичне сприйняття є двокомпонентним: містить звуковисотні та тембральні складові будь-якого музичного звука.

Головним інструментом дослідження звука є спеціальні акустичні прилади — спектроаналізатори. Показники цих приладів можуть надавати інформацію про приховані закони музичного мистецтва. Згідно з Ю. Кузнецовим, під час вивчення голосу найпоширенішими є три види спектрограм: огинаючі спектра, моментальний спектр та сонограма. Науковець конкретизує, що аналіз за огинаючими спектра традиційно використовується для вивчення формантної (макроформантної) будови тембру співочого голосу, як адекватний слуховому сприйманню. Аналіз тембру за допомогою моментальних спектрів є найдокладнішим зрізом звука й уможливорює вивчення його обертонової (мікроформантної) будови за енергією та частотою з високим ступенем точності. Аналіз голосу за сонограмою, зберігаючи переваги моментального спектра,



дозволяє досліджувати амплітудні і частотні зміни спектральних складових протягом тривалих відрізків звучання [6]. Усі три типи аналізу спектра можна використовувати в процесі дослідження емоційної виразності хору. В. Морозов, аналізуючи тембри емоційно забарвлених співочих голосів, застосовував спектральний аналіз за огинаючими. Ці експерименти засвідчили, що макроформантна будова спектра співочого голосу і, особливо, частотне розташування високої співочої форманти залежать від виконуваної емоції. Відомо, що обертонова будова звука впливає на його тембральні характеристики. Для вивчення частотних характеристик спектральних складових найприйнятнішим є аналіз за моментальними спектрами або за сонограмою.

Тембр хору прийнято вважати головною характерною ознакою хорового мистецтва, однак об'єктивні показники тембру — найменше вивчена сфера хорознавства. Водночас, вивчення співочого тембру апаратними методами є надійною основою вокальної педагогіки. Наприклад, Г. П. Стулова з позицій спектрального аналізу в зіставленні з дослідженнями біомеханізмів голосоутворення теоретично обґрунтувала методику розвитку дитячого голосу.

Музична акустика розглядає поняття «тембр» як «...суб'єктивну характеристику, завдяки якій звуки однієї і тієї самої висоти й інтенсивності можна відрізнити один від одного. Основними об'єктивними параметрами, що визначають оцінку тембру музикантами, є спектр і характер перехідного процесу основного тону й обертонів. Крім основних параметрів звука, які характеризують його тембр, є декілька додаткових. До них належать: реверберація, вібрато, унісон (фізичний або фізіологічний), негармонійність обертонів, биття та ін. [6]. Отже, тембр характеризується не тільки основними, спектральними, а й додатковими акустичними параметрами. Для хорового мистецтва проблеми спектрографічних досліджень здебільшого пов'язані з проблемою якості унісону й ансамблю хорової партії.

Нечисленні апаратні дослідження ансамблю та строю хору посилюють значимість і цінність кожного з них. Маловідомими є результати експериментів Лоттермозера і Меєр, котрі виявили, що хоровий унісон може вибудовуватися співаками з точністю в 1 герц, а також Тернстрема і Сундберг, які засвідчили, що стандартне відхилення фонаційної частоти під час виконання фрази хоровим унісоном басів становило 13 центів. Водночас широковідомими стали дані досліджень А. Баніна, який продемонстрував, що хоровий унісон повноцінно сприймається слухом навіть як

широка зона частот, а також твердження У. Кока про те, що спектр хорового унісону є «малодиференційованим» та «шумоподібним».

У сучасній науці прийнято розрізняти два типи унісонів: фізичний і фізіологічний. Оскільки слух «сприймає не одну частоту, а смугу (зону) частот, усередині якої звуки відчуються тотожними за висотою, унісон поділяють на фізичний і фізіологічний. Під фізичним розуміють точний збіг двох або декількох звуків, під фізіологічним — положення двох або декількох звуків в одній звуковисотній зоні. І фізичний, і фізіологічний унісони сприймаються як один звук певної висоти».

Фізіологічний унісон, яким є унісон хорової партії, має свої відмінності від унісону фізичного. Л. А. Кузнецов указує, що під час слухового сприйняття фізіологічний унісон порівняно з фізичним має приємніше темброве забарвлення і супроводжується биттям [6].

І. Алдошина зазначає, що «...поняття консонансу та дисонансу можна розглядати з різних позицій, зокрема музично-психологічних: консонанс відчувається як м'яке звучання, що виражає спокій, опору, а дисонанс — як подразнююче, неспокійне, яке є носієм напруження і руху. Чергування консонансів і дисонансів створює гармонійне дихання музики» [1].

Консонанси і дисонанси дослідниця пропонує аналізувати і з психоакустичних позицій, тобто розглянути, як впливають на їх сприйняття частотні співвідношення між гармонійними складовими музичних звуків. Ці психоакустичні відношення є загальними і залежать тільки від внутрішніх властивостей слухового апарату.

Кожен музичний тон теоретично містить нескінченну кількість гармонік, відповідну кількості власних частот коливачь струни, язичка та ін., проте амплітуди їх зменшуються, вони практично стають нечутними. Чим нижчий звук, тим більше гармонік сприймає людина.

Основний вплив на оцінку висоти тону мають перші 7-8 гармонік, ще 8-9 містять додаткову інформацію для оцінки як висоти, так і тембру звучання, тобто найзначущішими для слуху є лише перші 15-17 гармонік.

Психоакустична основа сприймання одних музичних інтервалів як консонансних, а інших як дисонансних пов'язана з поняттям критичної смуги, яку в сучасній літературі прийнято визначати так: ширина смуги, всередині якої слухові відчуття стрімко змінюються. Ширина критичних смуг з підвищенням частоти збільшується.

Згідно з теорією коливань, якщо в системі відбувається додавання двох коливань з близькими частотами  $f_1$  і  $f_2$ , то виникає режим биття, яке сприймається як пульсація гучності тону із середньою частотою  $1/2 (f_1 + f_2)$  і повільно мінливою амплітудою з частотою  $(f_1 - f_2)$ . Коли частоти збігаються, два тони звучать в унісон, якщо збільшувати частоту одного тону, то, аж до різниці 15 Гц, чітко прослуховується один тон з мінливою гучністю биття, в разі подальшого збільшення відмінності частот починають прослуховуватися обидва тони із сильною «шорсткістю» звучання і, нарешті, коли різниця частот стає більшою за критичну смугу, «шорсткість» зникає [1].

Цією властивістю, виникненням виразного биття, користуються для налагодження музичних інструментів. Частота  $F$ , на якій починають прослуховуватися два тони із сильною «шорсткістю», називається частотою змішування. Вона приблизно відповідає відмінності частот близько півтону на частотах близько 500 Гц і більше цілого тону  $df / f = 0,12$  на частотах нижче 200 і вище 4000 Гц. Биття може виникати як між фундаментальними частотами різних тонів, так і між їхніми гармоніками.

Необхідно зазначити, що один і той самий інтервал або акорд сприйматиметься як більш-менш консонантний (дисонантний) залежно від того, в якому місці частотної шкали він перебуває (оскільки ширина критичної смуги частотно залежна). Як свідчать практика і вищенаведена методика, інтервали, що зменшуються, між високими гармоніками (7: 8, 8: 9 і ін.) звучать дисонантніше, ніж інтервали між першими гармоніками (1: 2, 2: 3, 3: 4 та ін. ). Вирішальну роль у слуховому відчутті міри консонантності (дисонантності) інтервалу відіграють розгорнуті перші 7-8 гармонік, як і під час визначення висоти тону.

Зважаючи на специфіку вокального інтонування та наявні дослідження, які відкривають «фізику» тембрового слуху, слід правильно поставити завдання щодо виховання свідомого ставлення диригентів до розвитку обертонового відчуття музичного звуку. На перший погляд, це завдання є дуже складним, а рівень розвитку слуху до обертонового сприйняття — майже недосяжним. Проте багато людей добре чують обертони хорového звучання, не докладаючи до цього надмірних зусиль, а більшість досвідчених музикантів спроможні почути гармоніки завдяки цілеспрямованій концентрації на частотному діапазоні, вищому за той, у якому звучить хор. Тож які вони, хорові обертони?

Обертоновий звук найпростіше почути в співі чоловічого хору. У цьому разі спектр гармонік, які розташовані в зручному для слуху діапазоні, є більшим, ніж під час співу мішаного або жіночого складу. Найчастіше обертоновий призвук значної гучності розташований на октаву або дві вище однієї з верхніх партій співаків. Нижні партії також мають обертони, приховані обсягом хорової вертикалі.

Важливим фактором виявлення обертонового слуху є акустика приміщення. Традиційна храмова акустика має певні пріоритети в цьому сенсі, адже вона створена з урахуванням найкращих умов саме для голосу. У такому акустичному приміщенні обертональна «партія» може відчуватися як додатковий спів, ніби хтось підспіває хору. Але вона має дві характерні особливості: биття, що уподібнюється повільному вібрато, та відсутність приголосних. Звук м'яко, майже непомітно, переривається в той час, коли основні партії вимовляють приголосні, від чого «обертонова втора» набуває вокалізного звучання.

Цікаво: навіть якщо слухач не усвідомлює існування у звучанні хору вираженої обертонової втори, її наявність підвищує оцінку якості співу. На цю особливість варто зважати, оскільки вона свідчить про певну природність обертонального слуху для людини.

Відомо, що слух спочатку розвивався як здатність розрізняти розміри та відстань до предметів чи явищ, які утворюють або відбивають звуки. Людина використовувала слухові здібності переважно як інструмент орієнтування. На цьому етапі важливим був саме тембровий, а не інтонаційний слух, оскільки людині важливіше визначити, який матеріал, звір або явище звучить, ніж конкретна висота тону цього звука.

В. Рижков визначає, що здатність людини безпосередньо сприймати й аналізувати якість звука добре розвинена лише стосовно тембру, який вона сприймає відразу, без посередників, як забарвлення звука або звукового об'єкта. Усі інші якості, й особливо висоту звучання, людина аналізує переважно методом «уявного проспівування», «внутрішнього інтонування». Причому, це справді «проспівування», хоча і беззвучне. Дослідник визначає певну тактику розвитку навичок внутрішнього інтонування: теоретична систематизація звукових об'єктів — формування асоціативних зв'язків між безпосереднім сприйняттям сонантних об'єктів та їх системним інтонуванням і осмисленням. Оскільки базовою є навичка внутрішнього інтонування, цілком зрозуміла і роль сольфеджування в розвитку музичного слуху. Спів загалом та спів по

нотах, зокрема, і є тією основою методу розвитку музичного слуху, якою людство користується вже кілька століть поспіль [11].

Що стосується музичного інтонаційного слуху, то він удосконалювався як з еволюцією мови, так і з появою музичної творчості. Цікаво, наприклад, що виникнення двоголосся в різних частинах світу, не пов'язаних щільними культурними контактами, відбувається майже одночасно, і жодних причин для цього, окрім розвитку гармонічного слуху людини і виникнення потреби в нових слухових естетичних враженнях, вченими не виявлено. Отже, музичний слух розвивається з прогресом музичної творчості, тому питання його вдосконалення потребують регулярної актуалізації, особливо в галузі хорового виконавства.

Крім «хрестоматійних» здібностей музичного слуху, таких як розрізнення висотної, ритмічної та динамічної складових музичного звуку, В. Рижков особливу увагу приділяє іншим характеристикам слуху (точніше, здібностям «внутрішнього уявлення»), таким як:

- інтонаційний аналіз (навичка визначення й аналізу інтонаційного співвідношення звуків);

- аналіз музичного фразування (одночасна здатність дискретного та цілісного сприймання музичної побудови, дискретність сприймання передбачає не лише визначення кількості звуків і конкретного звукового складу фрази, а й цілісне сприймання фраз і подальший аналіз їх ладових властивостей та розвиток слухової музичної пам'яті);

- аналіз співзвуч (визначення кількості звуків у співзвуччі, виокремлення кожного зі звуків за ступенем складності, визначення найуживаніших співзвуч за їх сонантністю);

- слухова пам'ять, яка через внутрішнє інтонування пов'язана з «пам'яттю голосових зв'язок»;

- аналіз голосоведіння — здатність розрізняти напрям і формулювати логіку руху голосів у послідовностях інтервалів або акордів;

- ладовий аналіз — визначення об'єктів як елементів будь-якої ладової структури (В. Рижков визначає, що нині становить інтерес навик формування «налагодження» слуху на певний лад або тональність, тобто здатність розрізняти, є той чи інший звуковий об'єкт елементом системи ладу або виходить за її межі);

- слуховий аналіз об'єктів методом асоціювання сонантності — визначення звукових об'єктів за їх забарвленням, яке сприймається «безпосередньо» [11].

**Висновки.** Усі сучасні досягнення дослідників музичного слуху складно розглянути в межах однієї статті. Очевидно, що питання слуху в певних аспектах хорової діяльності може розглядатися глибше та докладніше, ніж зазвичай. Це стосується і проблем музичного мислення, і проблем обертонового слуху, і проблем регуляції вокального обертонового ряду — це відкриття психоакустики взагалі суттєво підвищує рівень дослідження методик виховання хорового слуху та досягнення хорового строю. У цій статті не було розглянуто питання музичного мислення — його зв'язку зі слуховими функціями мозку, що може бути темою подальших досліджень та їх практичного втілення в навчальний і творчий процес музикантів-хоровиків взагалі й регентів церковних хорів зокрема.

### Список використаних джерел

1. Алдошина И. Основы психоакустики [Электронный ресурс] / И. Алдошина. — Режим доступа: <http://www.keklab.ru/buf/ai/psychoacoustics.pdf>. — Загл. с экрана.
2. Васильев В. Очерки о дирижёрско-хоровом образовании: Преемственность традиций и тенденции развития / В. Васильев. — Ленинград : Музыка, 1991. — 118 с.
3. Ефремова М. Технология формирования звуковысотного слуха учащихся ДМШ : дисс. ... канд. пед. наук / М. Ефремова. — СПб, 2013. — 246 с.
4. Иоффе Е. Г. Пути развития профессионального музыкального слуха : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. / Е. Г. Иоффе. — М., 1982. — 22 с.
5. Карасева М. В. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха : автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. / М. В. Карасева. — М., 2000. — 48 с.
6. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов : справочник / Л. А. Кузнецов. — М., 1989. — 368 с.
7. Логинова Л. Н. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы : автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. / Л. Н. Логинова. — М., 1998. — 43 с.
8. Олефир С. Музыкальное мышление и его специфика в дирижерско-хоровой деятельности : на материале вузов. педагогіки : дисс. ... канд. пед. наук. / С. Олефир. — М., 1995. — 179 с.
9. Оськина С. Е. Основные свойства внутреннего музыкального слуха и принципы его совершенствования : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. / С. Е. Оськина. — М., 1984. — 22 с.
10. Передерий О. Развитие тембрового слуха в формировании музыканта : дисс. ... канд. пед. наук / О. Передерий. — СПб., 2003. — 260 с.

11. Рыжков В. О развитии музыкального слуха [Электронный ресурс] / В. Рыжков. — Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Ryzhkov.htm>. — Загл. с экрана.
12. Старчеус М. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : дисс. ... д-ра пед. наук / М. Старчеус. — М., 2005. — 433 с.
13. Тихонова И. Хоровое сольфеджио к проблеме воспитания музыкального слуха хоровых дирижеров : дисс. ... канд. искусствовед. / И. Тихонова. — Л., 1978. — 164 с.

### References

1. Aldoshina I. Osnovy psikhoakustiki [Elektronnyy resurs] / I. Aldoshina. — Rezhim dostupa: <http://www.keklab.ru/buf/ai/psychoacoustics.pdf>. — Zagl. s ekrana.
2. Vasilyev V. Ocherki o dirizhersko-khorovom obrazovanii: Preyemstvennost traditsiy i tendentsii razvitiya / V. Vasilyev. — Leningrad : Muzyka, 1991. — 118 s.
3. Efremova M. Tekhnologiya formirovaniya zvukovysotnogo slukha uchashchikhhsya DMSH : diss. ... kand. ped. nauk / M. Efremova. — SPb, 2013. — 246 s.
4. Ioffe E. G. Puti razvitiya professionalnogo muzykalnogo slukha : avtoref. diss. ... kand. iskusstvoved. / E. G. Ioffe. — M., 1982. — 22 s.
5. Karaseva M. V. Solfedzhio — psikhotekhnika razvitiya muzykalnogo slukha : avtoref. diss. ... d-ra iskusstvoved. / M. V. Karaseva. — M., 2000. — 48 s.
6. Kuznetsov L. A. Akustika muzykalnykh instrumentov : spravochnik / L. A. Kuznetsov. — M., 1989. — 368 s.
7. Loginova L. N. O slukhovoy deyatelnosti muzykanta-ispolnitelya. Teoreticheskiye problemy : avtoref. diss. ... d-ra iskusstvoved. / L. N. Loginova. — M., 1998. — 43 s.
8. Olefir S. Muzykalnoye myshleniye i ego spetsifika v dirizhersko-khorovoy deyatelnosti : na materiale vuzov. pedagogiki : diss... kand. ped. nauk / S. Olefir. — M., 1995. — 179 s.
9. Oskina S. E. Osnovnyye svoystva vnutrennego muzykalnogo slukha i printsipy ego sovershenstvovaniya : avtoref. diss. ... kand. iskusstvoved. / S. E. Oskina. — M., 1984. — 22 s.
10. Perederiy O. Razvitiye tembrogogo slukha v formirovanii muzykanta : diss. ... kand. ped. nauk / O. Perederiy. — SPb., 2003. — 260 s
11. Ryzhkov V. O razvitii muzykalnogo slukha [Elektronnyy resurs] / V. Ryzhkov. — Rezhim dostupa: <http://www.21israel-music.com/Ryzhkov.htm>. — Zagl. s ekrana.
12. Starcheus M. Slukh muzykanta: psikhologo-pedagogicheskiye problemy stanovleniya i sovershenstvovaniya : diss... d-ra ped. nauk / M. Starcheus. — M., 2005. — 433 s.

13. Tikhonova I. Khorovoye solfedzhio k probleme vospitaniya muzykal'nogo slukha khorovykh dirizherov : diss... kand. iskusstvoved. / I. Tikhonova. — L., 1978. — 164 s.

■ UDC 781.1:784

**Voskoboynikova Yu. V.**, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

*j\_vosk@mail.ru*

### PSYCHOACOUSTICS OF OVERTONE EAR IN PRESENTORIAL ACTIVITIES

**The aim of the article** is to form a theoretical basis for a new approach to the problem of choirmaster's and singing ear on the basis of analysis of theoretical, musicological, psychoacoustic and pedagogical sources in this area.

**Methodology.** 4 articles, the results of 9 theses in the field of development of ear for music, as well as performance of hardware studies of singing voices were analyzed and compared with the modern choral practicum. Such a composition of scientometric and comparative methods as well as the methods of analysis and synthesis have allowed to make substantial amendments to the presentation of choral tuning system.

**Results.** It has been determined that the idea of singing ear in the modern musicology is not complete. According to the data of scientists, studying singing voice by acoustics methods (including hardware), it has manageable overtone line, unlike the musical instruments in which this line is stable. In choral art the achievement of tuning system is not only the coincidence of the keynote frequency, but also the coincidence of harmonics that requires special vocal and auditive skills. Otherwise, a false overtone appears. In addition, it has been found that exactly a specific individual overtone line defines the timbre of singing voice, and all-choral set of harmonics defines the timber of choir. Thus, the work on the choral tuning system and development of precentor's ear requires further elaboration, taking into account these acoustic features.

**Novelty.** The paper allows to overcome the interdisciplinary gap between art theory and acoustic theory, placing the latter in the service of the Musical Art.

**Practical implications.** The established provisions concerning choral tuning system should form the basis for improvements of training of choral conductors and precentors — in particular, as this issue is relevant to a greater extent to the choirs singing a capella.

**Key words:** ear for music, choral singing, presentorial activities.

*Надійшла до редколегії 023.05.2015 р.*



## ■ УДК 792.54 : 782.1] (44)

**О. Л. Заверуха**, кандидат мистецтвознавства, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ДО ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ «ФРА-ДИЯВОЛО»****Д. ОБЕРА**

Висвітлено основні питання сучасної постановки опери «Фра-Дияволо» Д. Обера в аспекті її прочитання. Вагомим чинником в розкритті порушеної проблематики послугували особисті інтерв'ю автора з головним диригентом А. Калабухіним, режисером А. Калояном та головним хормейстером Н. Белік-Золотарьовою. Визначено проблеми прочитання опери та значимість поставлених завдань перед виконавцями: сучасний погляд щодо прочитання класичної опери, що ґрунтується на засадах утілення ідеї сюжету та реалізації її змісту на авансцені. Розкрито процес підготовки виконання опери в співпраці диригента-постановника, хормейстера та режисера.

**Ключові слова:** сучасне прочитання, трактування, постановка, сучасний погляд.

**Е. Л. Заверуха**, кандидат искусствоведения, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ ОПЕРЫ «ФРА-ДЬЯВОЛО»****Д. ОБЕРА**

Освещены основные вопросы современной постановки оперы «Фра-Дьяволо» Д. Обера в аспекте ее прочтения. Весомым фактором в раскрытии поставленной проблематики послужили интервью автора с главным дирижером А. Калабухиным, режисером А. Калояном и главным хормейстером Н. Белик-Золотаревой. Определены проблемы прочтения оперы и значимость поставленных задач перед исполнителями: современный взгляд на трактовку классической оперы, основанной на принципах воплощения идеи сюжета и реализации ее содержания на авансцене. Раскрыт процесс подготовки исполнения оперы в сотрудничестве дирижера-постановщика, хормейстера и режиссера.

**Ключевые слова:** современное прочтение, трактовка, постановка, современный взгляд.

**O. L. Zaverukha**, Candidate of Art Criticism, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**THE ISSUE OF CONTEMPORARY INTERPRETATION OF THE OPERA****«FRA-DIAVOLO» BY D. AUBER**

The key issues of contemporary staging of the opera «Fra Diavolo» by D. Auber are highlighted in terms of its rendition. A significant

factor in disclosing the raised issues were the author's interview with the chief conductor A. Kalabukhin, the director A. Kaloian and the chief choirmaster N. Bielik-Zolotarova. The rendition issues of the opera and the ponderosity of the tasks in front of the performers are defined: a modern view on the interpretation of the classical opera based on the principles of realization of the plot idea and the realization of its content at the downstage. The process for the preparation of the opera performance in cooperation with the Musical Director and Conductor, Choirmaster and Director is disclosed.

**Key words:** contemporary rendition, interpretation, staging, modern view.

Н. Белік-Золотарьова вказує, що » оперне мистецтво <...> представляє собою невичерпну скарбницю шедеврів, багато з яких мають щасливу творчу долю»[1, с. 1]. Сенс опери в тому, що «вона торкає емоціями та музикою, закладеними в ній»<sup>1</sup>, — наголошував О. Сміт. Дійсно, в опері вирує життя з певними подіями, історичними, міфічними й казковими, драматичними й комічними сюжетами, де актори-співаки розкривають їх зміст не лише співом, а й перевтіленням у «свого» героя. Емоції, почуття, жарти, бажання, інтриги, іронія, гумор — найголовніші чинники, без яких не може існувати опера.

Саме ці фактори відобразились у найвідомішій комічній опері французького композитора Д. Обера «Фра-Дияволо» або «Готель в Террачіні», яку вперше в Харкові репрезентувала оперна студія Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Прем'єра опери відбулась 24 листопада 2014 року на сцені Харківського академічного театру музичної комедії під керівництвом народного артиста України, професора Анатолія Калабухіна.

Щодо виконання опери маєстро підкреслив: «Сенс опери «Фра-Дияволо» — боротьба добра зі злом. І, звичайно, як у всіх казках і п'єсах, — добро перемагає зло. Завдань при постановці опери, особливо силами студентів, неймовірно багато. Але нашою головною метою є виховання співака-актора, що створює на сцені необхідний образ за рахунок синтезу доброї вокальної підготовки у поєднанні з осмисленим словом, адже за висловом Ф. Шаляпіна: «Хорошо сказанное — наполовину спето». Саме ці цілі стояли перед студентами-виконавцями. Працюючи з різножанровими постановками опер потрібно враховувати їх стилістику та характер музики. В даному випадку маємо справу з французькою легкою

<sup>1</sup> Див.: [https://vk.com/topic-3741411\\_23634403](https://vk.com/topic-3741411_23634403)

комічною оперою. Тому таку музику потрібно вміти грати і співати» [3].

Думку диригента-постановника опери «Фра-Дияволо» А. Калябухіна щодо професійної майстерності солістів-виконавців підтверджує влучний вислів італійського композитора Кавальєре: «... актор повинен прагнути до повної досконалості не лише голосу, але й фігури <...> і жестів» та «... точного прочитання та передачі тих рухів, які змальовані <...> мовою музики», — визначив Б. Горович [2, с. 128].

Постать Фра-Дияволо в опері Д. Обера, на відміну від лібрето Е. Скріба, залишається живим, надаючи музично-сценічному творові комічного характеру. Дії відбуваються в містечку Террачина та його околицях, в центральній Італії. Події розгортаються навколо постаті відомого італійського розбійника та борця з французькою окупацією в південній Італії на межі XVIII–XIX століть Фра-Дияволо, який діяв під ім'ям «Маркіза де Сан-Марко». В прем'єрній виставі головну партію чудово виконав В. Іванов, який грає провідні ролі у виставах оперної студії.

В опері прослідковуються і дві любовні лінії: кохання доньки хазяїна трактиру Церліни й офіцера Лоренцо та подружньої англійської пари — лорда Рокбурга та його дружини Памели. Маркіз де Сан-Марко вводить в оману Роберта та Лоренцо щодо зради їх коханих з його персоною, та врешті-решт з'ясовується правда й розкривається підступний план Фра-Дияволо — маркіза де Сан-Марко. Опера закінчується примиренням закоханих і загальною радістю.

Сольні оперні партії виконали студенти вокальної кафедри університету мистецтв, запрошені солісти з театру музичної комедії та театру опери та балету ім. Лисенка з великим успіхом: А. Евламп'єв (Джакомо, підручний Фра-Дияволо), О. Халімончук (розбійник Беппо), І. Бондаренко (Лоренцо, капітан драгун), М. Маринчак (лорд Рокбург, знатний англічанин), О. Кузьміна (леді Памела, його дружина), К. Новіков (Маттео, трактирник), Р. Тищенко (Церліна, його донька), Д. Севагін (селянин).

Характерні риси героїв опери розкриваються з особливостями їх образів. Фігура Фра-Дияволо розглядається з двох сторін: з одного боку — це позитивний персонаж, що бореться за народ та допомагає селянам коштами, з іншого — негативний, бовлаштовує інтриги та прагне дізнатись де сховані скарби мілорда Рокбурга. Необхідно зазначити, що Д. Обером написано партію Фра-Дияволо для найвідомішого на той час співака Ж. Шолле, який володів сильним

голосом величезного діапазону (в три октави). Її виконання потребує яскравого голосу, майстерного фразування та гнучкого нюансування. В. Іванов блискуче виконав партію та втілив спритність і винахідливість свого персонажа. Гра актора приваблює простотою та вишуканістю. В. Іванову вправно вдалось пісні під гітару, ансамблеве виконання та чітка дикція.

Персонаж мілорд Росберг — знатний багач англійського походження. Для своєї коханої дружини лорд здатний зробити все, що вона забажає, а в той же час жаліє грошей, щоб допомогти закоханим Церліні та Лоренцо. Микита Маринчак, студент V курсу, яскраво представив образ англійського аристократа. Акторська майстерність й вільне володіння голосом приємного тембру зачарували глядача, що вітали появу на сцені лорда Рокбурга бурхливими аплодисментами.

Риси характеру леді Памели викликає неабиякий інтересу глядача. З одного боку, — ексцентрична жінка, яка любить життя та прагне до себе уваги з боку чоловіків, з іншого — добра особистість, що допомагає Церліні вийти заміж — передає гроші як придане для одруження з Лоренцо. О. Кузьміній, випускниці кафедри сольного співу, вдалось не лише бездоганно розкрити протиріччя образу леді Памели, але й професійно виконати вокальну партію.

Капітан драгун Лоренцо щиро закоханий у Церліну. Але надмірна порядність та чесність з почуттям обов'язку свого покликання не дозволяє йому заробляти кошти, що надає персонажу властивий характер. Розуміючи, що не може зробити щасливою Церліну, юнак одразу здає свої позиції по відношенню до своєї коханої. Образ гарного, чесного та хороброго юнака, глядачеві пощастило спостерігати в ролі І. Бондаренко, на долю якого випав значний успіх, що відкриває перед виконавцем великі перспективи. Рішучий, вольовий і, разом з цим, сповнений щирого почуття до Церліни І. Бондаренко з успіхом втілює притаманні риси свого героя.

Образ Церліни, яка щиро закохана у Лоренцо й не згодна з планами татуса Маттео щодо її одруження з багатим фермером Франческо, прекрасно втілила студентка V курсу Р. Тищенко. Роль героїні постає в акторському амплуа субретки. Жвава, комедійна, дотепна, винахідлива служниця мріє про одруження з коханим Лоренцо. Героїні властивий вправний характер: викриває розбійників Беппо і Джакомо — підручних Фра-Дияволо. З чарівною грацією Р. Тищенко не лише зачарувала своїм виконанням, а й здобула любов глядача до свого персонажу. Артистка довершено виконує

ліричні сцени з Лоренцо і арію перед сном (у другому акті). Невимушена і жвава Церліна у виконанні Р. Тищенко — прудкий та витончений персонаж французької комічної опери.

Д. Севагін, соліст театру опери та балету ім. Лисенка, втілює роль селянина, а саме рижого хлопця, що пішов із ватаги бандитів та став людиною із народу. А. Евламп'єв у ролі підручного Фра-Дияволо Джакомо та О. Халімончук — розбійника Беппо за режисерським трактуванням А. Калояна постали в образі втікачів-чинців, на яких, по-перше, комічним чином впливає молитва Церліни, по-друге — розбійники завжди розмірковують про їжу, навіть читаючи лист Фра-Дияволо.

Актори зачарували чудовим виконанням та прекрасним перетіленням у своїх персонажів-протеже. Сучасне режисерське рішення оперної вистави А. Калояном розкрилояскаравий комедійний підтекст музично-сценічного твору, повною мірою виявило захоплюючу інтригу, що постійно тримала глядача у напруженні, заставило співпереживати героям .

А. Калоян стосовно проблем постановки опери наголошує: «В опері Фра-Дияволо музика дуже ігрова. У сучасному режисерському рішенні я хотів підкреслити драматургію, тому, що музика диктує дію. У сучасному театрі дуже важлива є дія, яка приваблює і зацікавлює глядача.

У зв'язку з активними рухами на сцені, студенти повинні навчитись співати у різноманітних мізансценах, що висувало вимогу щодо правильного дихання. Постановку здійснено в стислі терміни, перед студентами ставилися завдання швидкої фіксації, внаслідок якої вони могли чітко втілити музичну драматургію. Студент, як і кожен професійний артист оперного театру повинен навчитись слухати музику. Найчастіше артист-вокаліст бачить свою вокальну лінію і абсолютно не звертає уваги на оркестр, коли там відтворюється повна палітра його дій як зовнішнього, так і внутрішнього характеру.

Хор в опері — велика дійова особа з різноманітними акторськими завданнями. Кожен артист хору — особистість, що має втілити на сцені визначений образ. Коли після хорової сцени слухачі аплодували, то це не тільки перемога всього колективу, але й перемога кожного артиста хору.

При підготовці постановки опери, на жаль, не було достатньої кількості репетицій. І я дуже вдячний артистам хору за зібраність, головному хормейстеру і концертмейстеру оперної студії за те, що зуміли організувати колектив не тільки у виконавському плані,

а й в акторському — занотовували в клавірі поставлені режисером завдання. На прем'єрній виставі опери усі виконавці максимально відтворили задуману мною режисерську версію твору Обера, і я залишився задоволений» [4].

Важлива роль в опері «Фра-Дияволо» належить хоровим сценам, які мають не лише функцію співучасника подій, а й виконують головну роль, оживляючи події, що відбуваються. Хорова чоловіча сцена солдат, якою розпочинається опера, відбувається у трактирі старого Маттео. Хоровий спів «Мы стрелки солдаты...» розкриває образ вояків, що прагнуть слави та заробітку. Свою хоробрість вони черпають у вині, що підтверджується словами «Нам полезно пить, чтобы смелым быть...». Бадьорими співочими інтонаціями артисти хору відтворюють рішучість солдат, їх вокальна й акторська майстерність у передачі образів вояків просто вражає і викликає бурхливі оплески слухацької аудиторії.

Хорові чоловічі сцени доповнюються жіночими: молитва у храмі заручини Церліни і Франческо мають доповнюючу функцію та зміст. Участь артистів хору збагачує виконавську палітру, а їх акторська майстерність безперечно доповнює різноманіття образів та драматургічний розвиток контрастів сюжету опери.

Заключна сцена фіналу опери у виконанні хору та солістів «Победа» («Перемога») — торжество кохання Церліни та Лоренцо як проголошення найщирішого почуття.

Ось що говорить про особливості хорових сцен опери Фра-Дияволо, їх складності при розучуванні та особистісний погляд роботи над оперою головний хормейстер оперної студії, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Н. Белік-Золотарьова:

«Перед хором Обер ставить досить багато складних завдань. Зокрема, це пов'язано з тим, що артисти хору створюють різноманітні образи й задіяні як на одному етапі музично-сценічної дії (парафіяни), так і на декількох (селяни), а наскрізний розвиток отримує образ солдат. Артисти хору повинні органічно відчувати себе насцені і створювати за рахунок виразного слова та багатих тембральних барв голосу необхідні художні образи. Складності в репетиційній роботі, безумовно, виникали, бо жанр комічної опери вимагає особливої легкості в звучанні хорового колективу, чіткої дикції, ансамблевого чуття і це все має бути в швидких темпах, визначених композитором. Хормейстер-постановник повинен досконало вивчити оперний твір і в співпраці з диригентом і режисером винайти загальну інтерпретацію опери, в даному випадку

«Фра-Дияволо» Обера, що максимально розкриє задум композитора. Хорова лінія оперного твору в уяві оперного хормейстера має перетворитися в складно-організоване поєднання, де він повинен виявити єдину логіку хорової дії, віднайти причинно-наслідкові зв'язки» [5].

Співпраця диригента-постановника, режисера і хормейстерів над оперою злилась в єдине художнє ціле. Так, диригент-постановник — найважливіша постать в інтерпретації опери, від якої залежить розбудова музичної драматургії та успіх вистави в цілому. Цьому сприяла кропітка праця диригента з оркестром, солістами, де важливими були саме технічні проблеми вокалістів-співаків, які тільки розпочинають свій творчий шлях у якості оперних артистів.

Діяльність оперного хормейстера має свої особливості, бо трактовка хорових сцен в опері має бути узгоджена з диригентом-постановником. Хорові сцени написані композитором емоційно і щиро, а динамічність, властива їм, здається, створювалася композитором навмисно, підкреслюючи значимий характер хорових епізодів, так і всієї опери.

Досягнення легкості звуку, дикційного та ритмічного ансамблю, що вимагає жанр комічної опери, — найважливіші завдання у постановці хорових сцен опери Обера. Звучання оперного хору залежать і від сценічних завдань режисера-постановника, тому творчий тандем хормейстера і режисера є необхідною умовою успіху вистави. Взагалі співпраця постановників опери: диригента, режисера, хормейстера та художника — вкрай важлива. Працюючи пліч-опліч над партитурою, вони визначають характер того чи іншого епізоду, характеристику образів, темпи окремих сцен та музично-сценічну драматургію опери в цілому.

Наприклад, диригент постановник, працюючи над першою сценою опери «Мы стрелки солдаты...» у виконанні хору, солістів та оркестру, досяг оптимального темпу маршу. При цьому, співвіднесення пунктирного ритму вимагало ідеальної організації оркестрової та хорової тканини, що за Б. Хайкіним необхідне «в ансамблевому відчутті» [ 6, с. 53].

Кожен епізод — окрема мізансцена, що вимагає активних дій співаків-акторів, швидкої та чіткої фіксації творчих завдань учасниками постановки. Вирішення опери як сучасного комічного спектаклю було викликане характером музики, сюжетом, які надали можливість осучаснити трактування цієї французької опери, яка за великим рахунком має риси класичної оперети.

Таке розуміння твору і було взято за основу режисерського трактування, підтриманого творчим колективом постановників вистави. Все це заздалегідь обговорювалось на зустрічах з диригентом. Робота режисера з хоровим колективом потребує чіткості та організованості з боку виконавців. З огляду на це, режисер оговорює з хормейстером сценічні дії артистів хору, щоб надалі, на мізансценних та оркестрово-сценічних зведених репетиціях не вносити суттєвих змін. При цьому хормейстерами фіксуються поставлені завдання перед кожним артистом хору, що допомагає мобільно організувати процес підготовки постановки опери.

У період постановки опери великі проблеми виникли в процесі виконання закулісного хору «Молитви». Початкове рішення режисера та хормейстера співу хору в правій кулісі не досягло ансамблю між ним та оркестром. В наслідку, знайдено варіант розподілу хору на дві частини, де чоловіча група знаходилась по ліву сторону балкону, а жіноча — по праву. Розташування хору над оркестром було самим оптимальним рішенням, що надало можливості досягнення найточнішого ритмічного звукового ансамблю.

Важливо, щоб робота над оперою завжди проводилась злагоджено, а проблеми, що виникали під час репетицій, одразу вирішувалися спільно: режисером, диригентом і хормейстером. Саме така співпраця митців та виконавців забезпечує успіх оперної вистави.

**Висновки.** «Фра-Дияволо» — одна з найкращих опер Д. Обера. Постановка опери вимагає величезних зусиль та роботи. Це стосується не тільки майстерності акторів (зокрема студентів), відповідних художніх декорацій та костюмів, але й режисерського втілення та високопрофесійних вимог виконання. Сучасне прочитання класичної опери «Фра-Дияволо» Д. Обера ґрунтується: по-перше, на засадах втілення ідеї сюжету, по-друге — реалізації її змісту на авансцені. Завдяки пошуку новітніх засобів виконання оперного жанру, з'являються сьогочасні шедеври оперного мистецтва, що збагачують культурну спадщину в цілому. Результат сучасного прочитання опери полягає, апріорі, в оцінюванні глядача та його сприйнятті запропонованої постановки опери.

#### Список використаних джерел

1. Белік-Золотарьова Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознавства / Наталя Андріївна Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
2. Горович Б. Оперный театр / [пер. с польского М. Малькова]. — Л. : Музыка. — 1984. — 224 с.



3. Інтерв'ю з головним диригентом А. Калабухіним 13.02.2015 (власний архів автора).
4. Інтерв'ю з головним хормейстером оперної студії Н. Белік-Золотаровою 15.02.2015 (власний архів автора).
5. Інтерв'ю з режисером-постановником опери А. Калоїном 13.02.2015 (власний архів автора).
6. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле / Хайкин. — М. : Советский композитор, 1984. — 264 с.

### References

1. Bielik-Zolotarova N. Operno-khorova tvorchist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny KhKh stolittia: shliakhy rozvytku: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva / Natalia Andriivna Bielik-Zolotarova. — Kharkiv, 2011. — 20 s.
2. Gorovich B. Opernyy teatr / [per. s polskogo M. Malkova]. — L. : Muzyka. — 1984. — 224 s.
3. Interviu z holovnym dyryhentom A. Kalabukhynym 13.02.2015 (vlasnyi arkhiv avtora).
4. Interviu z holovnym khormeisterom opernoi studii N. Bielik-Zolotarovoii 15.02.2015 (vlasnyi arkhiv avtora).
5. Interviu z rezhysyrom-postanovnykom opery A. Kaloianom 13.02.2015 (vlasnyi arkhiv avtora). Khaykin B. Besedy o dirizherskom remesle / Khaykin. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1984. — 264 s.
6. Khaykin B. Besedy o dirizherskom remesle / Khaykin. — M. : Sovetskiy kompozitor, 1984. — 264 s.

### ■ UDC 792.54 : 782.1] (44)

**Zaverukha O. L.**, Candidate of Art Criticism, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### THE ISSUE OF CONTEMPORARY INTERPRETATION OF THE OPERA «FRA-DIAVOLO» BY D. AUBER

**The aim of this article** is to highlight the key issues of contemporary staging of the opera «Fra Diavolo» by D. Auber in terms of its rendition.

**Research methodology.** The author's interviews with the chief conductor A. Kalabukhin, the director A. Kaloian and the chief choirmaster N. Bielik-Zolotarova contributed to disclose the raised issues.

**Results.** It was shown that the opera interpretation needs special work in terms of attracting audience to this genre. It is not just about the actors' skills, decorations and costumes, but also about the director's realization and highly professional performing. The rendition issues of the opera and the ponderosity of the tasks in front of the performers are defined: a modern view on the interpretation of the classical

opera based on the principles of realization of the plot idea and the realization of its content at the downstage. The questions raised in the interviews with the director, the conductor and the choirmaster of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts have demonstrated high professionalism of the students.

**Novelty.** Some issues of the contemporary rendition of the opera («Fra Diavolo») and some ways of tasks realization given to the performers are summarized.

The **practical significance.** The students and the teachers of the vocal and choir directing can find some useful information on the contemporary rendition of the opera «Fra Diavolo»; interpretation and performing problems; the conductor's, director's and choirmaster's thoughts about the improvement of the performance by the artists' cooperation.

**Key words:** contemporary rendition, interpretation, staging, modern view.

*Надійшла до редколегії 09.06.2015 р.*

## ■ УДК 783.071 ЛЕОНТОВИЧ

**О. В. Цехмістро**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська гуманітарно-педагогічна академія, м. Харків

### **ДУХОВНА ВОКАЛЬНО-ХОРОВА МУЗИКА МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Надано контекстний аналіз маловідомої сторінки творчості М. Леонтовича –духовної музики композитора, яка тривалий час була недоступною через атеїстичну ідеологію радянського суспільства, відкриваючи для слухачів М. Леонтовича тільки як композитора-фольклориста, майстра обробки української народної пісні. Лише в останні два десятиліття почали виникати дослідження духовної музики композитора і матеріали, пов'язані з релігійною стороною життя М. Леонтовича.

**Ключові слова:** хорова культура, музичне мистецтво, духовна музика, українська музична культура.

**О. В. Цехмистро**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковская гуманитарно-педагогическая академия, г. Харьков

### **ДУХОВНАЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ МУЗЫКА НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ**

Представлен контекстный анализ малоизвестной страницы творчества Н. Леонтовича — духовной музыки композитора, которая долгие годы оставалась запрещенной атеистической идеологией советского общества, открывая для слушателей Н. Леонтовича только как композитора-фольклориста, мастера обработки украинской народной песни. Лишь в последние два десятилетия стали появляться исследования по духовной музыке композитора и материалы, связанные с религиозной стороной жизни Н. Леонтовича.

**Ключевые слова:** хоровая культура, музыкальное искусство, духовная музыка, украинская музыкальная культура.

**О. V. Tsekhmistro**, Candidate of Art Criticism, Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy, Kharkiv

### **SPIRITUAL VOCAL AND CHORAL MUSIC BY MYKOLA LEONTOVYCH IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CULTURE OF UKRAINE**

The complex analysis of little known field of Mykola Leontovych's creativity, the composer's spiritual music, is presented in the article. It was forbidden to the Soviet society with the atheistic ideology for years. Mykola Leontovych was known for the audience only as a composer-folklorist, a master of Ukrainian folk songs arrangements. Only just in the last two decades investigations of the composer's

spiritual music and the material, which is connected with religious aspect of Mykola Leontovych's life, began to appear in the research works of the art historians.

**Key words:** choral culture, music art, spiritual music, Ukrainian musical culture.

**Постановка проблеми.** Складні процеси в сучасній українській хоровій музиці, наявність кризових явищ у сфері культури актуалізують дослідження творчості Миколи Леонтовича. Нині нагально необхідно підвищувати рівень духовності, пробуджувати національну самосвідомість і в цьому контексті духовна музична спадщина М. Леонтовича є необхідним підґрунтям. Тому важливо дослідити невідомі або маловідомі аспекти багатогранної творчості композитора.

Останні дослідження та публікації. Хорову спадщину М. Леонтовича, зокрема хорові обробки пісень, аналізували численні дослідники: В. Вінюкова, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, І. Гулеско, В. Дяченко, В. Іванов, Ф. Козицький, Н. Костюк, Л. Пархоменко, Б. Фільц та ін. Але лише з 90-х рр. ХХ ст. опубліковано перші дослідження духовної хорової музики М. Леонтовича. Окрему статтю М. Гордійчук присвятив духовній музиці композитора. Деякі спостереження надали Я. Юрченко в четвертому томі «Історії української музики» (1992) і В. Іванов у вступі до видання духовних творів М. Леонтовича «Маловідомі сторінки хорової творчості М. Д. Леонтовича». Лише в 1993 р. музикознавець В. Іванов підготував до друку, а видавництво «Музична Україна» опублікувало твори композитора. За останнє десятиліття відомі праці А. Завальнюк, зокрема монографія «Микола Леонтович. Листи. Документи. Духовні твори» (2007 р.), що вийшла друком до 130-річчя з Дня народження М. Леонтовича з нотним і аудіододатками. Важливими є окремі публікації Л. Пархоменко (2007 р.), В. Кузик (2005 р.), М. Яра (2003 р.) та ін. Творча постать Миколи Леонтовича «відкривається» для нас новими гранями.

**Мета статті** — проаналізувати та визначити жанрово-стильові ознаки духовної вокально-хорової спадщини М. Леонтовича в контексті сучасної культури України.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Уже в роки навчання в семінарії під керівництвом вихованця Регентських класів Петербурзької хорової капели Юхима Богданова М. Леонтович здійснив перші спроби гармонізації духовних піснеспівів [5]: «Світе тихий», «Нині отпущаєши», «Да возрадуются» (1906-09 рр.). Два останні написані на Поділлі, коли композитор працював у Тульчині

викладачем співу в Єпархіальному жіночому училищі [5]. То були роки активної самоосвіти, пошуку фахівців для занять з композиції. Композитор є автором обробок народних колядок (християнського змісту), псалмів і кількох культових творів крупної форми для виконання в церквах, зокрема автокефальних. Під час роботи над церковними жанрами М. Леонтович використовував як народні інтонації, так і канонічні наспіви, що побутували в українській православній церкві, а також створював оригінальні гармонізації в стилі національної духовної музики. Колядка «Що то за предиво» традиційно аранжована, але й у ній спостерігається суто авторське прагнення до лінеаризації фактури твору та «типово леонтовичівське відхилення в субдомінантову сферу мислення» [1, с. 18]. Інтонаційною основою християнських за змістом колядок «Що то за предиво» та «Пречиста Діва» стали справжні народні мелодії. Колядка «Дивна новина» відрізняється світлішим колоритом, за стилем наближена до культових творів. Окремий розділ у творчості Леонтовича становлять «Херувимські», які в церковній музиці посідають важливе місце.

А. Заворотня, наводячи два вектори розвитку української православної автокефальної духовної музики («петербурзька» та «московська» школи), зазначила, що стиль духовної музики М. Леонтовича наближений до «московської школи». Це, на думку дослідниці, відбилося у світській музичній основі, що на початку ХХ ст. мала яскраво виражені народнопісенні особливості українського фольклору [6]. Відомо, що М. Леонтович здобував музичну освіту в Петербурзі і Москві. Й інтонаційно його твори ближче до народнопісенних джерел. Тому вважаємо, що композитор виробив власний стиль, створюючи духовну музику саме на українському національному ґрунті. Дійсно, дотримуючи традиції «Літургій» XVII–XVIII ст. М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, літургійні форми на початку ХХ ст. мали задум єдиного композиційного циклу, але з більшою кількістю невеликих піснеспівів, зокрема численних «Єктеній» та богослужбових текстів, які виконували народний хор або всі парафіяни. Це свідчить про намагання композиторів музично об'єднати всю службу, створити великий цикл, який мав би внутрішню логіку розвитку. При цьому дещо втрачалася концертність самої Служби, оскільки окремі номери, які традиційно писалися в розвиненій формі та призначалися для концертного виконання, в цьому разі підпорядковувалися вимогам побудови всього циклу, ставали камернішими за своїми засобами. Композитори прагнули музично осмислити Богослужіння. Це була

своєрідна спроба створення часового і жанрово-стильового зв'язку між жанрами циклічного хорового концерту XVIII ст. та Літургією початку XX ст.

Пожвавлення українського національно-визвольного руху в 1917 р. сприяло оновленню церковної музики, до якої звернувся і М. Леонтович. У цей період композитор написав більшість своїх духовних творів: «Літургію», «Поддячий молебень», піснеспіви «На воскресіння Христа», піснеспіви із «Всенощної служби»: «Хваліте ім'я Господнє», а також нові духовні твори на тексти «Світе тихий», «Нині отпускаєши» та ін. Відомо, що композитор створив понад 50 духовних творів.

У «Літургії Святого Іоанна Златоустого» (1919 р.) розвинуто літургійний жанр в українському музичному мистецтві та водночас репрезентовано авторську самобутність, де відбилися яскраві авторські особливості творчого методу. Так, у «Херувимській» і «Дивное ім'я твоє» використано мелодії з Поділля, записані Є. Богдановим, а в «Єдинородний Сину», «Тебе поєм», «Достойно есть» — мелодії з Галичини [10, с. 10]. Народні впливи і національна специфіка особливо відчутні в «Достойно есть».

Перше виконання «Літургії» Леонтовича приурочене до визначної події в історії Української Автокефальної Церкви — заснування першої української парафії. Твір виконувався в Миколаївському соборі на Печерську 22 травня 1919 р. «Літургія святого Іоанна Златоустого» позначена високою одухотвореністю, майстерністю комбінування тембрів, що виявляється в інтенсивному внутрішньому гармонічному русі з використанням малих та великих септакордів. Постійні затримання в мелодиці на прохідні неакордові звуки надають їм мінливості та прозорого колориту. Надаючи переваги логіці розгортання текстового змісту перед музичними закономірностями, композитор змінював темп, тональності, фактуру тощо. Дотримуючи в komponуванні циклу структурного канону відправи Літургії Іоанна Златоустого, М. Леонтович розмежовував її основні семантичні частини розділами псалмодій — ектеніями. Вони мали стабілізуючу й іноді пограничну функцію.

У першому розділі Літургії антифони та піснеспіви зіставлені з ектеніями, мають важливі музично-емоційні узагальнення. Так, служба розпочинається «Великою ектенією», що налаштовує на піднесеність мажорного D-dur Літургії. При типовому для цього твору акордово-гармонічному викладенні, вже в Єктенії намічається певна самостійність хорових партій. У «Благослови, душе моя, Господа» (G-dur) відчувається «прозора» камерність. Характерні

триваліше, розгорнутіше фразування, зумовлене одухотвореністю думки; чергування звучання туті з чоловічою групою хору. Підкреслюючи важливість і непорушність промовленого слова, водночас композитор звертається до принципу концертування. «Мала ектенія» (G-dur) повертає до канонічного тексту моління «Господи, помилуй», зберігаючи характерне псалмодування. Музиці антифону «Слава Отцю і Сину» (G-dur) притаманне широке наспівне дихання (розспіви на складах, доволі розвинуті музичні фрази). Отже, початкові частини Літургії є вступними. Вони підкреслено гармонічні, композитор майже не порушує акордово-гармонічного викладу.

Піснеспів «Єдинородний Сину» збагачується завдяки урізноманітненню, розвиненішій музичній мові, нюансуванню, більшій самостійності голосоведення, розспівуванню складів, поєднанню загальнохорового звучання з виокремленням басової партії. У цьому номері, як і в «Достойно» відчутні святкові передзвони, але без порушення акордового викладу.

Вирізняється номер «У царствії твоїм» — речитатив соліста тенора, оснований на моноритмічному повторі звуків «ля, сі, до-дієз, ре». Для підсилення значимості слова композитор доручає його донесення тенору-солісту, партія якого звучить як проповідь-настанова парафіянам. Партія соліста підпорядкована тексту, і вся тема звучить на одному звуці квінтового тону «ля» у висхідному русі із завершенням на тоніці «ре». Хор виконує фонову-гармонічну підтримуючу функцію. Цікаві ладотональні відхилення в e-moll (натуральний), e-moll (гармонічний), h-moll (гармонічний). В останній фразі, підкреслюючи слова «Радійте і веселіться...», композитор використав юбіляції, туті на ff в акордовій фактурі («...на небесах...»). Так, номер, як і вся Літургія, написаний в акордово-гармонічному викладенні, але є також почергове проведення мелодії в різних хорових партіях.

На відміну від попередніх номерів Літургії, в «Прийдіть і поклонітесь» розвинуте співоче начало, відчутний вплив української національної пісенності. Мелодика сповнена духовного ліризму, теплоти. Зауважимо, що в «Прийдіть і поклонітесь», як і у «Святий Боже», М. Леонтович вільніше використовує засоби голосоведіння, навіть можна простежити певну лінеаризацію фактури, яка характерна як для окремих партій, так і для всієї партитури в антифоновому викладенні. Цікава й гармонічна мова, що формується під впливом тональних відхилень, де первісна тональність D-dur змінюється на e-moll (гармонічний), h-moll (мелодичний), E-dur,

A-dur завершує номер. Урочистим і водночас проникненим є вступ «Святий Боже». Цікаве проведення теми-думки спочатку в жіночій групі хору в терцію, де тенори на V органному пункті підсилюють звучання теми, потім долучається басова партія на квартовому ході (до-дієз — фа-дієз; мі — ля) і завершується фраза на домінантовому «запитанні». У другому разі тему розпочинає чоловіча група хору. Наголошуючи на значенні слова, композитор використовує тріолі чвертями, акценти. Закінчується номер незавершено на домінанті. У другій редакції цей номер розширений завдяки зв'язці та повтору. Ідея уславлення Господа відбилася в номері «Алілуя»: життєстверджуючий A-dur, стриманий темп, акордове викладення. Чергування загальнохорового звучання та чоловічої групи хору подібне до побудови концертів для хору XVIII ст. Мінливий тональний план: від первісного A-dur до Fis-dur і знову в A-dur. Неординарна гармонічна мова екстенії «Тройне», в якій при загальній псалмодії на акордовій основі, наявні співзвуччя, не притаманні церковній музиці того часу із секундовими сполученнями в хороших партіях, зокрема: «ре, фа-дієз, ля, до-дієз».

Номер «За упокой» цікавий тонально мінливістю: перші два акорди в D-dur (на слово «Аміль»), потім композитор використовує таку тональну палітру: Fis-dur, e-moll, D-dur, h-moll, Fis-dur, D-dur і знову Fis-dur. «За оглашених» сприймається як продовження екстенії «За упокой». Номер звучить тонально витримано. Використаний антифонний прийом почергового вступу жіночої та чоловічої груп хору. У першому разі тема звучить у терцію в жіночій групі хору, а тенори виконують гармонічну функцію. У другому разі тема переходить до чоловічої групи хору, а альти тримають «ре».

Самобутньою є гармонічна мова «Херувимської пісні», якій притаманні секундові нашарування. Так, у Соль-мажорний тризвук уведений «фа-дієз», у До-мажорний — «ре». Водночас, відчутним є вплив кантового стилю, де в триголоссі нижня партія виконує функцію гармонічної основи, а дві верхні — ведуть мелодичну лінію в терцію, але іноді переходять у самостійніші мелодичні фігури. Відзначимо форму номера: варіантно-строфічну, де дві основні теми видозмінюються. Форма є такою: а (5 т.) - а1 (5 т.) - в (7 т.) - а2 (5 т.) - а3 (5 т.) - в (7 т.) - а4 (5 т.) - а5 (5 т.) - в1 (7 т.) - зв'язка (1 т.) - а6 (5 т.) - в2 (7 т.) - с (7 т.), яку при цьому можна поділити на чотири більші частини (блоки). Тональність тут G-dur, але є відхилення в e-moll (гармонічний) і a-moll (гармонічний). У «Прохальній екстенії» (D-dur) з перших акордів номера відчувається



тональна нестійкість. Так, у Ре-мажорному співзвуччі композитор уводить терцієвий тон G-dur, несподівано звучить і домінантовий септакорд у D-dur.

Одна з яскравих і контрастних частин Літургії «Вірую» побудована за тим самим принципом, що й «У царствії Твоїм». Композитор застосував у басовій партії моноритмовий речитатив, який на звуці «ре» на тлі тривалих акордів хору промовляється з глибоким почуттям. Композитор-новатор уже на початку ХХ ст. вводить секундові нашарування в церковній хоровій музиці. Зокрема, у «Вірую» на II щаблі D-dur у баса-соліста, тенорів, альтів і сопрано по вертикалі відповідно звучать: «ре, фа-діез, мі, соль». Але цей дисонанс не перешкоджає органічному сприйняттю музики номера. Тональний план загалом чіткий, наявні відхилення тільки в e-moll і G-dur. Форма номеру цілісна наскрізного розвитку з кодою, де в основній частині великого значення набувають слово, промовлене солістом-басом, й умовно кода, що проведена туті на *f* в акордовому викладенні. Композитор, узгоджуючись зі словом, навіть відмовляється від метричного регулювання (відсутні тактові риси).

«Отця і Сина» (D-dur), «Милість спокою» (A-dur) — нетривалі емоційні розрядки після всеохоплюючого звучання «Вірую». «Достойно і правдиво є» (A-dur) — поліфонічний номер з фугатним вступом голосів. Форма наближається до тричастинної, де I розділ (10 т.) викладений фугато (Т -А - S - Б), II розділ (4 т.) — на витриманому II щаблі A-dur, жіноча група хору веде мелодичну лінію в терцію. III розділ (6 т.) в акордовому викладенні. У наступному номері «Свят, благословен» знову акордова фактура, проте з індивідуальним окресленням хорових партій. «Свят, свят, свят» наповнений світлою радістю (A-dur), початок урочистий на *f*. Використаний елемент секвенційності в тенорів, а потім у жіночій групі хору. У «Тобі співаємо» відчутна інтонаційна близькість до народного мелосу в темі, що проходить у жіночій групі хору на тлі квінтового співзвуччя в чоловіків, потім тричі (але з певними змінами) тема звучить на слова «...молимося тобі, молимося, Боже наш...».

Колористичною знахідкою композитора є номер «Достойно є», подібний до святкового церковного передзвону в басовій партії в квартовому співзвуччі, тема звучить в альтів. У подальшому викладенні переважає контрастне багатоголосся. Форма наближається до тричастинної: чотиритактовий вступ — I частина (а (8 т.) - a1 (7 т.) — II частина (в (6 т.) - в1 (6 т.) — с (сполучна ланка

на тематичному матеріалі а (8 т.) — III частина (а2 (11 т.) розширений період.

Нетривалі вступи Літургії «І Духові твоєму», «Єдин свят, єдин Господь», «Хваліте Господа з небес», «Благословенний той», «Ми бачили світ», очевидно, передбачають емоційну підтримку канонічних текстів, які виголошують священнослужителі. Останні піснеспіви «Нехай повні будуть уста наші», «Нехай буде благословенне ім'я Господнє», «Слава Отцю і Синові» спокійно-урочисті за звучанням і, вочевидь, є підсумковими щодо всієї Літургії. Саме це підкреслив автор повним чотириголосним викладенням.

«Слава Отцю і Синові» (D-dur) — фінальний номер Літургії (в нотному додатку до монографії А. Завальнюк), псалмодійний і урочистий без тактометричного регулювання. Завершується вступ на f з розширенням в останніх двох тактах завдяки подовженню нот. В іншій редакції (за рукописом 1920 р.) останнім вступом є «Нехай буде благословенне ім'я Господнє» (D-dur), який витримано в акордовій фактурі, речитативного і водночас піднесеного характеру.

**Висновки.** Отже, створені М. Леонтовичем Літургія й інші духовні твори — це новий стиль української церковної музики з чітко вираженою національною специфікою завдяки використанню фольклорних елементів, зокрема Подільського та Галицького церковного наспівів, а подекуди кантового або підголоскового викладів. «Літургія Святого Іоанна Златоустого» репрезентує авторську самобутність. Композитор, наслідуючи музичні традиції М. Березовського, А. Веделя, привніс у жанр особливої ліричності, одухотвореності богослужіння, створив своєрідні форми синтезу культової та фольклорної стилістики, канонічні тексти набули яскравої авторської інтерпретації, що зробило його «Літургію» оригінальним явищем української духовної музики початку ХХ ст.

Характерною особливістю методу композитора є тенденція до лінійності голосоведіння. Водночас, поширеним типом фактури Літургії є акордовий виклад для підкреслення колективності участі в службі. Нові можливості темброфактури, тембрової драматургії утворюються в хорах композитора внаслідок лінійного руху голосів (на рівні зіставлень, імітаційності та ін.); синтез ладотональних систем мажору, мінору; хроматики та діатоніки, збереження національної своєрідності фольклорних джерел, стали специфікою композиторського мислення М. Леонтовича. Принцип варіантності, який яскраво проявився в обробках народних пісень, опосередковано відбився й у духовній музиці М. Леонтовича.

Нині немало композиторів звертаються до жанру Літургії. Водночас кожен із авторів повинен усвідомлювати відповідальність за створення твору, згідно з християнською етикою, духовним вихованням, особливостями інтонування знаменної мелодики і стилістики духовної музики для богослужіння. Загалом більшість сучасних творів є світськими на релігійну тематику, в яких розвинена емоційна складова, а музична стилістика не передає молитовного настрою, притаманного богослужінню. Тому багато сучасних духовних творів виконуються не в церквах, а на концертах. І нині актуалізується духовна спадщина, її дослідження. У цьому контексті важливим вважаємо подальше дослідження духовної хорової музики Миколи Леонтовича. Отже, як на початку ХХ ст. відбувалося становлення української державності й Української православної автокефальної церкви, так і нині важливими є збереження й розвиток національного духовного спадку.

### Список використаних джерел

1. Гордійчук М. Духовні піснеспіви / М. Гордійчук // Музика. — 1992. — № 1. — С. 18.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук. — Київ : Муз. Україна, 1977. — 134 с.
3. Горюхіна Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхіна. — Київ : Муз. Україна, 1985. — 109 с.
4. Гулеско І. Національний хоровий стиль / І. Гулеско. — Харків : ХДАК, 2011. — С. 17–23.
5. Завальнюк А. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори / А. Завальнюк. — Вінниця : ПП «Нова книга», 2006. — 273 с.
6. Заворотня А. Українська хорова література / А. Заворотня. — Олександрія : ПМП «ІНФ», 2001. — 301 с.
7. Микола Леонтович. Пам'ятна книжка (щоденник), 1919 р., зошит І / Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. В. Іванов. — Київ : Муз. Україна, 1982. — 238 с.
8. М. Д. Леонтович. Хорові твори / М. Д. Леонтович ; упоряд. М. Вериківський. — Київ : Мистецтво, 1961. — 382 с.
9. Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура (до 125-річчя від дня народження) : наук. зб. Вип. 4. — Київ–Кам'янець-Подільський : Медобори (ПП Мошак М.) — 2003. — 103 с.
10. Музичний архів М. Д. Леонтовича. Каталог / уклад. Л. Корній, Е. Клименко. — Київ : НБУВ, 1999. — 116 с.
11. Пархоменко Л. Микола Леонтович / Л. Пархоменко. — Київ : ТОВ «АтлантЮЕмСи», 2007. — 63 с.

## References

1. Hordiichuk M. Dukhovni pisnespiviy / M. Hordiichuk // Muzyka. — 1992. — № 1. — S. 18.
2. Hordiichuk M. Mykola Leontovych / M. Hordiichuk. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1977. — 134 s.
3. Goryukhina N. Ocherki po voprosam muzykalnogo stilya i formy / N. Goryukhina. — Kiiv : Muz. Ukraina, 1985. — 109 s.
4. Hulesko I. Natsionalnyi khorovyi styl / I. Hulesko. — Kharkiv : KhDAK, 2011. — S. 17–23.
5. Zavalniuk A. Mykola Leontovych. Lysty, dokumenty, dukhovni tvory / A. Zavalniuk. — Vinnytsia : PP «Nova knyha», 2006. — 273 s.
6. Zavorotnia A. Ukrainska khorova literatura / A. Zavorotnia. — Oleksandriia : PMP «INF», 2001. — 301 s.
7. Mykola Leontovych. Pamiatna knyzhka (shchodennyk), 1919 r., zoshyt I / Mykola Leontovych. Spohady. Lysty. Materialy / uporiad. V. Ivanov. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1982. — 238 s.
8. M. D. Leontovych. Khorovi tvory / M. D. Leontovych ; uporiad. M. Verykivskiy. — Kyiv : Mystetstvo, 1961. — 382 s.
9. Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva. Mykola Leontovych i suchasna osvita ta kultura (do 125-richchia vid dnia narodzhennia) : nauk. zb. Vyp. 4. — Kyiv-Kamianets-Podilskiy : Medobory (PP Moshak M.) — 2003. — 103 s.
10. Muzychnyi arkhiv M. D. Leontovycha. Katalog / uklad. L. Kornii, E. Klymenko. — Kyiv : NBUV, 1999. — 116 s.
11. Parkhomenko L. Mykola Leontovych / L. Parkhomenko. — Kyiv : TOV «AtlantIuEmSy», 2007. — 63 s.

## ■ UDC 783.071 LEONTOVYCH

**Tsekhmistro O. V.**, Candidate of Art Criticism, Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy, Kharkiv  
*pesnya.o@rambler.ru*

### **SPIRITUAL VOCAL AND CHORAL MUSIC BY MYKOLA LEONTOVYCH IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CULTURE OF UKRAINE**

**The aim of this paper** is to analyze genre and stylistic signs of spiritual vocal and choral Mykola Leontovych's heritage in the context of contemporary Ukrainian culture.

**Research methodology.** The author draws upon the published scores of Mykola Leontovych's spiritual works. In addition, historical bibliographic works on Mykola Leontovych's life and creativity are considered. Musicological analysis of composer's pieces is carried out.

**Results.** It has been established that the «Liturgy» by M. Leontovych, which followed the tradition of Nikolai Berezovsky, Dmytri

Bortniansky, Artemy Vedel «Liturgies» of the 17 — 18th centuries, had the concept of the single composite cycle, but with a lot of small chants, including many «Litanies». In addition, the «Liturgy» involved a lot of religious service texts, which were performed by a folk choir or the entire congregation together. This testifies the composer's intention to unite musically the entire religious service, to create the Grand cycle that would have inner logic. In this case, the concert character of the Mass itself was lost. Mykola Leontovych tended to comprehend the religious service musically. It was an original attempt to create time, genre and Style Bridge between the 18th century cyclic choral recital genres and the Liturgy of the early 20th century. The Liturgy, created by Mykola Leontovych, and his other spiritual compositions represent a new style of Ukrainian religious music with brightly expressed ethnic specificity owing to the inclusion of folk elements.

**Novelty.** An attempt has been made to show the new, yet little known facet of Mykola Leontovych's spiritual music.

The **practical significance.** The content of this article can be used by teachers and students of music art and teacher training institutions.

**Key words:** choral culture, music art, spiritual music, Ukrainian musical culture.

*Надійшла до редколегії 11.05.2015 р.*

■ УДК 7.071.4:787.61(477.54 )

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

**ВОЛОДИМИР ДОЦЕНКО І ЙОГО ГІТАРНА ШКОЛА (ДО 25-ТИРІЧЧЯ КЛАСУ ГІТАРИ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО)**

Екстрапольовано суть категорій «виконавський стиль», «індивідуальний стиль музиканта-виконавця» на особистість і творчість видатного харківського музиканта — заслуженого артиста України, професора, визнаного голови сучасної харківської гітарної школи В. Доценка.

Послідовно розглядаються різні аспекти його діяльності — виконавство, педагогіка, організаторська діяльність, класифікуються світоглядні та художні принципи мислення і творчості музиканта.

**Ключові слова:** музичний стиль, виконавський стиль, індивідуальний стиль музиканта-виконавця, професор В. І. Доценка, харківська гітарна школа.

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

**ВЛАДИМИР ДОЦЕНКО И ЕГО ГИТАРНАЯ ШКОЛА (К 25-ТИЛЕТИЮ КЛАССА ГИТАРЫ ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ ИМ. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО)**

Экстраполируется суть категорий «исполнительский стиль», «индивидуальный стиль музыканта-исполнителя» на личность и творчество выдающегося харьковского музыканта — заслуженного артиста Украины, профессора, признанного главы современной харьковской гитарной школы В. Доценка.

Последовательно рассматриваются различные грани его деятельности — исполнение, педагогика, организаторские аспекты, классифицируются мировоззренческие и художественные принципы мышления и творчества музыканта.

**Ключевые слова:** музыкальный стиль, исполнительский стиль, индивидуальный стиль музыканта-исполнителя, профессор В. И. Доценка, харьковская гитарная школа.

**V. M. Tkachenko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv National University of Arts I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv

**VOLODYMYR DOTSENKO AND HIS GUITAR SCHOOL (TO THE 25-TH ANNIVERSARY OF THE GUITARCLASSAT KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS I. P. KOTLYAREVSKY)**

The author explores the individual performingstyle of Prof. V. Dotsenko — Merited Artist of Ukraine, renowned head of the modern-school of guitar playing and teachingin Kharkiv.

The following components of V. Dotsenko's activity are reviewed—performance, pedagogy, and organizational aspects. Ideological and artistic principles of thinking and creative work of the musician are classified.

**Key words:** style in music, performing style, individual style of the musician-performer, Prof. V. Dotsenko, the guitar school in Kharkiv.

**Постановка проблеми.** У 2014 р. виповнилося 25 років з моменту відкриття на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського класу гітари, створеного за ініціативи професора, заслуженого артиста України В. І. Доценка. Виконавський і педагогічний досвід, набутий за ці роки, відбився у високих творчих результатах, завдяки яким харківська гітарна школа та її лідер В. Доценка набули визнання не тільки в Україні, а й за її межами.

Актуальність теми визначається необхідністю наукового осмислення діяльності В. Доценка, створення його творчого портрета в контексті проблем сучасного гітарного мистецтва.

**Мета** статті — виявити особливості творчого стилю В. Доценка як лідера сучасної харківської гітарної школи, охарактеристи стиль В. Доценка як гітариста-інтерпретатора, його репертуарну політику, ставлення до улюбленого інструмента, методів викладання, світоглядних і естетичних настанов творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наявній нині літературі з гітарного мистецтва відомості про В. Доценкає, переважно, суто інформаційними. Аспекти стилю гітариста як виконавця і педагога розкриваються лише в статті Л. Шаповалової [11]. Окремі характеристики творчого стилю В. Доценка наявні в періодичній пресі, а також на сторінках спеціальних гітарних журналів, де ознаки цього стилю висвітлюються в інтерв'ю і бесідах [1]. Джерелом систематизації відомостей про В. Доценка є його статті про гітарне мистецтво [3], де розкриваються переваги гітариста у виборі репертуару, а також його виконавські принципи як інтерпретатора.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість В. Доценка як визначного голови сучасної харківської гітарної школи, гітариста і педагога потребує наукової систематизації, щопов'язано зі значенням його діяльності не тільки в межах Харкова, але й України та Європи, де виконавський стиль В. Доценка набув заслуженого визнання. Це стосується і педагогічної сфери діяльності В. Доценка: його учні більше 70 разів ставали лауреатами престижних національних та міжнародних конкурсів, а випускник університету — уже доволі відомий гітарист Марк Топчій, сольний концерт котрого відбувся

у всесвітньовідомому концертному залі Карнегі-Хол. У 2014 р. відзначали 30-річчя педагогічної діяльності В. Доценка, а його виконавська кар'єра почалася ще раніше, що дозволяє підбити деякі підсумки. Характеризуючи діяльність музиканта, його творчі досягнення, слід мати на увазі не тільки його основну спеціалізацію, але й ширший спектр особистісних і суспільно значущих чинників, котрі створюють творчий портрет художника. В. Доценко — музична особистість, для котрої основна спеціалізація, тобто гітарна, не є переважною і самоцінною. Це не свідчить про відсутність концентрації творчості майстра на цьому інструменті, оскільки як і великий Андрес Сеговія, В. Доценко міг би сказати: «музика — океан, а гітара — острів у цьому океані».

У наявних публікаціях про творчість В. Доценка, його власних інтерв'ю, статтях, методичних розробках простежується думка про універсальний тип музиканта, якого має прагнути сучасний виконавець-гітарист. Критерій універсалізму при збереженні акценту на основній спеціалізації — головна якість, що визначає стиль сучасного музиканта-інтерпретатора. Доречно навести роздуми Г. Орджонікідзе про терміни, які зазвичай застосовуються до виконавського мистецтва — «виконавець» і «інтерпретатор»: «Серед музичних термінів немає недолучнішого поняття, ніж виконавець. У самому цьому слові пригнічується можливість дії з власної волі, власної ініціативи, заради індивідуальної мети» [7, с. 64]. Що стосується терміна «інтерпретатор», то він «доцільніший, але не до кінця. Інтерпретація — роз'яснення сенсу об'єктивно вже існуючого. Інтерпретатор — це музикант, котрий більшою чи меншою мірою опановує сенс уже створеного» [там само].

Таким чином, значення обох термінів є творчо вторинним, що суперечить основному завданню будь-якого художника-творця. Адже творчість — це завжди прагнення до створення чогось нового. У цьому разі йдеться про творчість як стиль, якщо розуміти під останнім спосіб пізнання дійсності вусій її повноті. У широкому сенсі музичний стиль — це «особистість, утілена в музичних звуках» [6, с. 20]. Музичне звучання, «запрограмоване» композитором і втілене виконавцем-інтерпретатором — «живильне середовище» для музикантів і слухачів, які вбачають (чують) у музиці її високий філософський та естетико-поетичний зміст і призначення. Для досягнення цього сенсу необхідні певні дані музиканта, насамперед його вміння формувати і розвивати «свідомість слуху», еквівалентне, згідно з Т. Чередниченко, категорії «музичне мислення» [10, с. 42]. Якість слуху як інструменту «мислення музикою» і «про



музику» — головна здатність музиканта, яку повною мірою опанував В. Доценко. Це підкреслюють усі, хто чув його гру і спілкувався з ним поза виконавською сферою. У рецензії на CD «Барви» (2003), у якому зібрані кращі зразки гітарних інтерпретацій В. Доценка, В. Хлоповський (один з представників відомої сімейної гітарної династії, однокурсник і друг В. Доценка в Академії Гнесіних) зазначає: «Володимир Доценко — насамперед музикант, а потім уже гітарист. І це найважливіший і ключовий момент творчості цього самобутнього, яскравого представника класичної гітарної школи України» [9].

Аналогічно стиль В. Доценка характеризує Л. Шаповалова: «На нашу думку, основним показником Я-образу виконавського стилю цієї непересічної особистості є якість універсалізму. Це означає, що виконавський стиль Доценка визначається не тільки професійними й особистісними характеристиками, але вживанням, повним «входженням» в об'єкт інтерпретації — Я-образ автора і виконуваної музики» [11].

До творчої постаті В. Доценка цілком прийнятним є поняття «musicus poeticus», яким барокові теоретики називали не тільки «практичного музиканта», котрий виконує музику, але й представника виконавського мистецтва високого суспільного рангу. Слід навести слова І. Кунау, сказані в ту епоху, коли виконавство ще тільки виходило з анонімної сфери та персоніфікувалося в особистостях видатних майстрів: «По суті, слово «віртуоз» має сенс моральний і навіть державний; воно означає, що людина, яка заслужила це звання, благородна і має неабиякий розум і знання у своїй сфері. (...) Віртуоз — це музикант, який досконало опанував своє мистецтво і може принести задоволення будь-яким вухам; будучи сформованим майстром, (...)віртуоз повинен не тільки добре грати, а й знати теорію, тобто основи і всі закони музики, вміти розумно й переконливо вести суперечку і водночас ознайомлювати слухачів з різними правилами мистецтва, оскільки, якщо він не обізнаний у цих питаннях, як би добре не грав, опиниться на тій же сходинці, як птах, який уміє добре співати тільки свою пісеньку» [5, с. 148].

В. Доценко повністю відповідає критеріям музиканта-виконавця, про які ще у XVIII ст. говорив І. Кунау. Для цього гітариста-віртуоза мистецтво гри на інструменті — відображення складних процесів, що відбувалися в історії світової музики, подій сучасності, особистого ставлення до них. Виконавське мистецтво В. Доценка, подібно до мистецтва видатного актора, котрий, перетворюючись в образи, запропоновані в театральній п'єсі, завжди

залишається самим собою, містить, таким чином, говорячи словами Л. Шаповалової, «двосуб'єктність, орієнтацію на Іншого-в-собі»; виконавство завжди при цьому передбачає і «зворотний зв'язок» у вигляді «спрямованості на себе», в разі якої розкриваються «специфічні здібності сприйняття як повноцінного спілкування», «сама можливість адекватного взаєморозуміння» [12]. Виконавський стиль В. Доценка має якість, визначену Л. Гаккелем як «стильна гра», що означає «виразність» як вищий результат будь-якої виконавської творчості [2, с. 75–76]. Така якість гри притаманна тільки істинним віртуозам, долучається до «точки дотику» з композиторських стилів, причому в широкому діапазоні їх прояву. Справжній виконавець як «провідник» композиторських ідей, зазвичай, рівнозначний в інтерпретаціях різних стилів і жанрів музики, створеної для його улюбленого інструмента. Виразні засоби «виконавського центру» [8, с. 227] у взаємодії з композиторським текстом створюють індивідуальний стиль музиканта-виконавця, що визначається, згідно з О. Катрич, як «відповідна специфічності його музичного світобачення система виразних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного фактора перетонування різних композиторських стилів» [4, с. 9].

Система світобачення (М. Римський-Корсаков називав це «музичним звукооглядом») В. Доценка має широкий діапазон, зумовлений всебічною ерудицією музиканта. При цьому стилі і твори, які відповідають його творчим інтересам не тільки належать до різних епох і шкіл, але й відображають особисті пріоритети гітариста. Характеризуючи репертуар В. Доценка, необхідно звернути увагу на той факт, що його формування відбувалося під впливом музики Е. Віла-Лобоса і Л. Брауера — цих «філософів бунтарського духу», на думку Б. Хлоповського. Творам цих композиторів для гітари — від малих форм до концертів з оркестром — властиві різноманітні образи, призначені для специфічного гітарного репертуару. Обидва вони — професійні композитори, працюють у різних жанрах, а гітара для них — багатофункціональний інструмент-оркестр, якому «доступно все» — від камерно-ліричної кантилени і вишуканої поліфонії до масштабних концертно-симфонічних фресок драматичного змісту.

Для В. Доценка «образ гітари» асоціюється, насамперед, з Іспанією та Латинською Америкою — «першої» та «другої» батьківщинами інструмента. У репертуарі гітариста багато іспанської музики: перекладання фортепіанних п'єс І. Альбеніса, М. де Фальї, оригінальні твори для гітари Х. Родріго, зокрема його Концерт для гітари

з оркестром «Аранхуес» і «Фантазія для шляхетного лицаря» для гітари з оркестром тощо. У музиці Е. Віла-Лобоса, яка захоплюєВ. Доценка всеосяжністю і неповторним колоритом національних бразильських жанрів, гітарист убаचाє можливість підкреслити значення гітари в музиці ХХ ст., того періоду розквіту, який засвідчив передові позиції інструмента в академічній концертній практиці.

Серед творів Е. Віла-Лобоса в репертуарі В. Доценка — віртуозні «П'ять прелюдій» і «Дванадцять етюдів» для соло-гітари, де повною мірою представлена сучасна техніка гри на інструменті, втілена композитором, котрий майстерно володіє виразними ресурсами і технікою гри на ньому. З музики Л. Брауера В. Доценка, як палкий прихильник творчості видатного кубинського композитора, грає в концертах диптих «Хвала танцю», триптих «Чорний декамерон», концертну п'єсу «Кубинський пейзаж з дзвіночками», «20 Концертних етюдів», Концерт №3 для гітари з оркестром «Елегантний» тощо.

Сам В. Доценка в інтерв'ю для журналу «Гітарист» про свої репертуарні переваги говорить так: «Мене навіть називають «брауеристом». ...Брауер — один з небагатьох композиторів, у творчості яких я приймаю все, мені це близько і зрозуміло, неначе я сам це написав» [3, с. 12]. У тому самому інтерв'ю, говорячи про творчість Е. Віла-Лобоса, В. Доценка відзначає таку якість його стилю, як уміння «традиційними засобами» писати «нетрадиційну музику» [3, с. 12]. Серед творчих інтересів В. Доценка — Р. Діенс — «новатор, який досяг багато чого засобами однієї гітари» [3, с. 12].

Можна зазначити, що В. Доценка перебуває в центрі гітарної творчості й виконавства, бере участь як член журі в різних міжнародних конкурсах і фестивалях, таких як престижні: Київ (міжнародний конкурс гітаристів «Гітас», 2005–2013 рр., голова); Москва (I-й міжнародний конкурс ім. О. Іванова-Крамського, голова, 2002 р.); Санкт-Петербург (I-й міжнародний конкурс гітаристів «Віртуози Петербурга», 2005–2009 рр.); Ужгород (міжнародний конкурс «Срібний дзвін», 2000–2007 рр., голова); Казань (міжнародний конкурс ім. Сагайдашева, 2006, 2010 рр.); Белгород (міжнародний конкурс гітаристів, 2005–2012 рр.); Волгоград (міжнародний конкурс гітаристів «Табула раса», 2005 р.); Тольятті (міжнародний конкурс гітаристів, 2005 р.); Санок, Польща (міжнародний конкурс гітаристів, 2003 р.), Київ-Українка (міжнародний конкурс гітарного виконавства «Дніпровські сузір'я», 2006–2009 рр., голова), Сегед, Угорщина (міжнародний конкурс гітаристів, 2007 р.), Ольштен, Польща (міжнародний конкурс гітаристів, 2009 р.), Москва,

(II-й міжнародний конкурс гітаристів імені А. Фраучі, 2011 р.), Будапешт, Угорщина (міжнародний конкурс гітаристів, 2013 р.) тощо. Він спілкується особисто і творчо з багатьма видатними майстрами в Україні і за кордоном (Л. Брауер (Куба), Р. Діенс (Франція), А. Дезідеріо (Італія), К. Маркіоне (Німеччина), А. фон Вангенхайм (Німеччина), П. Штайдл (Чехія), Ш. Рак (Чехія), Д. Павлович (Угорщина), М. Кошкін (Росія), Б. Которович (Україна), Є. Станкович (Україна) тощо).

У центрі творчих інтересів В. Доценка як виконавця — образ улюбленого ним інструмента, бажання передати свою любов до нього учням. Один з найважливіших методів викладання В. Доценка можна було б охарактеризувати його власним висловом: «Мабуть, одним з моїх головних педагогічних принципів — усе робити з любов'ю, внутрішньою впевненістю і вірою в те, що робиш» [3, с. 10].

#### Висновки

Таким чином, творчий стиль В. Доценка являє собою зразок мистецтва сучасного виконавця-інтерпретатора і музичного педагога, котрий орієнтується на широке коло знань і навичок, які передбачає професія сучасного музиканта. Спеціалізуючись на «образі гітари», інструмента з практики побутового та прикладного музикування, що долучився до академічної музичної творчості, В. Доценка подає цей інструмент в універсальній естетико-поетичній якості, розкриває виразні та технічні можливості через інтерпретацію творів для гітари провідних майстрів, таких як: Е. Віла-Лобос, Л. Брауер, Р. Діенс та ін. Орієнтуючись на корифеїв гітарного мистецтва ХХ ст., В. Доценка здійснює значну роботу у сфері гітарної педагогіки, готує висококласних гітаристів-виконавців, лауреатів престижних національних і міжнародних конкурсів. Ім'я В. Доценка як члена журі міжнародних гітарних конкурсів відоме в Україні і за її межами. Усе це означає, що постала нагальна необхідність системно-комплексного підходу до вивчення стилю видатного харківського музиканта.

**Перспективи подальших досліджень** цієї теми пов'язані з детальним висвітленням виникнення і розвитку харківської гітарної школи в контексті музичного мистецтва України ХХ ст.; науковою систематизацією досягнень гітарного класу кафедри народних інструментів України в особі професора В. Доценка та його учнів. Матеріал, викладений у цій статті, лише окреслює основні напрями подальшого дослідження творчості В. Доценка в контексті регіоніки як перспективного і недостатньо розробленого напрямку

у вивченні сучасної української музичної культури, зокрема такої актуальної її галузі, як гітарне мистецтво в контексті традицій національної школи і тенденцій, що характерні для світової гітарної творчості і виконавства.

### Список використаних джерел

1. Волков В. / Лики времени или о прошлом и будущем гитары (интервью с В. Доценко) / В. Волков // Гитаристъ. — 2011. — № 1. — С. 6–13.
2. Гаккель Л. О стильной игре [Из наблюдений над интерпретацией фортепианных пьес Прокофьева] / Л. Гаккель // Исполнителю, педагогу, слушателю : Статьи, рецензии. — М. : Сов. композитор, 1988. — С. 75–81.
3. Доценко В. Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту № 3 «Елегійний» для гітари з оркестром Лео Брауера / В. Доценко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти і зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова — Харків, 2008. — Вип. 23. — С. 111–118.
4. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / О. Т. Катрич ; Нац. муз.акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — 17 с.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб.пособ. для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Орджиникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре / Гиви Орджиникидзе // Сов.музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–75.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб.пособ. / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
9. Хлоповський В. Барви. Володимир Доценко [дод. до диску] / В. Хлоповський // Барви. Володимир Доценко / Interval. — Україна, 2003. — 1 ел. опт. диск (CD ROM). — Назва з диска.
10. Чередниченко Т. Идеи Ю. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LADAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С.40–38.]
11. Шаповалова Л. Володимир Доценко — НОМО MUSICUS. Інтерпретологічний коментар / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти і зб. наук.пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред.та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2008. — Вип. 23. — С. 157–164.

12. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти : зб. наук.пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред.та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 218–219.

### References

1. Volkov V. / Liki vremeni ili o proshlom i budushchem hitary (interviu s V. Dotsenko) / V. Volkov // Hytaryst. — 2011. — № 1. — S. 6–13.
2. Hakkel L. O stilnoy ihre [Iz nabliudenyi nad interpretatsyey fortepiannykh pes Prokofeva] / L. Hakkel // Ispolniteliu, pedagogu, slushatelyu : Stati, retsenzii. — M. : Sov. kompozitor, 1988. — S. 75–81.
3. Dotsenko V. Aspekty vykonavskoho analizu (na prykladi kontsertu № 3 «Elehiinyi» dlia hitary z orkestrom Leo Brauera / V. Dotsenko // Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho ; [red. ta uporiad. L. V. Shapovalova — Kharkiv, 2008. — Vyp. 23. — S. 111–118.
4. Katrych O. Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 — Muzychne mystetstvo / O. T. Katrych ; Nats. muz.akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2000. — 17 s.
5. Lobanova M. Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki / M. Lobanova. — M. : Muzyka, 1994. — 318 s.
6. Nazaykynskiy E. V. Stil i zhannr v muzyke : ucheb. posob. dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy / E. V. Nazaykynskiy. — M. : VLADOS, 2003. — 248 s.
7. Ordzhinikidze H. Mesto ispolnytelya v muzykalnoy kulture / Hvyv Ordzhinikidze // Sov. muzyka. — 1978. — № 8. — S. 63–75.
8. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva : ucheb.posob. / V. Kholopova. — SPB. : Lan, 2000. — 320 s.
9. Khlopovskiy V. Barvy. Volodymyr Dotsenko [dod. do dysku] / V. Khlopovskiy // Barvy. Volodymyr Dotsenko / Interval. — Ukraina, 2003. — 1 el. opt. dysk (CD ROM). — Nazva z dyska.
10. Cherednichenko T. Idei Yu. Kholopova k filosofii muzyki / T. Cherednichenko // LADAMUS. K 60-letiyu Yu. N. Kholopova : sb. st. / Mosk. gos. kons. im. P. Y. Chaikovskogo ; [otv. red. V. S. Tsenova ; red. A. V. Vlasov, M. L. Storozhko ; sost. V. S. Tsenova, M. L. Storozhko]. — M., 1992. — S.40–38.
11. Shapovalova L. Volodymyr Dotsenko – HOMO MUSICUS. Interpretolohichniy komentar / L. Shapovalova // Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk.pr. / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho ; [red.ta uporiad. L. V. Shapovalova]. — Kharkiv, 2008. — Vyp. 23. — S. 157–164.
12. Shapovalova L. Vykonavska refleksiiia yak obiekty interpretolohii / L. Shapovalova // Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk.pr. / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho ; [red.ta uporiad. L. V. Shapovalova]. — Kharkiv, 2007. — Vyp. 20. — S. 218–219.

■ UDK 7.071.4:787.61(477.54 )

**Tkachenko V. M.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv National University of Arts I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv  
*vladimir\_dozenko@mail.ru*

**VOLODYMYR DOTSENKO AND HIS GUITAR SCOOL  
(TO THE 25 TH ANNIVERSARY OF CLASS GUITAR KHARKIV  
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS I. P. KOTLYAREVSKY)**

The aim of the study is to reveal the essence of the categories «performing style», «individual style of the musician-performer» in its modern sense, and extrapolation to the personality and work of the outstanding Kharkiv musician V. Dotsenko.

**Research methodology.** This article is an example of system-integrated approach to the study of creative style of Prof. V. Dotsenko — a Merited Artist of Ukraine, renowned head of the modern performing and teaching guitar school in Kharkiv.

**Novelty.** The following components of V. Dotsenko's activity are reviewed- performance, pedagogy, and organization al a spect. Ideological and artistic principles of thinking and creative work of the musician are classified. Special at tention is given to the repertoire; the artist's priorities in this field are marked out and grounded.

**Results.** Based on the analysis of records and concert performances of V. Dotsenko, reviews in the press, interviews of the musician the figures of the major contemporary and classic authors who composed music for the guitar are distinguished and it forms the basis of musicians repertoire. The article shows the progressive educational guidelines of professor V. Dotsenko that have allowed him to educate a great number of winners of prestigious national and international guitar competitions (more than 70 prize-winners).

The **practical significance.** At the end of the article, the conclusions about the importance of in-depth study of regional particularities and national importance of Kharkov guitar school as an important component of modern Ukrainian music are drawn.

**Key words:** style in music, performing style, individual style of the musician-performer, Prof. V. Dotsenko, the guitar school in Kharkiv.

*Надійшла до редколегії 06.05.2015 р.*

**■ УДК 792.54.071.2.028(477) КРОПИВНИЦЬКИЙ**

**В. Ф. Харитонова**, заслужена артистка України, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО – ВАЖЛИВА СКЛАДОВА У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ЯК СИНКРЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА (ДО 175-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО)**

Досліджується музична творчість М. Л. Кропивницького — важлива складова формування професійного українського театру як синкретичного мистецтва. Доводиться, що Кропивницький, створюючи п'єси, сам добирав до них музику з українських народних пісень і мелодій, а до багатьох писав власну, більшість його п'єс належать до музично-драматичних жанрів.

**Ключові слова:** театр, музика, танець.

**В. Ф. Харитонова**, заслуженная артистка Украины, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО М. Л. КРОПИВНИЦКОГО – ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО УКРАИНСКОГО ТЕАТРА КАК СИНКРЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА (К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Л. КРОПИВНИЦКОГО)**

Исследуется музыкальное творчество М. Л. Кропивницкого — важнейшая составляющая в формировании профессионального украинского театра как синкретического искусства. Доказывается, что Кропивницкий, создавая пьесы, сам подбирал к ним музыку из украинских народных песен и мелодий, а ко многим писал собственную, большинство его пьес относятся к музыкально-драматическим жанрам.

**Ключевые слова:** театр, музыка, танец.

**V. F. Kharytonova**, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Actress of Ukraine, Kharkiv

**M. L. KROPYVNYTSKYI'S MUSICAL CREATIVITY AS A SIGNIFICANT PART IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL UKRAINIAN THEATRE AS SYNCRETIC ART (TO THE 175TH ANNIVERSARY OF KROPYVNYTSKYI'S BIRTH)**

The article deals with M. L. Kropyvnytskyi's musical creativity as a significant component in the formation of professional Ukrainian theatre as syncretic art. It is proved that when Kropyvnytskyi began writing music pieces, he chose the music for them from the Ukrainian folk



songs and melodies, and to many of those he wrote his own music. Most of his music pieces belong to the musical and dramatic genres.  
**Key words:** theatre, music, dance.

Актуальність розвідки полягає в тому, що вона висвітлює роль музичної творчості М. Л. Кропивницького у формуванні українського професійного театру як синкретичного мистецтва. Мета статті — систематизувати відомості про композиторську й музично-виконавську діяльність митця.

В історії української культури М. Л. Кропивницький (1840–1910) відомий як митець багатогранного таланту: драматург, композитор, режисер, актор, сценограф, співак, хоровий диригент, виконавець-інструменталіст, видавець, один з фундаторів такого видатного явища в українському мистецтві, як Театр українських корифеїв. І якщо його літературна, театральна діяльність досліджена достатньо глибоко, то музична творчість висвітлена значно менше, хоча її значення у формуванні українського професійного театру як синкретичного мистецтва є неоціненним.

Музики М. Л. Кропивницький навчався у своєї матері Капітолїни Іванівни. Вона грала на багатьох музичних інструментах, зокрема на піаніно. Мала красивий голос, акомпанувала співакам та виконавцям-інструменталістам і успішно викладала музику. Саме від неї М. Л. Кропивницький успадкував неабияку музичальність.

У дитинстві Марко був солістом церковного хору, грав на фортепіано, віолончелі, скрипці, гітарі, бандурі, басолі, різноманітних сопілках: був ознайомлений з теорією музики, основами гармонії, оркеструванням, мав чудовий голос — красивого тембру баритон, що відзначають його сучасники. Письменник Скиталець писав: «... великий артист української сцени й один з головних творців українського театру Кропивницький. У нього було все: різноманітний сценічний талант, велика музичальність, сценічна зовнішність і багатий голос... У співочих ролях у нього поєдувалися першокласний артистичний талант з чудовими голосовими засобами й іншими якостями його щедро обдарованої натури» [4, с. 162].

У репертуарі М. Л. Кропивницького як співака були українські народні пісні, які він знав немало, збирав, записував і надсилав М. В. Лисенкові, котрий долучав їх до своїх збірок. «Такого виведення народних пісень не доводилося мені ніколи ані перед тим, ані після чути», — писав сучасник митця дослідник театру Є. Олесницький [3, с. 24].

З ім'ям М. Л. Кропивницького пов'язана доля великої пісні, добре відомої й однієї з найулюбленіших в Україні — «Реве та стогне Дніпр широкий...» на слова Т. Г. Шевченка. Її написав для соліста й хору і присвятив М. Л. Кропивницькому композитор Д. Я. Крижанівський. М. Л. Кропивницький двічі намагався надрукувати її (в 1886 і 1898 рр.), але обидва тиражі вилучила цензура. Після цього в Одесі у виставі за своєю п'єсою «Дай серцю волю — заведе в неволю» Кропивницький виконав її зі сцени, поклавши початок її найширшій популярності. Крім численних народних пісень, до репертуару М. Л. Кропивницького входили класичні романси, опереткові й оперні арії.

Працюючи режисером і актором в оперетковій трупі Л. Яковлева та музично-драматичному колективі Г. Ашкаренка, він виступав і в операх. Виконував роль Карася в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, партії Невідомого в «Аскольдовій могилі» О. Верстовського, Батька в «Катерині» М. Аркаса. Син Кропивницького Володимир у своїх спогадах розповідає, як диригент Київської опери Альтані, послухавши Марка Лукича в партії Мельника в «Русалці» О. Даргомижського, запитав: «Яку консерваторію Ви закінчували?» Кропивницький з властивим йому гумором відповів: «Бобринецьку» [4, с. 163], оскільки саме в містечку Бобринець у родині своєї бабусі він провів дитинство та юність і долучився до мистецтва. Пізніше він ставив як режисер «Наталку Полтавку» і «Чорноморці» М. Лисенка і виконував у них провідні ролі як актор. Голос, яким він вільно володів, чудова дикція і виразність виконання викликали захоплення в широкій публіки й схвальні відгуки в пресі.

Кропивницький, створюючи п'єси, сам добирав до них музику з українських народних пісень і мелодій, до багатьох писав власну. Більшість його п'єс належать до музично-драматичних жанрів, про що свідчать їх авторські підзаголовки:

«За сиротою і Бог з калитою», «Дійшов до розуму» — водевілі; «Пошились у дурні» — жарт-оперетка; «Зальоти соцького Муся» — оперета-дивертисмент; «Пропала грамота» — фантастична комедія-оперета; «Вергілієва Енеїда» — комічна опера; «Вій» — фантастична комедія-опера на 5 дій з апофеозом; «Івасик-телесик», «По щучому велінню» — дитячі опери на власне лібрето.

Але й п'єси, визначені як драма або комедія, насичені музикою, що значно збагатила українську музичну літературу. Окремі музичні номери з його п'єс, наприклад, хор-плач козаків у турецькій неволі «Ревуть, стогнуть гори-хвилі» або героїчний хор «Гей,

нумо, братці, до зброї» з драми «Невольник», почали виконувати в побуті, на концертній естраді й існують нині як самостійні вокальні номери. Одним з найкращих зразків українського солоспіву визнано пісню-монолог Галини «Ой, у саду на вишеньці» з п'єси «Зальоти соцького Мусія», яка під назвою «Соловейко» наявна в репертуарі багатьох співаків, як і чоловічий дует з опери «Вій» «Де ти бродиш, моя доле», пісня «Удовицю я любив», дует для жіночого і чоловічого голосу «За сонцем хмаронька пливе» на слова Т. Г. Шевченка та ін.

Центральне місце в музичній творчості М. Л. Кропивницького належить опері «Вій». У ній — 26 музичних епізодів, серед яких: сольні співи, дуети, ансамблі, хори, оркестрові уривки — увертюри, антракти, інтермецо в середині актів, танці. У жанрових масових сценах композитор засобами музики змальовує різноголосий базарний гамір, імітує вигуки перекупок, шум натовпу, розмови покупців і на фоні цієї строкатої метушні розвиває сюжет. Водночас у «Вії» значне місце посідають і куплетно-пісенні форми.

Популярні «куплети» Кропивницького, які він часто виконував на сцені, разом з нотами опубліковано в «Збірнику творів М. Л. Кропивницького» в Харкові 1885 р. За своєю образністю — це невеликі «вокальні етюди для актора», як визначив їх автор. Музику до них підбирав сам М. Кропивницький. Такі куплети, як і музичні номери до п'єс у перекладенні для голосу (хору) з фортепіано, містяться в цікавому тритомному виданні «Кропивницький М. Л. Музика до вистав», надрукованому видавництвом «Музична Україна» в 1967–1968 рр. Кожен том містить певну кількість творів: наприклад, II — містить солоспіви, дуети, ансамблі, хори до драми «Невольник» — 11 номерів; комедії «По ревізії» — 6 номерів; «Пошилися у дурні» — 16 номерів.

Як слушно зауважує дослідниця К. Островська, М. Л. Кропивницький майже в кожній зі своїх п'єс використовує слово «танок», «танцювати». Серед назв народних і побутових танців, які Кропивницький долучав до своїх вистав або називав у п'єсах, є такі: козак, козачок, гайдук, метелиця, гопак, козак-вальс, мазурка, страшок, матрадур, екосез, кадриль, халяндра, горлиця, журавель, бариня, трамблям-полька, полька-мазурка та ін. [8, с. 54]. Танець у драматичних виставах М. Л. Кропивницького завжди органічно поєднувався з дією, а фольклорний матеріал використовувався з незначною балетмейстерською обробкою. Мелодії деяких танців належали самому драматургові [6, т. 1–3]. Наприклад, в опереті «Зальоти соцького Мусія» музична частина складалася із сольних

та хорових народних пісень і танців, розміщених у вигляді сюїти за контрактом епізодів. Типовий музичний супровід складався або з «троїстих музик», або з оркестрового супроводу.

«Трупа Кропивницького, крім основного складу акторів, мала солідний хор — 30–35 голосів, 2–4 пари танцюристів — вони ж були й актори, до того ж непогані, і власний оркестр (13-14 чоловік)» [7, с. 78].

Існувала думка, що Кропивницькому належить лише мелодійна лінія, вокальні партії та мелодії оркестрових епізодів, а авторами супроводу могли бути капельмейстери українських драматичних труп або професійні композитори, наприклад, С. Заремба, котрий створив супровід до пісні «Соловейко». Але син М. Л. Кропивницького Володимир, народний артист І. О. Мар'яненко, автор книги «Українська класична опера» Л. Аркас, музикознавець М. Загайкевич, багато з його сучасників-товаришів по сцені свідчать, що він оркестрував свої музичні твори сам.

«Поезія та музика поєднуються в його творчості в єдину цілісність і спільними засобами досягають незрівнянно більшого, ніж кожна з них окремо», — писав постійний рецензент харківської газети «Южный край» композитор В. Сокальський ще в 1884 р. [3, с. 24].

«Можна тільки дивуватись, як за допомогою найпростіших засобів М. Л. Кропивницький зворушував глядачів українськими краєвидами з вербами та вітряками, темними ночами із вогниками в маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора, що вражало своєю поетичною образністю», — згадував видатний актор І. О. Мар'яненко, котрий саме в трупі Кропивницького дебютував на сцені [2, с. 28].

Найхарактернішою особливістю музичної спадщини Кропивницького є поєднання власної композиторської інтонації з типовими ознаками української народної пісенності. Його музична творчість є важливою складовою у формуванні українського професійного театру як синкретичного, що органічно поєднує слово, музику і жест.

### Список використаних джерел

1. Архимович Л. Музика в театрі М. Кропивницького / Л. Архимович // Архимович Л. Українська класична опера. — Київ : Держ. вид-во муз. літ., 1957. — С. 93–103.
2. Драк М. Українське театральне-декораційне мистецтво / М. Драк. — Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ., 1961. — 62 с., іл.

3. Загайкевич М. Музичний світ Марка Кропивницького / М. Загайкевич // Музика. — 1990. — №4. — С. 23–24.
4. Кропивницький В. М. Л. Кропивницький як композитор / В. Кропивницький // Спогади про Марка Кропивницького : зб. — Київ : Мистецтво, 1990. — С. 161–164.
5. Кропивницький М. Л. Автобіографічні матеріали / М. Л. Кропивницький // Кропивницький М. Л. Твори. Т. 6. — Київ : Держлітвидав, 1960. — С. 85–240.
6. Кропивницький М. Л. Музика до вистав / М. Л. Кропивницький. Т. 1–3. — Київ : Муз. Україна, 1967–1968.
7. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру / І. О. Мар'яненко. — Київ : Мистецтво. 1953. — 181 с.
8. Островська К. Український фольклорний танець у творах М. Л. Кропивницького / К. Островська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Вип. 28. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. — С. 50–58.

#### References

1. Arkhymovych L. Muzyka v teatri M. Kropyvnytskoho / L. Arkhymovych // Arkhymovych L. Ukrainska klasychna opera. — Kyiv : Derzh. vyd-vo muz. lit., 1957. — S. 93–103.
2. Drak M. Ukrainske teatralno-dekoratsiine mystetstvo / M. Drak. — Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. lit., 1961. — 62 s., il.
3. Zahaikevych M. Muzychnyi svit Marka Kropyvnytskoho / M. Zahaikevych // Muzyka. — 1990. — №4. — S. 23–24.
4. Kropyvnytskyi V. M. L. Kropyvnytskyi yak kompozytor / V. Kropyvnytskyi // Spohady pro Marka Kropyvnytskoho : zb. — Kyiv : Mystetstvo, 1990. — S. 161–164.
5. Kropyvnytskyi M. L. Avtobiohrafichni materialy / M. L. Kropyvnytskyi // Kropyvnytskyi M. L. Tvory. Т. 6. — Kyiv : Derzhlitvydav, 1960. — S. 85–240.
6. Kropyvnytskyi M. L. Muzyka do vystav / M. L. Kropyvnytskyi. Т. 1–3. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1967–1968.
7. Marianenko I. O. Mynule ukrainskoho teatru / I. O. Marianenko. — Kyiv : Mystetstvo. 1953. — 181 s.
8. Ostrovska K. Ukrainskyi folklornyi tanets u tvorakh M. L. Kropyvnytskoho / K. Ostrovska // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. pr. Vyp. 28. — Kharkiv : KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 2010. — S. 50–58.

## ■ UDC 792.54.071.2.028(477) KROPYVNYTSKYI

**Kharytonova V. F.**, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Actress of Ukraine, Kharkiv  
*veraha@i.ua*

**M. L. KROPYVNYTSKYI'S MUSICAL CREATIVITY AS A SIGNIFICANT PART IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL UKRAINIAN THEATRE AS SYNCRETIC ART (TO THE 175TH ANNIVERSARY OF KROPYVNYTSKYI'S BIRTH)**

The relevance of the research is to highlight the role of M. Kropyvnytskyi's musical creativity in the formation of Ukrainian professional theater as syncretic art. The purpose of the article is to systematize the information on composing music and performing activities of the artist.

**Research Methodology.** Skytalets' works, the theater researcher Ye. Olesnytskyi, V. Kropyvnytskyi's memories (the son of the artist) are considered.

**Results.** There was an opinion that only the melody, vocal melodies and orchestral episodes belong to Kropyvnytskyi and the conductors of Ukrainian drama troupes or professional composers could be the authors of accompaniment, such as S. Zarembo, who created the accompaniment to the song «Soloveiko» («Nightingale»). Based on the evidence of contemporary colleagues it has been proved that M. L. Kropyvnytskyi orchestrated his musical works himself.

**Novelty.** M. L. Kropyvnytskyi's literary, theatrical activity investigated deeply enough, but musical creativity documented considerably less, although its role in the formation of Ukrainian professional theater as syncretic art is invaluable.

The **practical significance.** The study of M. L. Kropivnitskyi's musical creativity initiated in this article contributes to the enrichment of Ukrainian music culture.

**Key words:** theatre, music, dance.

*Надійшла до редколегії 19.05.2015 р.*

■ UDC 783.087.68.071.1 ГАЙДЕНКО

**В. І. Здолбнікова**, здобувач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ХОРИ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ А. ГАЙДЕНКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ**

Розглядаються основні характеристики, сутність, етапи розвитку української духовної музики; напрями та тенденції, притаманні сучасній церковній та позацерковній музиці. Особливу увагу приділено Харківській композиторській школі, зокрема А. Гайденку та його хорам духовної тематики. Акцентовано на образному змісті, жанрово-стильових особливостях та відмінностях творів композитора «Достойно есть», «Богородице Діво радуйся», «Песнь о вечном».

**Ключові слова:** духовна музика, авторська інтерпретація духовних першоджерел, жанрово-стильовий аспект, хори духовної тематики, канонічні тексти.

**В. И. Здолбникова**, соискатель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ХОРЫ ДУХОВНОЙ ТЕМАТИКИ А. ГАЙДЕНКО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ УКРАИНЫ**

Рассматриваются основные характеристики, этапы развития украинской духовной музыки; направления и тенденции, характерные для современной церковной и нецерковной музыки. Особое внимание уделено Харьковской композиторской школе, в частности, А. Гайденко и его хорам духовной тематики. Акцентируется внимание на образном содержании, жанрово-стилистических особенностях и различиях произведений «Достойно есть», «Богородице Дево радуйся», «Песнь о вечном».

**Ключевые слова:** духовная музыка, авторская интерпретация духовных первоисточников, жанрово-стилистический аспект, хоры духовной тематики, канонические тексты.

**V. I. Zdolbnikova**, external PhD student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**A. HAIDENKO'S CHOIRS OF SACRED THEMES IN THE CONTEXT OF MODERN UKRAINIAN CHURCH MUSIC**

The article considers the main characteristics of Ukrainian sacred music and stages in its development; composers who contributed to its enrichment; distinctive tendencies of modern church and non-church music. Special attention is paid to the Kharkiv School of composers, in particular to A. Haidenko and his choirs of sacred themes. The focus

is accented on the figurative content, genre and stylistic peculiarities and differences of such works as «Dostoyno est», «Bogoroditse Divo, raduysya» and «Pesn o vechnom».

**Key words:** sacred music, author's interpretation of sacred primary sources, genre and stylistic aspects, choirs of sacred themes, canonical texts.

Background research. Sacred music is a reflection of the inner life of the people, their values, culture, social relations, and progress rate. This is the music written according to canonical, religious text. In its narrowest sense, sacred work is intended to perform during the church service, but with the deepening of the art secularization, many genres of sacred music were transformed into secular ones with broader figurative content, retaining, however, to a religious direction. Such works have a bright palette of means of musical expression and exhibit the author's imagination in a profound way. They are also written for completely different performers: instrumental, vocal, vocal and instrumental. Today, living in the world free from the prohibition of religion and sacred music, we can observe the rise in the sacred life of our people.

Modern Kharkiv school of composers is a striking example for the study of the original author's interpretation of sacred primary sources.

Let us briefly describe the interpretation of Orthodox and Catholic genres in the works of contemporary Kharkiv composers.

Kharkiv school of composers has old roots and traditions, but each composer is a unique creative personality with its own taste and creative style. Sacred music genres are met in the works of V.Ptushkin, V. Muzhchil, A. Haidenko, I. Haidenko, O. Imametdinova (Pohilo), V. Pacera, L. Donnik, I. Albova and etc.

The distinctive feature is that composers do not always use old Slavonic texts, but use to Ukrainian or Russian translation; and sometimes even retain the original

Latin texts of Catholic prayers (e.g. two works «Ave Maria» by V. Muzhchil and also his «Lacrimoza»).

The cycle of Liturgy, Vespers, the texts of Psalms or separate lines of the prayers, the author's poetry on sacred themes are among the texts used in the works of Kharkiv composers.

Particular attention to sacred music was paid by the famous Kharkiv composer, member of the National Union of Composers of Ukraine, Anatoly Haidenko.

Analysis of recent research and publications. In musicological literature the creative work of this famous composer is not covered enough, particularly its choral direction. We can name just a few key works



devoted to A. Haidenko's life and creative work: A. Semeshko [5], Perzhinska[4], T. V. Bolshakova [1], current articles in the press about the performance of some A. Haidenko's works and the anniversary essays about the composer, e.g. V.Gucal [3], V. Galkin and L. Shubina [7].

As we have seen, the branch of choral music of sacred direction of this composer is not enough studied, where as it is as rich and colorful as the orchestral one. A. Haidenko wrote many works not only for the standard mixed choir, but also for children and folk groups.

The aim of the paper is to investigate the genre and stylistic tendencies of sacred themes choirs of Kharkiv composer A. Haidenko with in the context of modern Ukrainian church music. The subject of the study is A. Haidenko's sacred themes choirs «Dostoyno est», «Bogoroditse Divo, raduysya», «Pesn o vechnom».

The presentation of the basic study material. Anatoly Haidenko was born on December 24, 1937 in the village of Khoroshevo, Kharkiv region. From 1945 to 1952 he attended secondary schools in Bezlyudovka and Khoroshevo, and from 1952 to 1955 - Nikelskaya school, Murmansk region. After that he finished button accordion class of M. V. Ponomarev at the evening music school and graduated from the Kharkiv Aviation College.

In 1963 he graduated from the Kharkov Conservatory (button accordion class of V. Y. Podgorny and P. K. Potapov). The same year he began working as a teacher, and later as the head of the department of folk instruments and then as the deputy director of Music College of Sumy.

In 1968 A. Haidenko entered Kharkiv Institute of Arts again, where he studied two specialties: musicology (supervised by prof. P. P. Kalashnik) and composition (supervised by prof. V. M. Zolotukhin). From 1973 to 1977 he was a senior lecturer here. Now he is professor of Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts. For his creative achievements, Anatoly Haidenko was awarded B. Liatoshynsky and I. Slatin prizes. He also became the winner of the international competitions in Toronto (Canada).

If we carefully examine not only his career but also his creative legacy we shall not doubt the versatility of his personality. He wrote compositions in the symphonic, chamber music, choral, vocal, and song genres.

A significant part of his works were written for the orchestra of Ukrainian folk instruments, button accordion, accordion, domra, cymbals, bandura, as well as for such instruments as the violin, cello, French horn.

«What attracts performers and listeners in these works? Above all they are attracted by originality, sincerity, modern harmony, deep

national color. A combination of different orchestral groups and instruments with a distinctive bright sound (bandura, cymbals, kobza, pipe, etc.) is boldly used by the composer in his works» [3].

Most of the works are known due to the public performances at the festival «Kyiv Music Fest», student performances, publications and broadcasts.

As it was mentioned above, our task was to investigate genre and stylistic features of sacred themes choirs, namely «Dostoyno est», «Bogoroditse Divo, raduysya», «Pesn o vechnom».

These three choirs are united by the thought about the divine force which helps a person in his life, transiency of our life, praising the Lord and the Mother.

The Choirs «Dostoyno est» and «Bogoroditse Divo, raduysya» were written in the same year (1997). They are united by the canonical texts of Orthodox prayers translated into Ukrainian, whereas «Pesn o vechnom» is the author's text of the poet Alexander Romanovsky. The author's interpretation of these literary texts is reflected in the choir stylistics without a doubt. The works written after canonical texts are more restrained in terms of means of musical expression; they are responsible for the stylistic features of the canonical music in the Orthodox Church. The author adds his author's individuality into a harmonious plan of the works, intonation and rhythmic structure of the solution of each phrase.

The choir «Dostoyno est» is presented in a simple one-part form. However it can be divided into three episodes.

The first episode (bars 1-18) has a classical choral texture, and quite typical for Orthodox Chants harmonious plan. We'd like to mention an interesting rising ending owing to intonation through the passing turnover in 9 and 12 bars. The melody has a smooth, wave-like motion.

The second episode (bars 19-25) is performed by the soloists without choir on words «Chestniyshuyu Heruvim». They in turn conduct their theme: first alto, then tenor, soprano and at the end - bass. This songfest contains a rising intonation, which was repeatedly sounded in the first chapter in different voices.

The third episode (bars 26-37) is a choral tutti again. There is an increase of the dynamics from piano to forte here. In 25-19 bars the modulation with e-moll (main key of the work) from C-dur to G-dur takes place, and the work ends in it.

This modulation adds triumph and elation to a chorus. The culmination occurs on the last sentence: «Suschuyu Bogoroditsyu, Tya velichaem». The texture of this passage is much denser (doubling bass

and alto with soprano in an octave). The dynamics of the forte and the high tessitura in the soprano adds the improvement of emotional state.

The features of the Orthodox singing tradition are successfully combined with the elements of folk melodies in the choral work «Dostoyno est», which follows from the very text of the prayer, translated into Ukrainian. Also the end of the chorus contains the features of the so-called «znamenny rozspiv» (bars 33-36, the gradation of melodic movement to cadence).

The choir «Bogoroditse Divo raduysya» is written in a simple one-part form with a through development. The basic key of the work is D-dur. The idea of this work is a solemn glorification of the Mother of God. The choir can be divided into three episodes as it was with the previous work.

The first episode (bars 1-15) is a deviation from the D-dur to e-moll through the D to h-moll (from the related key to D major). However, the author makes the modal substitution and solves this D in H-dur (D to e-moll). The melody has a wavelike gradual movement. The feature is a long chant of the phrase «Gospod s Toboyu» (bars 12-15) containing passing turnovers, auxiliary sounds and the retention of the dominant (bar15).

The second episode (bars 16-28) begins in the main key (D-dur) with a gradual deviation to A-major through the dominant of the new key. Choral parts enter gradually, starting with bass and ending with soprano on the words «Blagoslovena Ti v zhenah...». A songfest simulated between the choir groups in fourth-fifth ratio, is very laconic and has a range of a major third.

The third episode (third quarter of the 28th bar - bar42) contains the culmination of all the work. The 29 bar does not start in A-dur, but in the distant F-dur; from the words «I blagosloven plod» to the climactic words «Chreva tvoego» occurs the dynamic «take-off». These words are interestingly worked out in a harmonious plan: the word «Chreva» are two parallel seventh chords (on the III and II degree of the future C-dur). The following 33 - 42 bars are the return to the main key of D-dur through the elliptical turn from the dominant seventh chords to such key as: E-dur, D-dur and G-dur (subdominant of the main key, after which it is very easy to get again to basic T through the cadence turnover).

So, genre and stylistic features of the Orthodox singing culture, folk melodies (bars 11-15 and the middle episode), as well as features of individual creative handwriting of the composer are present in the work «Bogoroditse Divo, raduysya».

Let us now analyze the third choir «Pesn o vechnom». This work is interesting for its originality and greater freedom of composer's handwriting. It is obvious that it is intended for the concert performance. Hence the composer uses additional techniques, reinforcing the listener's perception of the deep philosophical poetic text, e.g. adding percussion to choral score (bells, a box); the polyphonic branching of the choir, which is not a characteristic of the Orthodox singing tradition with its chord structure of choral texture; performing individual pieces of the work on separate syllables («А», «Да»...) (bars 11, 12, 13, 14, and also pedals in bars 23-26, 57-60); the formation of the musical texture of the work from a songfest-grain, based on the rising sound of two small thirds c-moll (on the 1st and 2nd level) (bars 15-16). The following two bars (17, 18) correspond to this songfest with a descending chromatic movement in all voices. Another author's technique is the framing of the work with introduction and coda, which are similar to each other in the figurative content and the texture.

Percussion performs here rhythmic and color functions. Namely: tubular bells represent the sound of church bell tolling that clean our soul from temporal thoughts, and remind the person that primary life is in heaven. The color feature of small box is to strengthen the individual moments of emotional stress (in the introduction, bars 65-66, in the finale), as well as to soften the transition between the parts (bar 22, bars 32-33, bar 56).

The basic key of the work is c-moll.

«Pesn o vechnom» is written in a composite two-part form:

Introduction - ABAB - Coda

This form is used by the composer to show the rhythmical flow of time in the space of Eternity, to reflect the recurrence of events and biorhythms of every soul and flash.

The bells supported by the rhythm of small box begin the Introduction. We can observe the «acceleration» of rhythm in both parts, namely the transition from long durations to smaller ones. Against this background, choral groups take turns in fourth-fifth ratio: bass is the first, then tenor and alto go (the words «V etoy zhizni neuyutnoy»). After that the whole choir is heard on the sounds of major subdominant C minor in the form of seventh chord (bar10). In the next two bars we see the upward movement by parallel fourths to the first small climax (bar 13-14).

Part I (Form AB) begins with a theme-grain and a response to it (as it was mentioned above). These two phrases are closed by the complex polyphonic cadence (bars 19-22), which completes the first sentence of

this part. The second sentence has a similar structure, but the theme-grain, and the so-called «response» are held by bass and tenor amid the pedals of soprano and alto. Cadence is quite simple in comparison with the previous one. It contains the retention of D. Two eloquent phrases on words: «Spryachet nas i vseh prikroet volya vechnaya Ottsa» are the third sentence of this section. These phrases are brightly resolved in terms of intonation: the first sentence is based on the sounds of the rising tonic six-four chord and the triad, and then stops at the sounds of harmony II7. The second phrase is a gradual descent from the highest point (from As of the 2nd octave in soprano to h of the 1st octave). This intonation complex is very similar to the famous «cross intonation.»

Section B on the words «Lozhe smerti nam zaroet» begins with a g-moll, instead of the expected after the authentic cadence c-moll. But this g-moll quickly flows into enlightened major tone: first B-dur, and then Es-dur (as T6). It is possible that this way the author depicts in music the expression of hope for the salvation of the soul, faith in God's help. And the phrase - the intonation like the «cross intonation» (the gradual descent from the high A-flat of the 2nd octave to soprano, supported by the harmony of the middle voices) sounds in response to this enlightened remark. Only the end of the phrase differs from its previous version. Instead of detention of the dominant there is a third K64 (es) that passes to the non chord sound of the next S6 (h) in this version. This sound is a kind of prediction of the following dominant seventh chord. This completes the first part of this work.

The second part (AB form) repeats the first one musically and of course adapted to other words. It begins with the words: «Vse zemnoe i prostoe», and ends with the words «Vse vragi i vse druzya».

Further the coda starts with the 75 bar built on the words «Nam s ego zhelanem slitsya mozhnet tak i suzhdeno». This is a kind of epilogue, the result of the all above mentioned. A steady intonation of the tonic fifth prevails. At first the melody passes from bass on the background of pedals of all the other voices and then the whole choir repeats the phrase to the octave unisons «Vse chto nami rozhdeno». Then cadence goes with the detention of the dominant by the entire durations on the word «rozhdeno». And then, basses repeat this last phrase in the fading dynamics and on the background of the temperate composition in tenor, alto and soprano. But the fifth is no longer rising. It is descending and tends to steady approved tonic.

Thus, the work of «Pesn o vechnom» contains both features of the Orthodox church singing, and the author's handwriting, free from the rigorous canons, and the features of Ukrainian melodies (in particular

in the fourth-fifths ratio of voices overtone, songfest diatonic themes, pedals).

The composer reveals the depth of the poetic text and significantly enhances its impact on the listener through a combination of these techniques with the coloring of performing composition, and the theme development from an intonation core.

Conclusions. A. Haidenko's choral works have been defined in several ways. We have examined two of them: the choirs on canonical texts («Dostoyno est» and «Bogoroditse Divo, raduysya») and the choir of secular nature, but of sacred themes («Pesn o vechnom»).

The composer skillfully directs poetic themes to music ones and reaches deep imaginative and notional result. The features of different layers of our culture: religious, national, and secular ones have been strengthened in these choirs. However, this synthesis is an essential in our century; it adapts any listener to perceive the sacred content of these works.

Anatoly Haidenko's unaccompanied choirs have been firmly established in the repertoire of the famous Ukrainian choirs.

### References

1. Bolshakova T. V. Biografichni vidomosti; Zahalna kharakterystyka tvorchosti A. Haidenka ; Vykonavsko-stylovyi analiz kontsertnykh tvoriv dlia baiana A. Haidenka//Koncertni твори dlya bayana A. Gajdenka [noti] / [sost.] T. V. Bol'shakova — X., 2007. S. 5-23.
2. Galkin V. Zrelost mastera / V. Galkin // Panorama : gazeta. — Kharkov, 1998. Vyp. 5.
3. Hucal V. Vin torue vlasnyi shliakh / V. Hucal // Kultura i zhyttia : gazeta. — Kharkiv, 1996.
4. Perzhinska S. V. Khory bez suprovodu A. Haidenka, yak skladova chastina muzichnoho mystetstva Ukrainy : mahisterska robota / S. V. Perzhinska ; naukovyi kerivnik T. S. Kravtsov ; XNUM im. Kotliarevskoho. Kafedra khorovoho dirihuvannia. — Kharkiv, 2009. — 47 s.
5. Semeshko A. Anatoliy Gaidenko (Portrety sovremennykh ukrainskikh kompozitorov-bayanistov) / A. Semeshko. — Kiev, 2004. — 54 s.
6. Tkachenko A. I. Dukhovni tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv: do problemy pereosmyslennia kanonichnykh tradytsii [Elektronnyi resurs] / A. I. Tkachenko. — Rezhim dostupu: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Muzmyst/2010\\_10/15.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzmyst/2010_10/15.pdf). — Nazva z ekrana.
7. Shubina L. Folklorno-stylovi metamorfozy khorovykh tvoriv A. Haidenka / L. Shubina // Tradytsiia i suchasne v ukrainskii kulturi : tezy dopovidei mizhnar. nauk.-prakt. konf., prisviach. 125-richchiu H. Khotkevycha. — Kharkiv, 2002. — S. 45–47.

*Надійшла до редколегії 16.06.2015 р.*

**РОЗДІЛ 2**

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

**PART 2**

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

## ■ УДК 792.028:378.147

**В. Ю. Тополевський**, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ПЕДАГОГІЧНИЙ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА**

Розглядаються педагогічні аспекти виховання митців, професійні, організаторські здібності майбутнього актора та значення особистих якостей викладача в роботі зі студентами. Сучасні умови і завдання, які стоять перед вищою школою, потребують створення нової концепції педагогічного виховання, основна мета якої — формування творчої самостійної особистості.

На основі здійсненого аналізу автор публікації дійшов висновку, що освітній процес у мистецьких ВНЗ необхідно спрямовувати на формування творчої індивідуальності майбутнього фахівця, виховання світогляду особистості, здатної до самоосвіти і самовиховання, творчого застосування знань та їх удосконалення протягом усього життя, професійної самореалізації на основі здобутих у ВНЗ знань.

**Ключові слова:** педагогіка, акторська майстерність, викладач, виховання, виконавець.

**В. Ю. Тополевский**, кандидат педагогических наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВІДУАЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО АКТЕРА**

Рассматриваются творческие аспекты воспитания специалиста, профессиональные, организаторские способности будущего актера и значение личных качеств преподавателя в работе со студентами. Современные условия и задачи, которые стоят перед высшей школой, требуют создания новой концепции педагогического воспитания, основная цель которой — формирование творческой самостоятельной личности.

На основании проведенного анализа автор публикации делает вывод, что образовательный процесс в творческих вузах необходимо ориентировать на формирование творческой индивидуальности будущего специалиста, воспитание мировоззрения личности, способной к самообразованию и самовоспитанию, творческому использованию знаний и их усовершенствованию на протяжении всей жизни, профессиональной самореализации на основании полученных знаний.

**Ключевые слова:** педагогика, актерское мастерство, преподаватель, воспитание, исполнитель.



**V. Yu. Topolevskii**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **PEDAGOGICAL INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF FUTURE ACTORS' CREATIVE INDIVIDUALITY**

The paper deals with the creative aspects of educating specialists; professional, organizational skills of future actors and the significance of teachers' personal qualities in the work with students. Current conditions and challenges facing the higher education require the working out of a new concept of pedagogical education aimed at the development of a free creative personality.

On the basis of the analysis the author has concluded that it is necessary to direct the educational process in universities of culture and arts to the development of the creative personality of the future specialists and the world view of individuals capable of self-instruction and self-education, lifelong use and improvement of acquired knowledge and professional self-realization.

**Key words:** pedagogy, acting skills, teacher, education, performer.

**Актуальність публікації** зумовлена тим, що нині в Україні існує попит на фахівців–викладачів зі спеціальною педагогічною підготовкою для викладання акторської майстерності у внз. Творчу індивідуальність майбутнього актора складають світорозуміння й світовідчуття, глибина і багатство його життєвих переживань та спостережень, базове виховання, сфера життєдіяльності. Оскільки матеріалом творчості актора є його фактура — власне тіло, емоції, голос, вирішальну роль у визначенні артистичної індивідуальності відіграють внутрішні й зовнішні дані митця, які визначають його творчий діапазон.

Для комплектування курсу навчання, найкращої організації навчального процесу, безумовно, потрібна класифікація абітурієнтів за особливостями їхніх здібностей. Необхідні вивчення і визначення індивідуальних можливостей психофізичної структури кожного абітурієнта, його психотехніки, оскільки духовна складова людини є сукупністю найістотніших психічних якостей, що сформувалися протягом її життя.

Існують типи нервової системи, але вирішальний фактор формування і розвитку індивідуальності — конкретні історичні умови, в яких живе людина, її участь у громадській і практичній діяльності. Проблеми методики набуття навичок акторської майстерності досліджували відомі педагоги В. М. Айзенштадт, В. К. Гужва, В. І. Цветков та ін. Процеси розвитку театрального мистецтва в суспільстві зумовлюють необхідність пошуків конкурентоспроможних

підготовлених абітурієнтів. **Мета** статті — розглянути проблеми корегування методики підбору талановитої молоді, засоби пошуку, виховання професійного актора; висвітлити певні аспекти аматорської школи виховання.

Під час звичайної гри особа перебуває в надто складному з точки зору сучасної психології та психотерапії стані.

Якщо спробувати відповісти на запитання: «без чого театральна гра не може існувати?», то відповіді будуть такими:

- а) дійова особа, котра грає — актор;
- б) про що або в що грають (ролі);
- в) хто дивиться (глядач).

Перевірено і доведено численними способами — більшого для створення театральної ілюзії, Ілюзії ЖИТТЯ, не потрібно, оскільки основні дійові особи використовують три головні аспекти: глядача, актор і ролі. Слід формувати й розгортати ігровий потенціал безмежних можливостей майбутніх акторів саме на прикладі взаємодії цих трьох аспектів.

З. Фрейд зазначав: «Несвідоме — це глибинний фундамент психіки, що визначає все свідоме життя людини і навіть долю особистостей та цілих народів. Підсвідоме — це особлива межова сфера несвідомим і свідомим». Свідомість, на його думку, це поверховий прояв психіки на стику із зовнішнім світом, який залежить «насамперед від несвідомих сил».

На думку Г. С. Сковороди, людина і світ — це дві безодні: «він — у тобі, а ти — у ньому». Звідси — «ми і світ — дві половини, з яких складається ціле». Це означає глибинну потребу людини об'єднати всі рівні буття в єдиний цілісний Образ, реальне і нереальне, дійсне й можливе.

Базуючись на численних експериментах і спостереженнях, фізіолог І. П. Павлов зазначив, що визначені ним чотири типи нервової системи відповідають чотирьом темпераментам:

- сангвінічному (сильний, урівноважений, рухливий, жвавий тип);
- флегматичному (сильний, урівноважений та інертний; спокійний тип);
- холеричному (сильний, але неуврівноважений, з перевагою процесу збудження; швидко порушуваний, нестримний тип);
- меланхолічному (слабкий тип).

У тілі актора діють такі самі закони сприйняття, як і в глядача. Отже, щоб пізнати закони макротеатру, нам необхідно ретельно розглянути те, що зазвичай називаємо «собою» або «я», — наш

персональний мікротеатр. Зрозуміло, що цей «персональний» мікрокосмос завжди при нас, як мобільний телефон або ноутбук, але найцікавіше інше: дві вищеописані моделі Театру Реальності — це дзеркальне відбиття одна одної. І ця думка — зовсім у дусі Г. Скороди: «Він у тобі, а ти в ньому» або «..Зовнішній світ і я складаємо єдине ціле». Це метод мовних ігор, у яких через «програвання» мови можна виявити його приховані аспекти та можливості.

На вступних іспитах до театральних вчз інколи трапляються фатальні педагогічні помилки в оцінках даних майбутнього актора. Так, істерики, на перший погляд справляють краще враження за інших, їхня швидка збудливість, показна виразність іноді сприймаються як наявність темпераменту, уяви, сценічного таланту, а насправді це істеричність, неврівноваженість. Навчальному закладу слід уникати таких «індивідуальностей», як і хворобливих абітурієнтів і тих, котрі мають різні психічні та фізичні вади.

Творчому вчз потрібні студенти, котрі мають швидку збудливість, живу уяву, фантазію, розум, уміння спостерігати й збагачувати цими спостереженнями сценічний образ, яким властиві безпосередність, органічність, натхненність, відчуття жанру, художній смак і, звичайно, сценічна чарівність, а ще — талант.

Деякі викладачі вважають, що всі студенти відрізняються між собою саме здібностями, і пропонують таку градацію: залежні (чий потреби не виходять за межі власного тіла, й вони залежать від цих потреб), пристосованці (котрі пристосовуються до соціальних умов, керуючись у діяльності мотивом вигоди (слава — гроші)), особистості (студенти, котрі живуть інтересами суспільства і керуються ними), генії (студенти, які керуються ідеалами добра та краси, мають надзвичайні творчі здібності). Попри цілком зрозумілу умовність такої градації, вона дозволяє чіткіше зрозуміти секрети акторської майстерності, принаймні, її психічні складові.

Визначення К. С. Станіславського щодо рушіїв психічного життя людини — розумовий (мислитель), художній та середній — тобто розум, воля та почуття. Звідси театрал виводить три типи артистичної індивідуальності: емоційну, вольову й інтелектуальну. На цих твердженнях слід ґрунтуватися, визначаючи артистичну індивідуальність. [9, с. 305].

Навчальний заклад потребує студентів, котрі вміють перевілюватися в кожній ролі, а не лише демонструвати самих себе в запропонованих обставинах. Здатність до перевілення є основним і вирішальним показником високої майстерності актора.

Педагог-майстер, актор-педагог, котрий, перевтілюючись в образ, перероджується, живе чужим життям і може своєю творчістю піднести образ на значно вищій щабель, ніж це зроблено в драматурга, — найцінніший тип викладача. Коли йдеться про творчу індивідуальність педагога, обов'язково слід згадати й про його театральне амплуа — поняття, яке використовувалося тривалий час у театрі.

«Амплуа — посада актора, яку він обіймає за наявності даних, потрібних для найповнішого і точнішого виконання ролей, які мають певні сценічні функції» [1, с. 14].

К. С. Станіславський зазначав: «На мою думку, існує лише одне амплуа — характерних ролей. Кожна роль, яка не має характерності, — це погана, нежиттєва роль, а тому і актор, який не вміє передавати характерності відображуваних осіб, — непрофесійний актор.... Я вважав би ідеалом для кожного актора — цілковите духовне і зовнішнє перевтілення» [2, с. 276].

Різні епохи, різні суспільно-політичні формації потребували різних видів театрів, різнопланових акторів тих чи інших даних. Поділ акторів на амплуа відбувався ще в стародавньому грецькому театрі. У театрах царської Росії амплуа були запроваджені ще у XVIII ст.: чоловічі — герой, коханець, комік, простак, резонер, фат; жіночі — героїня, інженю, субретка, гранд-дама, комічна стара, травесті та ін. Але І. Белінський заперечував амплуа. «Артист, — писав він, — не повинен бути ні виключно трагічним, ні виключно комічним актором. Його призначення — представляти характери, не розбираючись у їхньому трагічному чи комічному призначенні, але тільки беручи до уваги свої зовнішні засоби, себто не грати струнких молодих людей, будучи людиною літньою і товстою» [4].

В. Мейерхольд, В. Бебутов та І. Аксьонов здійснили значну роботу із систематизації акторських амплуа, але ця спроба не надала бажаних результатів — театральна практика не сприйняла нових амплуа, проте старі ще існували на сцені.

Говорячи про творчу індивідуальність абітурієнта, обов'язково слід сказати і про його творчий діапазон.

Поняття творчого діапазону майбутнього актора має дві форми. Перша — актор, більше працюючи на сцені, зростає як майстер і органічно, творчо закономірно переходить з одного амплуа на інше.

Друга форма — старіючи, актор втрачає право грати ролі, які він виконував раніше, а інших грати не вміє.

Отже, розглянуто основні критерії, за якими визначають творчу індивідуальність майбутнього актора, акцентовано переважно на його внутрішніх даних. Але цілком зрозуміло, що і зовнішні дані людини теж відіграють величезну роль. Це насамперед голос приємного тембру, гучний, вироблена сценічна мова, чітка дикція, багате інтонування, виразні жести, красива постать та ін. А головне — талановитість.

Отже, можна підсумувати, що в акторській грі відбувається своєрідне поєднання реального і нереального, що в результаті формує новий світ, який існує за обраним і значно ефективнішими законами. Нині відомо, як зберегти майже всю найважливішу інформацію, накопичену у світі, і забезпечити миттєвий доступ до неї — практично в будь-якій формі й будь-кому на Землі, крім того, як долучити всіх людей до глобальної мережі навчання. Такі інноваційні програми, як «Революція в навчанні» та багато інших, спрямовані на виховання студентів як громадян планети, «людей Світу», здатних аналізувати драматургію світу загалом, і подолання міжкультурних, міжетнічних бар'єрів, що стимулюватиме розвиток і створюватиме таким чином дух співробітництва.

Відомо: всі ці геніальні творці «ідеальних Всесвітів» уважали, що люди ігрового типу здатні творчо перетворити свої життя на витвір мистецтва, а саму акторську гру — на своєрідну ідеологію артистизму, яка, врешті-решт, зрозуміє людську мову і полегшить роботу з комп'ютером. Кінцева мета — «перетворення Інтернету на гігантський мозок. Кожен студент, котрий має вихід у «Всесвітню павутину», матиме доступ до знань, накопичених людством у галузі науки, бізнесу і мистецтва, починаючи з того часу, коли ми стали розмальовувати стіни печер». Згідно з прогнозами більшості провідних фахівців, через 2-3 десятиліття Інтернет являтиме собою фактично повну копію реального світу. «Це означатиме не тільки плутанину між «реальністю» і «віртуальністю», в яку неминуче втягнеться будь-яка людина, але і побудову «свідомості» для мислячої матерії. Ця «свідомість» являтиме собою маніпулювання набором абстракцій і понять, які відповідатимуть усім реальним предметам та явищам. Однак абстрактна копія реальності буде значно адекватнішою до реальності.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані зі створенням нової концепції педагогічного виховання, основна мета якої — формування творчої, самостійної, індивідуальної особистості.

**Список використаних джерел**

1. Амплуа актера : сб. тр. — М. : Изд-во Высших режисерских мастерских, 1922. — С. 14.
2. Анастасьева А. В современном театре / А. Анастасьева. — М. : Искусство, 1961. — С. 276.
3. Атаманчук Ю. Стан організації самостійної роботи студентів ВНЗ / Ю. Атаманчук // Рідна школа. — 2008. — № 6. — С. 46–48.
4. Белинский В. Г. О драме и театре / В. Г. Белинский. — М.–Л. : Искусство, 1948. — 344 с.
5. Горчаков Н. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером / Н. Горчаков. — М. : ВТО, 1958.
6. Гордон Драйден. Революція в навчанні / Гордон Драйден, Джаннетт Витті. — М. : Вид-во «Парвіне», 2003.
7. Довженко О. Твори в 5 т. Т. 5 : Щоденник / О. Довженко. — Київ, 1966. — 320 с.
8. Педагогіка вищої школи : навч. посіб. / З. Н. Курлянд, Р. І. Хмелюк, А. В. Семенова та ін. ; за ред. З. Н. Курлянд. — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ : Знання, 2005. — С. 155–159.
9. Станиславский К. С. Начало сезона / К. С. Станиславский // Статьи, речи, беседы, письма / сост. : Т. Кристи, Н. Чушкина. — М., 1983. — С. 194–195.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2 / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1954. — С. 305.

**References**

1. Amplua aktiera : zb. tr. — M. : Izd-vo Vysshchychkh rezhiserskikh masterskikh, 1922. — S. 14.
2. Anastaseva A. V sovremennom teatre / A. Anastaseva. — M. : Iskusstvo, 1961. — S. 276.
3. Atamanchuk U. Stan organizatsii samostiinoi roboty VNZ / U. Atamanchuk // Ridna shkola. — 2008. — № 6. — S. 46–48.
4. Belinskii V. G. O drame i teatre / V. G. Belinskii. — M.–L. : Iskusstvo, 1948. — S. 344.
5. Gorchakov N. K. S. Stanislavskii o rabote rezhysiera s aktierom / N. Gorchakov. — M. : VTO, 1958.
6. Gordon Draiden. Revoliutsiia v navchanni / Gordon Draiden, Dzhannett Vitti. — M. : Vid-vo «Parvine», 2003.
7. Dovzhenko O. Tvory v 5 t. T. 5 : Shchodennyk / O. Dovzhenko. — Kyiv, 1966. — S. 320.
8. Pedahohika vyshchoi shkoly : navch. posib. / Z. N. Kurliand ta in. ; za red. Z. N. Kurliand. — 2 vyd., perepob. i dop. — Kyiv : Znannia, 2005. — S. 155–159.
9. Stanislavskii K. S. Nachalo sezona / K. S. Stanislavskii // Statti, rechi, besedy, pisma / sost. : T. Kristi, N. Chushkina. — M., 1983. — S. 194–195.

10. Stanislavskii K. S. Sobranie sochinenii. V 8 t. T. 2 / K. S. Stanislavskii. — М. : Iskusstvo, 1954. — S. 305.

■ UDC 792.028:378.147

**Topolevskii V. Yu.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**PEDAGOGICAL INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF FUTURE ACTORS' CREATIVE INDIVIDUALITY**

**The aim of this paper** is to examine the state of the teaching the course of acting for the students of universities of culture and arts as well as the development of their individual skills within the training period.

**Research methodology.** The author has examined and analyzed twelve key publications concerning the subject of the research (report surveys, scientific papers and conference abstracts). The theorists and practitioners of the Ukrainian drama school have paid special attention to the investigation of the issue of the creative education of actors.

**Results.** It has been found that administration authorities of higher education institutions and the departments of the creative education are well aware of the lack of capable, creative teachers for the course of theatre acting. While the traditional forms and methods used at universities are losing popularity, more and more attention is paid to the training of students on a commercial basis. There is a certain tendency to use a commercial approach rather than a search for the gifted and talented people among those entering the universities. The paper focuses on the problems of professional training of the future actors under present-day conditions. The author highlights the role of the teacher-master in the training of actors of the new formation.

**Novelty.** The paper deals with the alternative ways of teaching acting skills to creative and gifted students while maintaining their individuality.

The **practical significance.** Ukrainian theater school teachers may find the information contained in this paper useful for developing a new strategy of training acting skills in universities of culture and arts.

**Key words:** pedagogy, acting skills, teacher, education, performer.

*Надійшла до редколегії 06.05.2015 р.*

## ■ УДК 792.071.2.027 / .028 (091)

**І. О. Борис**, заслужений діяч мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙ РЕЖИСЕРА Й АКТОРА ТЕАТРУ В ЇХ ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКОВІ**

Головним принципом наукового дослідження статті є аналіз становлення професій актора та режисера від давніх історичних джерел до сучасного відтворення професійного мистецтва театру різних видів і жанрів. Важливий аспект дослідження історичних джерел професій актора та режисера — це порівняння еволюційного розвитку професійного мистецтва театру від однієї епохи до іншої до кінця ХХ ст. Дослідження уможливить систематизувати історичний розвиток професій актора та режисера від першоджерел зародження до сьогодення.

**Ключові слова:** професія актора та режисера театру, джерела формування професії, історичний розвиток, еволюційний процес, техніка і технологія роботи актора та режисера, професійне мистецтво театру.

**И. О. Борис**, заслуженный деятель искусств Украины, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ИСТОЧНИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИЙ РЕЖИСЕРА И АКТЕРА ТЕАТРА В ИХ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ**

Главным принципом научного исследования статьи является анализ становления профессий актера и режисера от глубоких исторических источников до современного воспроизводства профессионального искусства театра разных видов и жанров. Важный аспект исследования исторических источников профессий актера и режисера — это сравнение эволюционного развития профессионального искусства театра от одной эпохи к другой до конца ХХ в. Исследование позволит возможность систематизировать историческое развитие профессий актера и режисера от первоисточников зарождения до современности.

**Ключевые слова:** профессия актера и режисера театра, источники формирования профессии, историческое развитие, эволюционный процесс, техника и технология работы актера и режисера, профессиональное искусство театра.

**I. O. Boris**, Honored Artist of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **SOURCES OF FORMATION OF PROFESSIONS OF A THEATRE DIRECTOR AND ACTOR IN THEIR HISTORICAL DEVELOPMENT**

The main principle of research paper is to analyze the formation of professions of an actor and director from the deep historical sources



to contemporary functioning of professional theatre art of different types and genres An important aspect of the study of historical sources of professions of an actor and director is to compare the evolutionary development of professional theatre art from one era to another and including the end of the twentieth century. This study will provide an opportunity to systematize the historical development of professions of an actor and director from the primary sources of origin to the present.

**Key words:** profession of an actor and theatre director, sources of formation of the profession, historical development, evolutionary process, technique and technology of an actor's and director's work, professional art theatre.

Театр (з грец.) — місце для видовища, у якому відбуваються дійства, різні за змістом та формою.

Коли виникли театр і актор у ньому?

З появою перших мислячих людей ще в давні століття започаткувалися ритуальні дійства. Печерні люди поряд із виживанням у середовищі флори і фауни мали можливість брати участь у дійствах з найрізноманітнішими поклоніннями існуючим на той час богам природи та середовища існування. Винайшовши вогонь, людина зрозуміла, що це — оберіг, який може бути і руйнівником, і творцем. Відповідно, такі самі усвідомлення людей відбувалися стосовно блискавки, дощу, граду, снігу й інших природних явищ. Це поклоніння називалося язичництвом, поганством. Людина почала вшановувати їх і створювати відповідні ритуали. Інший об'єкт, якому почали поклонятися, — живі істоти, котрі оточували людей. Серед птахів, звірів, риб виокремлювалися ті, що допомагали людям, і ті, котрі ворогували з ними.

Племена людей у проміжку між сном, добуванням харчів, вихованням дітей, обживанням житла паралельно виділяли певний час життя поза побутом і виживанням. Час, який вони присвячували духовному спілкуванню між собою і явищами природи, став першим ритуалом театру.

Наприклад, ритуал поклоніння вогню. Вогонь, зазвичай, у всіх племен поширювався і зберігався як оберіг. Нині зберігся ритуал вогню в горах Карпат, високогірних полонинах, де ватаги підтримують вогонь протягом року, щоб він не згас. Зранку в один із днів року плем'я, котре проживало на Дніпрі, за сценарієм духовних лідерів, здійснювало ритуали, у яких кожен знав своє місце. Відповідно, кожен грав свою роль, тобто був персоніфікованим. Жінки розпочинали з мугикання та тупоту ногами, ударів рук об різні предмети, завивання, поділялися на два табори — активний

і пасивний. Активний за сценарієм влаштовував навколо вогню відповідні ритуали-заклинання. Пасивний — готував жертвні піднесення та доглядав за дітьми.

Після того, як була обрана жертва, її виносили до жертovníка-вогню. Чоловіки поділялися на дві-три групи: перша — активна, друга — пасивна, третя — спостерігачі. Спостерігачі — це люди, котрі мали владу в племені. Пасивні охороняли територію під час ритуалу, щоб на неї ніхто не зазіхнув. Активні — учасники ритуалу поклоніння богу вогню. Вони мали певні ролі: крикуни, бійці, танцюристи й обслуга. Крикуни з галасом вибігали за жінками, тримаючи в руках знаряддя для відлуння, таким чином нагнітаючи емоції ритуалу. Бійці тримали зброю і здійснювали всі дії, показуючи силу. Влаштовували певні змагання.

Танцюристи: молодь і старші. Вони долучалися до ритуалу рухів тіла, що знаменував певний відгук вогню.

Обслуга готувала жертovníк і жертву вогню.

Люди, котрі брали участь у цих ритуалах, були першими акторами, а ті, хто керував ними, — перші режисери, оскільки вони були носіями духовного спілкування між власним «Я» і «Я» як складовою природи.

З появою в мислячих істот — людей — важелів впливу на взаємовідносини між особистістю та колективом, групою людей на стадії племен, почали розвиватися перші навички професії. Перші професії: землероби, скотарі, рибалки, домогосподарки, мисливці, кравці, люди, котрі готували їжу, та ін. Усі зазначені професії мали конкретне реальне щоденне втілення. У кожен часовий період історії розвитку людства дедалі більше люди завантажували себе багатьма непотрібними знаряддями і справами. Створювався побут, влаштовувалося додаткове господарство, формувалися торговельні відносини.

Люди шукали не тільки побутове життя, але й духовне. У чому воно виражалося в давніх племен? Опанувавши природу, середовище існування, організувавши певною мірою свій реальний побут, люди почали розуміти, що існує щось інше, невидиме, цікаве, незвичне і вражаюче. Сміх дитини, сльози, задумливість похилої людини — що це за явища? Тут і виникає людина-творець і людина-художник, котра шукала не поліпшення свого побуту, а вдосконалення власного «Я». У чому воно полягало? Людина знайшла якісь незвичні шматочки дерева, каміння, кісток, розклала на піску біля річки і побачила щось незвичне. Так виникли перші мозаїки. Хтось інший поєднав ці елементи — виник природний елемент прикраси власного «Я». Третя людина взяла їх у руки, відчула вагу, фактуру і навіть певні лікувальні властивості. Ці окремі люди

почали з матеріалізованого оточення реального життя створювати нереальне. Так з'явилися перші художники, митці. Водночас, спостерігаючи за тим, як це робиться, з'явилися ще інші творці. Одному захотілося доторкнутися рукою до цих речей, потім — розмовляти, розмовляючи — співати, співаючи — танцювати, танцюючи — вступати з ними в контакт, діалог. Створюється перший сюжет. Поряд із ними існує інший напрям духовного спілкування. Люди племен, перейнявши від попередників ритуальність поклоніння богам, опрацювали їх у системі обрядів і почали створювати нові, вже їм притаманні ритуали й обряди.

Наприклад, на рівні племен виникли ритуальні полювання на хижого звіра. Хто створював ці нові сюжети? Якщо до них це були духовні наставники, то в часи створювання великих племен це — митці, творці. Серед тисяч людей у племені таких творців було три-п'ять. Один завдяки своїй фантазії розповідав іншим якийсь сюжет, ті доповнювали його, і складався певний закінчений зміст майбутнього ритуалу, обряду на основі реальних подій полювання, але з додатками фантазії очевидців. Дуже цікаво розподілялися обов'язки між авторами сюжету.

Кожен із учасників мав особистий хист до того чи іншого напрямку. Один одразу розпочинав робити одяг, розмальовувати учасників різними кольорами. Другий відчув звуки, темпи, ритми і став створювати звуковий, шумовий ефект обряду. Третій побачив усе це в русі, пластиці тіла — так виник організатор руху тіла людини в обряді. Четвертий і п'ятий одразу розпочали імпровізувати.

Таким чином, уже для початку розвитку великих угруповань племен характерні перші видовища, які мали зміст, форму й усі атрибути майбутньої драматургії. Виникли виконавці певних ролей: звірів (добрих та злих), мисливців, спостерігачів, тобто персонажі, організатори і виконавці видовищ. Безперечно, що ці організатори та виконавці видовищ племінного спілкування використовували елементи техніки й технології.

Техніка — володіння своїм професійним знаряддям, технологія — уміння використовувати навички техніки. Першими елементами техніки та технології цього періоду були віра і правда існування в середовищі ритуального дійства, обряду, видовища, уміння своїм тілом, голосом і поведінкою передати певну інформацію про персонажа чи видовище, в якому особисто беруть участь. Тому спілкуватися під час розвитку сюжету дійства, тобто бачити, дивитися, слухати, чути, відчувати емоцію через власне «Я» стало важливим елементом у взаємовідносинах персонажів у розвиткові подій, сюжету, видовища.

На певному етапі племенам стало складно виживати у внутрішній конкуренції. Вони почали протиставлятися одне одному, ставали сильнішими, кращими. Одне плем'я підпорядкувало собі інше, яке свідомо ставало залежним. Об'єднаність племен створювала перші держави, угруповання.

Держава — структура. Люди в державі створюють закон. Ці створені закони мають впливати на життя кожної людини і цілого суспільства. Відповідно до законів створювалися інфраструктури старійшин, обранців народу, залежність однієї людини від іншої як через професію, так і через традиції. Народні обранці обирали ще й головну людину над собою. Виник державець, або керівник держави. Таких структур державотворень у давньому світі було немало в різні часи та періоди. Слід відзначити серед них надзвичайно цікаве явище державотворення — Стародавній Єгипет.

У Єгипті існувала жорстка адміністративна підпорядкованість. Фараона певний час обирали старійшини, він ставав людиною не досяжною. Люди прийняли це закономірне існування. Влада фараона була неосяжною, він називався святим. Цікавим явищем стало поняття митців у Єгипті. Ці люди, з одного боку, повністю підпорядковувалися системі виконання всіх бажань фараона, а з іншого — були творцями.

Жерці фараона ставали носіями інформації як у самій державі, так і поза її межами. Вони втілювали ідею, що фараон на землі — Бог. Оскільки в Єгипті було немало богів (політеїзм), відповідно, жерцям вигідно було використовувати це розмаїття. Боги в Єгипті були матеріалізованими і нематеріалізованими. Наприклад, конкретність проявлялася через звірів, плазунів (знаки метафори), нематеріалізовані — природні явища, які вмело використовували жерці (сонце, місяць, зорі, ніч, день, вогонь, вода тощо). Жерці влаштовували для фараона різноманітні свята, залежно від пори року, що відбувалися на майдані У них брали участь лицедії, котрі вмели грати на інструментах, виголошувати пророцтва — це були артисти, акробати, жонглери, коміки, дресирувальники звірів. Немало було танцюристів, майстрів рухового мистецтва. Усе це загалом складало певні напрями розвитку професії актора. Єгипетські лицедії, митці — продукти свого часу, по суті — залежні раби. Нечасто лицедій, митець міг бути вільною людиною, а якщо таке траплялося, то він був вихідцем з іншої країни і касти. По суті, всі дійства в Єгипті зводилися до одного — розважати й задовольняти потреби володарів того часу. Цікавий грим, костюм, бутафорія, світло. Одяг того часу був контрастним за кольором, грим — природним: вугілля, глина, рослини, земля. Були маски: птахів, звірів,

божеств, символів. Усі дієства в Стародавньому Єгипті відбувалися у вечірній час на фоні велетенських пірамід, які являли собою знак могутності фараона на Землі.

Інший метод використовували виконавці різноманітних дійств і видовищ у Давній Греції. Наприклад, котурни — взуття лицедія підвищувало його зріст. Звук спрямовувався в ніші, світло забезпечували натуральні вогні: факели, сонце, багаття. Таким чином, актори були функціонерами, тобто мозок підпорядковувався тільки одному — спрямувати все видовище, відповідно до однієї теми, залежно від часу, в межах якого все відбувалося.

Усі видовища, які провадилися в амфітеатрах, основувалися на сюжетах, запропонованих авторами літературних творів того часу: життя богів Олімпу, міфологічних героїв; існував хор як ілюстрація розвитку сюжету. Усі учасники цих видовищ були акторами — або найманими, або аматорами. Професійні актори виховувалися з дитинства в певних умовах у заможної людини.

Акторам Давньої Греції передусім необхідно було мати сильний тембральний голос, оскільки всі видовища відбувалися на відкритих сценах. Ще одна причина — великі маски. Для чіткого сприйняття мови акторів в амфітеатрі в кожному стільці існували порожні ніші — впадини, куди потрапляв звук, і від нього йшло відлуння у зворотному напрямку.

Також урахувалися жести і пластика тіла акторів (руки, тулуб, ноги рухалися, згідно з певними сюжетами, які створював організатор видовища): жести любові, відчаю, жаху, болю, ненависті.

Поряд з акторами були музиканти, котрі грали на музичних інструментах, відповідно до історичної епохи: флюяри, арфи, різні ударні інструменти, дуди.

Артисти, зазвичай, декламували. Сюжети присвячувалися богам або міфологічним героям. Кожен актор мав своє амплуа, видовища різних жанрів відбувалися на майданах або в приватних приміщеннях заможних людей.

У часи Римської культури спостерігалось чітке розмежування між заможними й бідними, легіонерами, військовими людьми, котрі мали владу, та рабами, які були безправними. Римська імперія завойовувала території різних прилеглих до неї державотворень. Звичайно, такий спосіб життя потребував «хліба і видовищ», тому створювалися великі відкриті приміщення просто неба під назвою «Колізеї». У них збиралися від п'яти до п'ятдесяти тисяч людей. Видовища, що там відбувалися, були різноманітними: від боїв гладіаторів до морських баталій. З часом, у I–II ст. н. е., почалися змагання людей і звірів. Коли було заборонено християнство, то

людей, котрі не хотіли відрікатися від віри, кидали на з'їдання звірям. Звичайно, були при сенаторах і приватні видовища, де відбувалися вакханалії, оргії й інші розваги для задоволення інстинктів людини, співали хори, грала музика.

Безперечно, на вулицях великих міст Давнього Риму існували інші видовища, учасниками яких були лицедії — простолюдини, котрих переслідувала влада, оскільки вони висміювали недоліки існуючого державного устрою Римської імперії.

У цей період акторської школи, професії як таких не було, існував інформаційно-візуальний, вербальний розвиток передачі навичок ремесла від одного до іншого, від покоління до покоління.

Цікаво відзначити, що за часів існування Римської імперії відбулося розмежування на музичний, хореографічний, драматичний цирки. Відповідно, було і професійне розмежування акторів. З часом, після занепаду Римської імперії та її знищення, виникла східна культура Візантії із центром у Константинополі, актори стали залежними від замовників.

У цей час відбуваються храмові, світські та майданні вистави, їх виконавці з усіх трьох структур були, звісно, професіоналами. Візантійська культура сприяла будівництву культових установ різних релігійних конфесій. Середньовіччя ознаменувало епоху домінування містерій. Татаро-монгольський період зупинив майже на три століття цивілізований розвиток храмових та світсько-майданних видовищ, залишилися лише бродячі скоморохи. Але Європа розпочала новий етап в історії — Раннє Відродження. Саме в цей час починає готуватися оновлення традиційності театральних вистав: лялькових, драматичних і хореографічних. Раннє Відродження стало базовим у розвиткові театального мистецтва.

В епоху раннього, середнього та пізнього Відродження (XIV–XVI ст.) професія актора, митця ставала дедалі потрібнішою. Саме слово «відродження», або повернення до певних джерел, посіло важливе місце в існуванні кожної людини тих часів. Поновлення також потребувала й архітектура, і скульптура, і містобудування (мости, фортеці, палаци). Відповідно, виникли картинні галереї (Італія, Франція, Іспанія). Художники малювали на замовлення заможних людей, котрі прикрашали свої інтер'єри творами мистецтва.

В епоху Відродження створюються балетні колективи, драматичні, лялькові театри, окремі оркестри. Актори всіх видів і жанрів мистецтва стали професіоналами. На початку XVII ст. відкриваються перші стаціонарні заклади, приміщення для демонстрації вистав.

Театральні колективи були, зазвичай, розважальними, їх методика базувалася на красивих рухах, умінні подати елементи костюма, перук, гриму, обов'язковому володінні вокалом та красномовністю. Зміст і сюжет драматургії був розважальним: комедійним та сатиричним, окремим жанром були історичні постановки, наприклад, драматургії Шекспіра. Уже із середини XVIII ст. у великих містах відкривають стаціонарні театральні приміщення за різними жанрами. Це стало перехідним періодом до чіткого, повноцінного розмежування театральних видів мистецтва: опера і балет; драматичний театр; лялькові театри; різноманітні за жанром та видом музичні, хорові, циркові й інші напрями професійного мистецтва.

У цей період активізуються аматорські колективи — фольклорні, хореографічні, музичні тощо.

Таке розмежування створюють перші професійні школи, консерваторії і їх методи виховання.

Увесь період розвитку людства до XXI ст. — це пошук відповідей на запитання: ким є людина серед природи і людей. Таким чином, людство закономірно еволюційно підійшло до вибору свого місця на Землі. І якщо кінець XVII — початок XIX ст. відзначається протистоянням націй і народів, то із середини XIX ст. починається встановлення позицій людини як володаря Всесвіту. Справді, невже людина існує на планеті Земля, щоб усе руйнувати, підпорядковувати тільки собі інтереси інших живих і неживих істот? У кожному епоху розвитку людства були окремі особистості, які виділялися своїми нестандартними міркуваннями і вчинками. Ці люди залишилися в історії, їх знають, але вони не змогли змінити способу існування людства. На жаль, останнє не усвідомлювало головної мети свого буття. Одинокі філантропи й альтруїсти не вплинули кардинально на розвиток людства. Письменники, художники, поети, артисти, люди гуманітарного мислення залишили слід у розумінні того, що людина не біологічний автомат, а складова природи. Проте вони були тільки блазнями в руках правителів. Мандруючий Шекспір зі своїм театром «Глобус» також намагався змінити відносини між людьми. Але досі не відомо: де його поховано. Сервантес зі своїм «Дон Кіхотом», а в нас Г. Сковорода зі своєю фразою «Світ ловив мене, та не спіймав». Він був останнім мандрівним філософом і поетом кінця XVIII ст., мав вибір: або жити при царському дворі і зробити кар'єру чиновника-царедворця, або бути вільною людиною, незалежною від будь-яких влад і властолюбців. Сковорода обрав другий шлях. За тиждень до своєї кончини викопав собі могилу і сказав, що це його майбутній дім.

Він поклав туди траву, листя і спокійно відійшов від суєти в інший світ. А поруч були інші, створювали монархії, імперії, робили кар'єри і вважали це нормальним явищем свого життя. Людина завжди має вибір. І, мабуть, саме із середини XIX ст. вона почала робити свідомий вибір, не тільки до розуміння власного еґо, а болю і радості інших людей. Так закладено в природі, що мало здійснитися те, що збулося в середині XIX ст. Виникло поняття людини-інтелегента, тобто мислячої порядної особистості, передусім це були письменники: Лев Толстой, Федір Достоєвський, Іван Тургенєв, Микола Гоголь, живописці: Брюлов, Суріков, Іванов, Рєпін, поети: Шевченко, Франко, Леся Українка, Пушкін, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет; актори: Федотова, Ермолова, Комісаржевська, Заньковецька, Садовський, Кропивницький, Старицький, Щепкін; інженери, архітектори, вчителі та ін. І не дарма саме в середині XIX ст. здійснили революцію в духовному осмисленні людини.

Розпочинаючи зіставлення розуміння акторської професії, ми зможемо уявити собі спосіб мислення, логіку поведінки і внутрішній світ почуттів через твори Золотого XIX ст.

Кожна людина, незалежно від соціального стану, намагалася зрозуміти саму себе в оточенні інших, тому і написані твори «Війна і мир», «Злочин і кара». Адже письменники розглядали не стільки факти історії, як міру дослідження людських лейтмотивів поведінки, мислення і почуттів.

Акторам не просто потрібно знати літературу XIX ст. — це час парадоксів і найрізноманітніших хаотичних стосунків людей. Від величезних злетів людського інтелекту, до жахливих падінь інстинктів. XX ст. для актора — це час усвідомлення, як можна використати людську природу у власних інтересах. І, водночас, це століття піднесення фантазій та пошуків. Людина XX ст., з одного боку, вважалася вільною як частина природи, з іншого — вона була інструментом у руках лідерів. Доказом є дві жахливі світові війни, які знищили майже сто мільйонів осіб. Проте саме XX ст. стало епохою, коли відбулися великі відкриття в театральному мистецтві, особливо в професії актора та режисера. Імена діячів театру XX ст. Станіславського, Немировича-Данченка, Вахтангова, Мейерхольда, Михайла Чехова, Гордона Креґа, Леся Курбаса, Шарля Дюллєна, Бертольда Брехта, Сандро Ахметелі, Єжи Ґротовського й інших режисерів та акторів створили новий формат розуміння професії і відкрили невидимі елементи техніки та технології в театральній сфері.

Усі вищезазначені дослідження джерел розвитку професії митці обов'язково повинні закріплювати не тільки в теоретичному опануванні, а і в практичних спеціальних тренінгах. Так, первісні люди,



їх ритуали, обряди та видовища відтворюються через тренінги на практиці. Тому всі подальші дослідження джерел історичного розвитку професії актора та режисера матимуть практичне втілення через тренінги й фіксацію їх у конкретних театральних виставах.

XXI ст. розпочалося продовженням експериментів у театральному мистецтві. Нині в ньому активно використовуються здобутки інших галузей людської діяльності (медицини, психології, філософії, інновацій у сфері світла, звуку, теле- та кіномистецтва). У цей період сучасності важливо зберегти величезний історичний пласт минувшини й уміти еволюційно вдосконалити професію актора та режисера.

#### ■ UDC 792.071.2.027 / .028 (091)

**Boris I. O.**, Honored Artist of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **SOURCES OF FORMATION OF PROFESSIONS OF A THEATRE DIRECTOR AND ACTOR IN THEIR HISTORICAL DEVELOPMENT**

An important stage in the work of future professional theatre directors and actors is the study of the historical sources of the profession in their evolutionary development and becoming.

**Research methodology.** A comparative analysis of techniques and technologies of work of theatre actor and director have been applied.

**Results.** In the current context of globalization of international humanitarian processes theatre actor and director should not lose an asset for professional development. The comparison of the historical development and the evolutionary process, technique and technology of work of theatre actor and director will make it possible to maintain and improve the originality and uniqueness of the theatre artists.

**Novelty.** The principle of novelty and innovation in the study of professions of an actor and director is non-traditional fixed versatility of an actor's and director's knowledge technique and technology.

**Practical significance.** This paper will contribute to the mastery of young artists, theatre actors and directors, film directors. Their technique and technology is an important tool for improvement via the historical study of the sources of the profession.

**Key words:** profession of an actor and theatre director, sources of formation of the profession, historical development, evolutionary process, technique and technology of an actor's and director's work, professional art theatre.

*Надійшла до редколегії 23.05.2015 р.*

## ■ УДК 791.1(569.1)

**Туркаві Мухаммад**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ СИРІЙСЬКОГО КІНО: ВІД НАЦІОНАЛЬНОЇ ІНДУСТРІЇ ДО АВТОРСЬКОГО**

Мета статті — виявити передумови розвитку авторського кіно в Сирії. Під час аналізу сирійської кіноіндустрії визначено соціокультурну роль Національної кіностудії в контексті політичного устрою країни. Констатовано, що саме державна догма і невідповідність ідеології реаліям життя зумовили створення авторського кіно. Підкреслюється парадокс розвитку сирійського авторського кіно, названі незалежні режисери, чії праці сформували нову екранну культуру Арабських країн.

**Ключові слова:** сирійська кіноіндустрія, Національна кіностудія, кінопрокат, авторське кіно.

**Туркаві Мухаммад**, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ СИРІЙСЬКОГО КІНО: ОТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІНДУСТРІЇ К АВТОРСЬКОМУ**

Цель статьи — обозначить предпосылки развития авторского кино в Сирии. В процессе анализа сирийской киноиндустрии определена социокультурная роль Национальной киностудии в контексте политического устройства страны. Сделан вывод, что именно государственная догма и несоответствие идеологии реалиям жизни обусловили создание авторского кино. Подчеркнут парадокс развития сирийского авторского кино, перечислены независимые режиссёры, чьи работы составили новую экранную культуру Арабских стран.

**Ключевые слова:** сирийская киноиндустрия, Национальная киностудия, кинопрокат, авторское кино.

**Turkavi Muhammad**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **TRANSFORMATION OF SYRIAN CINEMA FROM THE NATIONAL INDUSTRY TO THE AUTEUR CINEMA**

The aim of the article is to identify preconditions for the development of auteur cinema in Syria. Analyzing the Syrian cinema industry the author has defined the social and cultural role of the National Film Organization in the political context. The author concludes that a state dogma and the discrepancy between ideology and realities of life has become the impetus for creation of auteur cinema. The paradox of

auteur cinema development is emphasized; attention is also drawn to the independent filmmakers, whose works have made the new screen culture of the Arab world.

**Key words:** Syrian cinema industry, National Film Organization, film distribution, auteur cinema.

**Постановка проблеми.** Незважаючи на світові глобалізаційні, демократичні процеси, виробництво кіно в Арабських країнах практично повністю контролює держава, ресурси, що надаються для зйомки, обмежені, і як наслідок, екрануються один або два фільми на рік. Наявність на міжнародному та регіональному рівнях прокату фільмів — це справа тільки приватних осіб, без підтримки держави. Коли сирійські фільми беруть участь у кінофестивалях у всьому світі, вони практично завжди відзначаються критиками, здобувають нагороди, але всі ініціативи з їх показу виходять за межі Батьківщини. У межах країни сирійські фільми маловідомі. Кінострічки, що відображають прагнення і почуття народу, можуть бути справжніми, чесними, цікавими, творчими, але запам'ятовуються меншістю кіноманів. Однак, перебуваючи під контролем держави, нове сирійське кіно має ознаки авторського.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Слід зазначити, що питання історії арабського кіно розглядали Віола Штафік [4] та Ліна Катіб [2], котрі приділяли особливу увагу політичному впливу на соціокультурне життя в Арабських країнах. Ґрунтовні праці про владу, взаємодію партійних догматів та кіно в Сирії належать В. М. Ахмедову [1]. Найвагоміший внесок у дослідження теми здійснили праці Раши Салті [3], котрий не просто вивчав кіно Сирії другої половини ХХ ст., а й визначив зв'язок влади й екранної культури, вперше приділив увагу авторському сирійському кіно. Проте, зазначені автори не проаналізували трансформації національної індустрії кіно в авторське, а ця стаття є спробою дослідити цей процес.

**Мета** статті — виявити передумови для створення та розвитку незалежного авторського кіно в умовах державного контролю, проаналізувавши трансформацію сирійської кіноіндустрії та її соціокультурну роль.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Історія кіно в Сирії починається ще в 1928 р. — першою національною кінострічкою став німий чорно-білий художній фільм «Невинний підозрюваний». Це була одна з численних спроб сирійської інтелігенції, що зароджувалася, ігнорувати культурну гегемонію французького панування і сформувати національну культуру. Сценаристом

і режисером фільму був Рашид Джалал. Однак, те, що називають «сирійським кіно» – це фільми зняті з 1970-х рр. і донині. Режисери цих праць сприяли розвиткові наступного покоління талантів, активізації кіномистецтва та культури в усьому Арабському світі.

У 1947 р., через рік після здобуття сирійцями незалежності, Назіх Шахбанар створив власну якісно обладнану кіностудію. Уже в 1948 р. він створив перший сирійський звуковий фільм «Світло і Пітьма», сценарій до якого написав Мухаммед Шамель і Алі аль-Арнаут.

Місцеве виробництво фільмів, які знімали на звичайних майданчиках, із середини 1950-х рр. почали здійснювати підприємці. На той час їх студії переважно розглядалися як комерційні підприємства, що мали на меті касові збори. Вони поступалися великим студіям у Єгипті, крім того, система кінопрокату була розвинена менше. До середини 1960-х рр. значні прибутки були отримані завдяки комедійному дуету Дорейда Лаххама і Нухада аль-Куала з їх широковідомим комедійним телесеріалом.

У 1963 р. Міністерство культури Сирії заснувало «Аль-Муассаса аль-Ама Чи аль-Сінама», або Національну кіностудію як самостійний інститут з відбору, виробництва, розподілу, імпорту й експорту фільмів. На вимоги політичної інтелігенції та творчих груп, які потребували допомоги від держави у створенні фільмів. Проте їхні надії й очікування узгоджувалися з панівною ідеологією арабської соціалістичної партії Баас, яка захопила владу в 1963 р. Національна кіностудія репатрїювала деяких сирійських талановитих діячів, котрі мігрували до Єгипту і запросила інших представників сусідніх арабських народів до допомоги у створенні національної кіноіндустрії. У контексті світової поляризації «холодної війни» та щоб зменшити почуття приниження і гніву після поразки арабських армій у війні з Ізраїлем у 1967 р. сирійська влада почала активніше інвестувати й популяризувати сфери культури, а також використовувати їх з метою власної пропаганди. У сирійському суспільстві давно спостерігалися активне політичне життя, партійний плюралізм. З моменту здобуття незалежності від французького правління в країні відбулося кілька переворотів і змін режимів. Однак партія Басс, пояснюючи це постійною політичною нестабільністю, поступово нівелювала політичне інакомислення, демократичний плюралізм і критичну взаємодію з владою. Як наслідок, у 1969 р. Національна кіностудія здобула монополію на виробництво, поширення, імпорт та експорт фільмів, у той час як приватні кіностудії почали занепадати, поки практично не зникли.

Сирійська інтелігенція розуміла силу медіа, кіно повинно було відображати на екрані націю, країну, її географічне розмаїття, життя свого народу, його знання, вміння. Кінематографісти відвідали віддалені місця країни, щоб зафіксувати у фільмах красу пейзажів, мудрість свого народу, національний колорит, ремесла та звичаї, продемонструвати значні досягнення держави в будівництві доріг і автомагістралей, гребель, результати аграрної реформи, надання медичних послуг, житла й освіти. Таким чином, Національна кіностудія розпочала виробництво численних документальних фільмів, і до 1963 р. процес їх зйомки та трансляції по сирійському телебаченню став добре налагодженим. У країні будувалися кінотеатри, активно відбувалися кінопокази.

Подальші роки в Арабському світі, особливо серед інтелігенції, були позначені революційними ідеями соціалізму та місцевого націоналізму. Відбулося декілька революцій: у 1952 р. — у Єгипті, потім в Іраку — в 1958 р., Алжирі — в 1962 р., Сирії — в 1963 р., Тунісі, Лівії, Ємені й Омані. Утрата Палестини і поразка арабських армій у 1948 і 1967 рр., приниження і гнів тільки посилювали настрій. Сирійські кінотеатри демонстрували соціально і політично ангажовані фільми, більше не виконували розважальної функції, відтепер будучи зобов'язаними відображати сподівання та боротьбу людей.

Після палестинської катастрофи 1948 р. Сирія приймає біженців-палестинців, розміщуючи їх у таборах поблизу Дамаска. Після поразки в 1967 р. жителі Голанських висот також стають біженцями. Кінематографісти, як і інші творчі люди та суспільство загалом, були зворушені складним становищем своїх палестинських братів. Сирійська держава багато в чому спонсорувала документальні фільми про Палестинську трагедію, використовувала кіно і медіа, щоб вплинути на суспільну свідомість. Значну кількість документальних фільмів, що вийшли на екрани, зняв найвідоміший іракський режисер Каяс аль-Зубейді. Його фільми «Далеко від своєї країни» (1970) і «Свідчення палестинців під час війни» (1972) демонструють, відповідно, життя палестинських дітей у таборах для біженців та наслідки подій 1967 р. для їхніх батьків. Ці та подібні документальні фільми активно поширювалися в усьому арабському світі й викликали резонанс.

До 1965 р. виникли палестинські політичні рухи, які чинили опір і підтримували збройну боротьбу як звільнення, що стали символом Палестини, а бідність — характеристикою борців за свободу. Вони були відчайдушні перед обличчям смерті й безжалісні

у своєму прагненні до справедливості. Звичайні люди, неписьменні селяни опинилися в центрі уваги, контрастуючи з освіченими містяттями, які масово брали участь у боротьбі. У документальних і художніх фільмах, у літературі зображалися ці прості, непомічені герої, безликі і безіменні мученики несправедливості.

Перший художній фільм, знятий Національною кіностудією, «Водій фургона» (1967) — розповідь про бідняка, котрий намагався вижити, важко працюючи на фургоні, чий власник принижував головного героя. Режисер цієї картини Поко Покович походив з Югославії, приїхав працювати в сирійську Національну кіностудію. «Водій фургона» знятий з метою виправити соціальну несправедливість, головний герой уособлює робітничий клас невеликого селища, який долає негаразди, щоб жити.

Серед кінофільмів, що набули широкого суспільного резонансу, також необхідно зазначити «Леопарда» Набіля Малеха аль-Фада (1972) та «Обивателів» Тавфіка Салеха аль-Макдуна (1972).

Сирійська Національна кіностудія запрошувала для роботи іноземних арабських кінематографістів, наприклад, такого майстра кіно, як Тавфік Салех — єгипетського режисера-неореаліста. Серед його знакових творів слід відзначити «Щоденник державного прокурора» (1968), «Алею дурнів» (1955), «Боротьбу героїв» (1962), «Повстанців» (1968).

Подальші політичні події в Сирії також не сприяли громадському заспокоєнню, однак, саме завдяки цьому виникло авторське кіно.

У результаті Жовтневої війни 1973 р. сирійці остаточно втратили Голанські висоти, радикальний військовий уряд партії став символом поразки в політичній сфері, а в суспільній — безпорадності. Люди були у вигнанні, зражені своїм урядом, солдати — військовими командувачами. Питання Палестини, «живий» досвід боротьби за визволення і справедливість стали центральними в сучасній арабській свідомості, а Палестина — метафорою.

У сирійському кіно ця метафора стала лейтмотивом, сформувала головний парадокс: за підтримки кіно державою режисери запропонували альтернативу, критичне і нове актуальне відображення нації, яке відрізнялося від державного дискурсу. Палестина була основою практично всіх фільмів з 1980 р., але авторське і державне кіно подавало її по-різному.

Слід зазначити, що в 1960 р., коли створення налагодженої інфраструктури для виробництва фільмів у Сирії тільки починалося, Каїр був єдиним арабським містом, де забезпечували освітньою та

технічною базою для кіно. До кінця 1960-х рр. Національна кіностудія і сирійський уряд надавали стипендії для молодих талантів на навчання в Радянському Союзі (переважно в Москві та Києві) і на Сході. Набіль Мале, Самір Зікра, Мухаммад Малас, Усама Мухаммад, Абделлатіф Абдул-Хамід та інші — це сирійські кінорежисери, яких репатріювали протягом 1965–1981 рр. після навчання. Вони залишили найскладніші та найцікавіші праці, які називають авторським сирійським кіно.

Одна з таких робіт — фільм Мухаммада Малас Алама аль-Мадіна «Сни міста» (1983). Ця надзвичайно суб'єктивна, візуально естетична картина розповідає про історію молодої матері, яка нещодавно стала вдовою, та її двох синів, котрі змушені переїхати з рідного села до Дамаска і жити зі своїм скупим і жорстоким дідом. Фільм демонструє закінчення невинуватості того покоління, яке стане зрілим під час національних травм, закладе основу партії Баас, призведе до перевороту 1970 р. «Сни міста» вважається скандальним кіно через манеру, в якій переписана історія того часу, оскільки вона суперечить офіційній версії режиму.

У фільмах Абделлатіфа Абдуль-Хаміда: «Ніч шакалів» (1989), «Озвучені листи» (1991) демонструється безглуздість людських смертей. Красиві, молоді, дієздатні молоді люди були відправлені на фронт, а повернулися в трунах. Коли селяни ледве виживають під час затяжної війни з Ізраїлем, їхні сини гинуть. Фільми Абдуль-Хаміда далекі від догмату режиму, в них відчувається незалежність і свіжість, ідеться про звичайних людей з їх вадами і чеснотами, життєвими подіями. Фільм «На прохання наших слухачів» (2003) демонструє, як жителі села збираються щовівторка вранці під великим деревом на задньому дворі Абу Джамала, щоб послухати свою улюблену програму на єдиному радіоприймачеві в цьому селі. Програма транслюється з Дамаска, вона передає пісні і повідомлення від слухачів по всій країні. У кожного жителя з піснею пов'язана своя історія, всі вони чекають на неї, затамувавши подих. Так, тиждень за тижнем, Салех прямує через поля, приходять у двір Абу Джамала, прагнучи почути пісню для своєї коханої Ватіф, яку вона прохала замовити як свідчення його любові. Вона не вийде за нього, поки не прозвучить їхня пісня. І ось, одного разу, коли пісня тільки починає грати, трансляція переривається і диктор похмуро повідомляє про прийняття оперативних заходів сирійською армією, щоб уникнути нападу з повітря ізраїльської армії. Салех іде на роботу пригнічений. Наступного тижня програма скасовується через пряму трансляцію висадки людини на

Місяць. Сумний Салех іде на роботу до Ватіф, яка з нетерпінням чекає відповіді. Коли нещасний говорить їй, що пісня була перервана висадкою американця на Місяць, вона сердиться на його виправдання і проганяє назавжди. Те, що для всього світу стало «величезним проривом людства», для життя звичайних людей виявилось «загрозою щастю».

У Сирії авторське кіно стало вектором критики і підривної діяльності. Сюжетні лінії авторських фільмів відрізнялися від великих од героїзмів та славі, основаних на офіційних звітах про національні перемоги й досягнення.

Авторське кіно стало виразником національних сподівань, що не справдилися, невиконаних обіцянок, розчарувань окремих людей і суспільства загалом. Це покоління режисерів стало самосвідомістю суспільства. У кожному кадрі, діалозі режисери свідомо відображали сучасну Сирію, навіть коли фільми не суперечили офіційній історії, вони різко відображали державні догми. Крім того, самостійні режисери не намагалися оспівувати непомічених, безіменних і безликих героїв, як це робило кіно 1970-х рр., їх мотивом було писати про історію народу і людей в історії.

Наприклад, у фільмі Мохаммада Маласа аль-Леяля «Ніч» (1993) головний герой — молодий чоловік, котрий намагається дізнатися біографію свого батька, бідного селянина, який добровільно вступив до лав повстанців, як і сотні селян у 1936 р., під час повстання в Палестині. Це кіно зовсім не спрямоване на зображення героїзму, зі смиренням і красномовно воно демонструє трагедію Палестини і боротьбу за звільнення на прикладі селянина, його дружини і сина. Утрата пам'яті батька розглядається в сценарії як стирання офіційної історії триумфу.

Перший документальний фільм сирійського режисера Усама Мухаммада «Крок за кроком» був знятий у 1978 р. Так само поетапно режисер стежить за юними хлопцями в селі: вони орють землю, випасають худобу, ходять до школи, стають чоловіками, яких мобілізують до армії. Мухаммад зобразив, як бідні хлопчики з сільської місцевості стають громадянами країни, солдатами, котрі бажають кращого життя, ніж страждання на своїх сільськогосподарських угіддях.

Слід зазначити, що через постійний контроль над процесом зйомки, прокатом і змістом фільмів, кіновиробництво опинилося в складних умовах через бюрократичні процедури. Кінематографісти відчували себе заручниками системи, яка надає їм хоча і невелике, але постійне фінансове та соціальне забезпечення, але



водночас виснажує їхню творчу енергію, невинно контролюючи їх майстерність. Не всі сценарії фільмів приймалися чиновниками після перегляду. Так, фільм «Зірки серед білого дня» не схвалила сирійська цензура, він не отримав дозволу на прокат по країні, але не було заборони на прокат поза державою, тому «Зірки серед білого дня» демонструвалися на престижних кінофестивалях у всьому світі, здобули заслужені нагороди та набули визнання.

Серед заборонених у прокаті фільм Омара Аміралайя «Повсякденне життя сирійського села» (1974). Знятий на Національній кіностудії фільм критикував режим і осудив політику держави. З того часу Омар Аміралай зарекомендував себе новатором арабського документального кіно, працював незалежно від будь-яких громадських чи державних сирійських джерел фінансування. Окрім його відданості документальному кіно, якому він приділив значення нарівні з художнім в арабському світі, він був першим захисником незалежного кіновиробництва в Сирії, а також натхненником покоління молодих незалежних режисерів. Його останній фільм «Повінь у Країні Баас» (2003) — імовірно, найпереконливіша критика ідеології Баас та абсолютної влади в сирійській політиці.

Покоління режисерів авторського кіно, як і раніше, домінує в сучасному сирійському кіновиробництві. Хоча Національна кіностудія є головним виробником фільмів у країні, за останні п'ятнадцять років була дозволена спільна кінозйомка. Друга картина Усама Мухаммада «Жертвопринесення» — знята Національною кіностудією за участі французько-німецького телеканалу «Арт» і приватної французької кінокомпанії. Крім того, протягом останніх восьми років збільшилася чисельність режисерів, котрі повністю покладаються на приватні джерела фінансування, такі як Мухаммад Малас і Набіль Малє. Цифровий запис високої якості значно розширив можливості і перспективи режисерів, оскільки виробничі бюджети фільмів стали значно зменшуватися.

Протягом останніх декількох років, дедалі частіше роботи сирійських режисерів почали демонструватися на міжнародних фестивалях короткометражних, експериментальних і документальних фільмів. Це фільми Мейяра аль-Румі та Юда Горана, які навчалися у Франції, Хішама аль-Зукі, котрий здобував освіту в Норвегії, Хусама Чадата — у Німеччині, Фуада ані Раба, який навчався в Канаді, в той час як Омар аль-Бейк і Діана-ель Жеройді почали знімати кіно практично випадково, без формального навчання.

Усі вони активно експериментували з формою, були готові до соціальної та політичної критики і пошуку власного стилю.

**Висновки.** Таким чином, нове сирійське кіно — це сфера художнього вираження, де за допомогою чіткої, розумної, а іноді нищівної критики держави режисерам удалося створити нові зміст та образи. Феномен сирійських кінематографістів полягає у створенні незалежного, критичного і часто скандального кіно під егідою сильної держави, владою однієї партії, яка активно інвестувала придушення будь-якого інакомислення і примушувала до офіційної догми. У цьому полягає ще один парадокс сирійського кіно, яке змогло стати складовою екранної культури в складних умовах.

### Список використаних джерел

1. Ахмедов В. М. Партия и власть в Сирии: эволюция отношений и перспективы взаимодействия в переходный период развития / В. М. Ахмедов // Ближний Восток и современность. — 2003. — С. 329–360.
2. Lina Khatib. Filming the Modern Middle East : Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab world / Lina Khatib. — London : Tauris, 2006. — 242 p.
3. Rashi Salti. Insights into Syrian Cinema : Essays & Conversations with Contemporary Filmmakers / Rashi Salti. — New York : Rattapallax Press, 2006. — 160 p.
4. Viola Shafik. Arab cinema : History and Cultural Identity / Viola Shafik. — Cairo : The American University in Cairo Press, 2007. — 311 p.
5. A Silent Cinema — Highlights of Syrian Cinema [Електронний ресурс] // Arsenal Cinema. — 2009. — Режим доступу: <http://www.arsenal-berlin.de/en/arsenalcinema/pastprograms/single/article/1697/2804//archive/2009/october.html>. — Назва з екрану.

### References

1. Akhmedov V. M. Partiya i vlast v Sirii: evolyutsiya otnosheniy i perspektivy vzaimodeystviya v perekhodnyy period razvitiya / V. M. Akhmedov // Blizhniy Vostok i sovremennost. — 2003. — S. 329–360.
2. Lina Khatib. Filming the Modern Middle East : Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab world / Lina Khatib. — London : Tauris, 2006. — 242 p.
3. Rashi Salti. Insights into Syrian Cinema : Essays & Conversations with Contemporary Filmmakers / Rashi Salti. — New York : Rattapallax Press, 2006. — 160 p.
4. Viola Shafik. Arab cinema : History and Cultural Identity / Viola Shafik. — Cairo : The American University in Cairo Press, 2007. — 311 p.
5. A Silent Cinema — Highlights of Syrian Cinema [Elektronnyi resurs] // Arsenal Cinema. — 2009. — Rezhym dostupu : <http://www.arsenal-berlin.de/en/arsenalcinema/pastprograms/single/article/1697/2804//archive/2009/october.html>. Nazva z ekranu.

■ UDC 791.1(569.1)

## TRANSFORMATION OF SYRIAN CINEMA FROM THE NATIONAL INDUSTRY TO THE AUTEUR CINEMA

**Turkavi Muhammad**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*donmarkez@hotmail.com*

**The aim of this paper** is to identify preconditions for the development of auteur cinema in Syria by exploring the Syrian cinema industry of the 21st century and analyzing national films and independent filmmaker's films of this period.

**Research methodology.** Five major publications on the subject (monographs, survey reports, newspaper articles and art journals) and a large number of Syrian films have been reviewed. Theoretical information on the history of Syrian cinema has been widely drawn from monographs and the description of some auteur films — from informal essays and conversations with Rashi Salti.

**Results.** As part of the study of the Syrian cinema industry the social and cultural role of the National Film Organization is defined in the political context. The author concludes that a state dogma and the discrepancy between ideology and realities of life has become the impetus for creation of auteur cinema. The paradox of auteur cinema development is emphasized; attention is also drawn to the independent filmmakers, whose works have made the new screen culture of the Arab world.

**Novelty.** An attempt is made in this paper to show alternative ways of filmmaking in the context of modern media culture development as distinguished from those adopted in the state film industry.

The **practical significance.** Young filmmakers, including Ukrainian ones, may find the information contained in this article useful for developing a new cinema. The theoretical aspects may also be used for educational purposes by teachers and students of cinema- and TV-art branches.

**Key words:** Syrian cinema industry, National Film Organization, film distribution, auteur cinema.

*Надійшла до редколегії 28.05.2015 р.*

## ■ УДК 791.636:78

**В. Б. Чайковська**, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНО-ЗВУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ КІНОМОВИ**

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено еволюцію музично-звукової складової кіномови. Розглянуто причини недостатньої вивченості проблеми. Описано підходи авторів наукових праць до вивчення історії розвитку кіномистецтва. Проаналізовано окремі екранні твори в контексті музично-звукової складової кіномови. Обґрунтовано попередніх висновків сучасного періоду розвитку наукової думки стосовно звука в галузі теорії кіно.

**Ключові слова:** кіномова, звукозоровий образ, кінодраматургія, саундтрек.

**В. Б. Чайковская**, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ КИНОЯЗЫКА**

Приведен обзор публикаций, в которых исследуется эволюция музыкально-звуковой составляющей киноязыка. Рассмотрены причины недостаточной изученности проблемы. Описаны некоторые подходы авторов научных работ к изучению истории развития киноискусства. Проанализированы отдельные экранные произведения в контексте музыкально-звуковой составляющей киноязыка. Сделаны предварительные выводы относительно современного периода развития научной мысли, рассматривающей звук в рамках теории кино.

**Ключевые слова:** киноязык, звукозрительный образ, кинодраматургия, саундтрек.

**V. B. Chaikovska**, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **TO THE PROBLEM OF THE STUDY OF THE EVOLUTION OF MUSIC AND SOUND COMPONENT OF THE CINEMATIC LANGUAGE**

A review of publications, which study the evolution of music and sound component of cinematic language, is done. The causes of insufficient study of the problem are given. It was found that the historiography of musical and sound component of cinematic language represents sufficient number of case study research. A number of approaches of the authors of scientific papers to study the history of cinema are described. Some screen works in terms of musical and sound component of cinematic language are analyzed. Preliminary

conclusions concerning the present period of scientific thought, considering the sound in the theory of cinema are made.

**Key words:** cinematic language, audio visual image, film dramaturgy, soundtrack.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю спрямованого вивчення екранних мистецтв щодо музично-звукового ряду.

**Мета** статті: подати історіографічний огляд сучасної наукової літератури з метою систематизації уявлень про еволюцію музично-звукової складової кіномови.

С. Ейзенштейн у своїй статті «Вертикальний монтаж» визначив екранну творчість як мистецтво таким чином: «Саме мистецтво починається з того моменту, коли в поєднанні звука та зображення вже не лише відтворюється існуючий у природі зв'язок, але встановлюється зв'язок, якого потребує завдання виразності твору».

Дослідник проблематики медіамузики А. В. Чернишов у своїй праці «Медіамузика: основи теорії, практики та історії» (докторська дисертація, присвячена музично-звуковій мові в екранних мистецтвах) зазначає, що «до медіамузики звертаються немало дослідників-практиків, а також дослідники-теоретики (М. Вендров, Т. Єгорова, Н. Єфімова, А. Клотинь, Л. Крилова, В. Семенов, А. Соколов, Г. Франк), але, зазвичай, матеріал та, відповідно, аналітичний апарат таких праць вузькоспеціалізовані. Загальної картини всієї музичної складової ні в теоретичному, ні в історичному сенсах дослідники навіть спільними зусиллями не описують» [2].

У межах статті здійснено спробу систематизації наукових уявлень про головні етапи еволюції музично-звукової складової кіномови.

Розглядаючи еволюцію музично-звукової складової екранного образу, можна простежити головні етапи виникнення, формування та розвитку звукової складової в екранних мистецтвах у теоретичних дослідженнях істориків і теоретиків кіно.

Дослідник історії кіно Т. К. Єгорова пропонує таку систематизацію розвитку музично-звукової складової в кіномистецтві: «Сергій Ейзенштейн виділяв у розвитку кінематографа три етапи: німий, звуковий та звукозоровий. Кожен з них був пов'язаний з досягненням певного рівню технічного розвитку та, як наслідок, формуванням на його основі нових типів художньо-образного мислення, систем засобів виразності, а також з розробкою оригінального естетичного ставлення до нового виду мистецтва. Властиві цим етапам специфічні відмінності набули своєрідного відображення і в музиці, на яку покладалась відповідальна роль

емоційного регулятора процесу глядацького сприйняття та висловлювача концептуальної режисерської теми-ідеї фільму» [3].

Дослідник пропонує таку періодизацію розвитку звука в кінематографі: «Звукове кіно проходило такі три етапи у своєму розвитку: перший — на межі XIX — XX сторіччя, другий — 1908 — 1914 рр., третій та більш успішний — на початку двадцятих років» [3].

«Перша спроба впровадження звука в кіно була нетривалою. Техніка на першому етапі впровадження звука в кіно використовувала лише грамофон та кіноапарат. Звук записували спочатку на валок фонографа, пізніше — на грамофонну платівку. Такий звук був неякісним та слабким. Друга спроба впровадження звука в кіно — 1908–1914 рр. Цього разу спроба була серйознішою та продуманішою. На означеному етапі синхронізація звука та зображення була якіснішою. Синхронізація набагато менше впливала на динаміку картини. (Леон Гамон у 1902 р. продемонстрував картину «Портрет, що розмовляє», в якій зображення навіть на секунду не відставало від звука).

У двадцятих роках звукове кіно стрімко розвивалося, відтісняючи німе на задній план. Завершенням німого та початком звукового кіно вважають кінокартину «Співак джазу» (1927 р.) кінокомпанії «Уорнер Бразерс». «Співак джазу» — це музичний фільм (мюзикл) з повністю синхронізованим звуком.

У 1929 р. Луїс Бунюель зняв фільм «Андалузський пес», у якому для музичного супроводу вибрав теми двох аргентинських танго та лейтмотив кохання Тристана та Ізольди з одноіменної опери Вагнера, за їхньою допомогою він надав глядачам підказку до розгадки задуму сюрреалістичного сюжету своєї кінострічки» [3].

У музичному оформленні фільму «Безприданниця» (режисер Яків Протазанов, 1936 р.) використана музика П'ятої симфонії П. І. Чайковського. Відомо, що непрограмна музика є відображенням динаміки внутрішнього світу особистості, тобто розповіддю про внутрішнє життя особистості. Музика симфонії відіграла роль коментаря подієвої складової кінорозповіді й набула внаслідок цього нової якості — кіномузики, а її зміст став відображенням психології головної героїні. Таким чином, П'ята симфонія Чайковського стала, говорячи сучасною мовою, саундтреком до фільму «Безприданниця».

Подальший розвиток мистецтва кіно, ускладнення його ідейно-образної сфери та, як наслідок, кіномови зумовили необхідність створення «індивідуальної» музики до кінострічок.

Дослідник кіномистецтва Т. Єгорова відзначає, що першою спробою усвідомити перспективи щодо впливу музики на глядача, а також її здатності до емоційно-образного контакту із зображенням та режисерським задумом стало створення оригінальних музичних партитур.

«Початком цього стала музика Каміла Сен-Санса до німої дебютної кінострічки французької студії Le Film d'art режисерів Шарля Ле Баржи та Андре Кальметта «Вбивство герцога де Гіза» (1908). Слідом за Сен-Сансом свої сили в кінематографії спробували й інші композитори», — зазначає Т. Єгорова. «Серед авторів оригінальних музичних партитур часів Великого Німого, що залишили помітний слід в історії світового кінематографа, передусім слід назвати Артюра Онеггера («Колесо», 1923, режисер Абель Ганс), Еріка Саті («Антракт», 1924, режисер Рене Клер), Едмунда Майзеля

(«Броненосець «Потьомкін», 1926 та «Жовтень», 1927, режисер Сергій Ейзенштейн), Дмитра Шостаковича («Новий Вавилон», 1929, режисери Леонід Трауберг та Григорій Козинцев)» [3].

Автори книги «Світова художня культура. XX сторіччя. Кіно, театр, музика» аналізують системні зміни в підході до музичної драматургії в цей історичний період:

«На цьому етапі розвиток кіномузики відбувався в спрямуванні моделювання двох типів екранної реальності (внутрішньокадрова та закадрова музика) й ускладнення власне музичної кіномови.

Так, для кінематографа 30–50 рр. минулого сторіччя стає характерним переведення внутрішньокадрової пісні в закадрову тему-лейтмотив. Прикладом цього може бути пісня про Батьківщину («Широка страна моя родная») Ісаака Дунаєвського з музичної кінокомедії «Цирк» (1936 р., режисер Григорій Олександров), франко-американська мелодрама Анатолія Литвака «Чи любите ви Брамса?» (1961, композитор Жорж Орік)» [4].

Вищеперелічені дослідники вважають, що музичний супровід кіно (відповідно до його розвитку) ускладнювався та збагачувався завдяки використанню оркестрового супроводу, який розвивався та модифікувався в межах кінодраматургії:

«Якщо у фільмі «Щелепи» (Стівен Спілберг, 1975 р.) Джон Уільямс застосував один лейтмотив (головна тема та її трансформації, тобто тема в розвитку та перетворенні), то у фільмі «Зоряні війни» (фільм 6-й, 2005р., режисер Джорж Лукас) діє вже система лейтмотивів, що застосовується композитором за Вагнерівським типом» [4].

Розвиваючи думку про підходи до вивчення музично-звукової кіномови, дослідник А. В. Чернишов зазначає: «У подальшому в дослідженнях музики кіно стала відігравати одну з провідних ролей теорія звукових шарів (І. Воскресенська, Ю. Закревський, З. Лісса, Л. Трахтенберг, Е. Хоген, І. Шилова, М. Шьон та багато ін.), яка поступово сформувала кінематографічне та мас-медійне синтетичне поняття «аудіоапаратура», в подальшому — «акустичний ряд» (мова — музика — шуми). Саме тут «шумомузика» набула ширшого тлумачення. Наприклад, Ю.Закревський має на увазі під цим не лише «звучання партитури шумів або музичних спецефектів», але й вплетення внутрішньокадрових шумів» [7].

Автор праці зазначає, що «саме в цій теорії відбувся безпосередній поділ кінозвука, зокрема й музики, на «внутрішньокадровий та закадровий шари» [2].

Певним зрушенням у сфері можливостей кіномузики стало створення в 1980 р. першого фотоелектронного синтезатора ОНС (Олександр Миколайович Скрябін) інженером та математиком Є. А. Мурзіним, що започаткувало новий напрям — електронну музику. З цього моменту електронна музика посідає головне місце у творчості Артем'єва, котрий зазначав: «Для мене простір — наймогутніший засіб музики. Його можна вибудувати, електроніка надала таку можливість. Його можна створити. Адже простір — один з резервів музики» [5].

Слід зауважити, що електронна музика не обмежує масштабів творчої палітри Артем'єва як кінокомпозитора: «У фільмі «Декілька днів з життя Обломова» композитор віртуозно поєднує музику з музичними цитатами — музикою з опери В. Белліні «Норма» та з «Всенощною» Рахманінова. Це додає всьому фільму високого ладу та поетичності, наповнює глибоким сенсом протяжні пейзажні плани, робить характери героїв об'ємними та багатограними. Традиції лірико-драматичних симфоній XIX ст. відчутні в його музиці до «Гобсека», піднесений трагізм бароко — у «старовинній» музиці для інструментів Страдіварі («Візит до Мінотавра»), ретро початку XX ст. — у картині «Раба любові», музична медитація дзенбуддизму — у «Сталкері» [5].

В електронній музиці працювали чимало видатних кінокомпозиторів — С. Губайдуліна, А. Шнітке, але саме Е. Артем'єв розвинув і зберіг цей напрям. Завдяки такому художньому інструменту, як електронне звучання, йому вдалося створити «звукові просторові образи-символи (фільми «Соляріс», «Дзеркало»)» [4].



Розвиток музично-звукової складової кіномови на сучасному рівні потребує нових звукозорових концепцій.

«У ХХІ сторіччі вихід кінематографа на нову фазу розвитку, пов'язану з упровадженням інтерактивних технологій, став імпульсом до початку процесу радикальної зміни характеру як технологічних, так і художньо-сміслових відношень зображення і звука та, як наслідок, до модифікації деяких стилеутворюючих та семантичних параметрів музики кіно. Це спричинило переосмислення і переоцінку принципів будови та структурних основ звукозорового синтезу й усвідомлення необхідності розробки нової естетичної концепції кіномистецтва, а також нової концепції музичної драматургії, спрямованої на моделювання єдиного звукообразного простору — «фоносфери» фільму (термін Михайла Тараканова)» [3].

У сучасному кіно впроваджено принципово інший спосіб функціонального застосування звука, орієнтований на створення (згідно із зображенням) віртуальної звукової реальності. У контексті теорії кіно пропонується така теза щодо віртуальної звукової реальності:

«У її основі — поліфонічна сферична форма-структура, кожен елемент якої персоніфікований, активний, екстравертний, варіативний, самостійний у розвитку і здатний до контрапунктичного поєднання з іншими елементами як усередині звукового поля, так і візуального ряду кінотвору. Головна особливість віртуальної звукової реальності полягає в моделюванні особливого типу фантомних образів, що відрізняються ілюзорністю і водночас гіперреалістичністю. Інакше кажучи, йдеться про спроби побудови різних моделей «звукового симулякра» (в цьому разі: звукової подібності), де музика є домінантним засобом художньої виразності, що активно по'язаний з мовним рядом та шумовими спецефектами, нерідко штучного походження» [3].

На цьому етапі формуються звукові можливості реалізації ефекту достовірності того, що відбувається на екрані: «Саме музика покликана вселити глядачеві відчуття достовірності того, що відбувається на екрані й одночасно стати інтонаційно-ритмічною та барвисто-тембровою основою поліфонічного звукового образу, рівнозначного візуальному образу кінотвору. Прикладом може бути вилучений зі смислового, візуального та звукошумового рішення пронизливий звук струни акустичної гітари у фінальних кадрах сцени облави у фільмі Алехандро Гонсалеса Ін'ярриту «Б'ютифул» (2010)» [3].

Проте розвиток музично-звукової складової кіномови на сучасному рівні не обмежується пошуками нових електронних звучань.

У розпорядженні режисерів і композиторів, котрі працюють у сфері екранних мистецтв, є досягнення попередніх історичних періодів. Цей процес узагальнили у своїй праці «Світова художня культура. ХХ сторіччя. Кіно, театр, музика» її автори (Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, М. М. Курчан, І. Б. Рубінштейн): «Загалом музика кінематографа використовує всю палітру специфічно музичних, власне звукових та звукозорових можливостей. Яскравий мелодичний тематизм, використання лейтмотивної системи, інтенсивний симфонічний розвиток, барвіста оркестровка в поєднанні з епічністю оповідання, розбитого на серію барвістих епізодів, викликають мимовільні асоціації з романтичною оперою ХІХ сторіччя, адаптованою до екранної естетики. Відсутність співу заповнюється інтонаційно виразною мовою, органічно вписаною в музичну тканину фільму. Самі партитури вражають грандіозністю та монументальністю, орієнтацією на кращі зразки оперно-симфонічної музики класичної традиції. Прикладами можуть бути масштабні музичні кіноопуси з музикою Ховарда Шора (кінотрилогія «Володар кілець», 2001–2003, режисер Пітер Джексон), Джона Уільямса, Патріка Дойла, Ніколаса Хупера і Олександра Деспла (серія фільмів про Гаррі Поттера, 2001–2011, режисерів Кріса Коламбуса, Альфонса Куарона, Майкла Ньюелла, Девіда Йейтса), Ханса Циммера (серія фільмів Гора Вербінські та Роба Маршалла «Пірати Карибського моря», 2003–2011), Джеймса Хорнера («Аватар», 2009, режисер Джеймс Кемерон)» [4].

Як приклад використання традиційно музичних можливостей (екстраполяції) образного змісту творів автономної музики у сферу оформлювальної кіномузики — у текст екранного твору) в останній чверті ХХ ст. можна навести фільм «Злодії в законі» (режисер Юрій Кара, 1988). Саундтрек цього фільму — музика опери Ж. Бізе «Кармен» (у симфонічній транскрипції Родіона Щедріна), де на рівні лейтмотивної роботи простежується музично-сміслова паралель між характером та історією головної героїні фільму і характером та історією героїні опери Жоржа Бізе.

Слід дещо детальніше розкрити зміст терміну «саундтрек» (який, по суті, означив явище, що сформувалося вже у першій чверті ХХ ст.).

Автори праці «Світова художня культура. ХХ сторіччя. Кіно, театр, музика» описують це явище таким чином: «Сучасний етап розвитку кіномузики позначився виникненням нової форми музичного мистецтва, нерозривно пов'язаного з кіно, — саундтреків. Написані для кінотворів, саундтреки-Score є, утім, самостійними

музичними творами і нерідко виконуються в симфонічних концертах як автономна авторська музика.

Саундтрек визначається як звукове супроводження будь-якого матеріалу (фільму, мультфільму, комп'ютерної гри, телепередачі, серіала) та як музичний жанр. Теоретики умовно поділяють саундтреки на декілька типів. OST (Original Soundtrack) — оригінальна звукова доріжка — може складатися як з музики оригінальної, написаної композитором спеціально до цього фільму, так і з інших музичних творів: пісень популярних виконавців, мелодій та композицій, що звучали у фільмі, але написані не для нього.

Score (італ. партитура) — це, зазвичай, інструментальні композиції, написані композитором спеціально для фільму. Окремі випуски такого типу мають назву Score-альбомів. Виконавців у такому альбомі може бути декілька, але музика пов'язана з конкретним фільмом. Кращі голлівудські саундтреки зумовили виникнення напряму кіноіндустрії — OST: Original Soundtrack» [4].

**Висновки.** Розглянута сфера наукових уявлень про еволюцію музично-звукової складової кіномови дозволяє дійти висновків щодо еволюції музично-звукової кіномови як безперервного процесу. Музично-звукова кіномова сучасного кіно містить традиції, сформовані кращими досягненнями кінематографа минулого й елементи оновлення. Цей процес зумовлений, водночас, постійним оновленням та ускладненням кіномови загалом як інструменту, що відображає ті чи інші аспекти рентабельності виробництва кіно, яке постійно змінюється.

### Список використаних джерел

1. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж / С. Эйзенштейн. — М. : «Искусство», 1936.
2. Чернышов А. В. Медиамузыка: основы теории, практики и истории / А. В. Чернышов. — М. : ООО «Медиамузыка», 2014.
3. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] / Т. К. Егорова // Publishing house LLC «Mediamusic», 2014. — Режим доступа: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html). — Загл. с экрана.
4. Баженова Л. М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. — СПб., 2008.
5. Катунян М. Музыка — искусство резонанса / М.Катунян. — М. : Музыка и время, 2003.
6. Вендров С. И. Звук в телевизионной программе / С. И. Вендров. — Л. : ЛГИТМИК, 1988.

7. Закревский Ю. Звуковой образ в фильме / Ю. Закревский. — М. : Библиотека кинолюбителя Издательство «Искусство», 1970.

### References

1. Eyzenshteyn S. Vertikalnyy montazh / S. Eyzenshteyn. — М. : «Iskusstvo», 1936.
2. Chernyshov A. V. Mediamuzyka: osnovy teorii, praktiki i istorii / A. V. Chernyshov. — М. : ООО «Mediamuzyka», 2014.
3. Egorova T. K. Teoreticheskiye aspekty izucheniya muzyki kino [Elektronnyy resurs] / T. K. Egorova // Publishing house LLC «Mediamusic», 2014. — Rezhim dostupa: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html). — Zagl. s ekrana.
4. Bazhenova L. M. Mirovaya khudozhestvennaya kultura. KhKh vek. Kino, teatr, muzyka / L. M. Bazhenova, L. M. Nekrasova, N. N. Kurchan, I. B. Rubinshteyn. — SPb., 2008.
5. Katunyan M. Muzyka — iskusstvo rezonansa / M. Katunyan. — М. : Muzyka i vremya, 2003.
6. Vendrov S. I. Zvuk v televizionnoy programme / S. I. Vendrov. — L. : LGITMIK, 1988.
7. Zakrevskiy Yu. Zvukovoy obraz v filme / Yu. Zakrevskiy. — М. : Biblioteka kinolyubitelya Izdatelstvo «Iskusstvo», 1970.

■ UDC 791.636:78

**Chaikovska V. B.**, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### TO THE PROBLEM OF THE STUDY OF THE EVOLUTION OF MUSIC AND SOUND COMPONENT OF THE CINEMATIC LANGUAGE

**The aim of this paper** is to review the modern historiographical academic literature in order to systematize representations on the evolution of musical and sound component of the cinematic language.

**Research methodology.** Seven major publications on the subject (scientific journal and Internet publication articles) have been reviewed. Among the publications devoted to the evolution of the art of cinema, those were selected that considered musical and sound component of the cinematic language. The insufficient study of the problem is the reason that the research literature that examines the sound side of the cinema is now inconsiderable in number. The study of publications was carried out in a chronological order. It enabled to trace the basic stages of the evolution of music and sound component of the cinematic language. The author has focused on the voice constituent of two films produced in the different periods of the cinema development («Dowerless girl» by the stage-director Yakov Protazanov, 1936, «Thieves-in-law» by the stage-director Yuriy Kara, 1988).

Preliminary conclusions have been drawn in terms of the presence of the musical component in forming the audiovisual image in these films.

**Results.** The reviewed representations on the evolution of musical and sound component of the cinematic language have made it possible to conclude that this process is continuous. Musical and sound language of modern films includes both traditions formed in the best achievements of the past and the elements of renovation. This process in turn is due to constant updating and complication of the cinematic language as a tool for reflecting various aspects that constantly change the nature of cinema production profitability.

**Novelty.** An attempt has been made to review the research literature on the musical sound formation component of the cinematic language in a historical retrospective.

**The practical significance.** Systematization of the ideas on the evolution of music and sound component of the cinematic language.

**Key words:** cinematic language, audio visual image, film dramaturgy, soundtrack.

*Надійшла до редколегії 25.05.2015 р.*

## ■ УДК 792.8+396

**О. М. Шабаліна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**МОВА ТІЛА ЯК ПЛАСТИЧНИЙ ВИМІР ХХ СТ.**

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено тілесність у контексті людської діяльності як феномену культури. Розглядається значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танцю як засобу трансляції культурно значущої інформації в культурній парадигмі ХХ ст. Описано й проаналізовано вистави, спрямовані на розвиток функціонального авторства в процесі творення сучасного хореографічного продукту Західної культури. Висвітлено роль викладання сучасних авторських технік на території України.

**Ключові слова:** хореографічна культура, балетмейстерське мистецтво ХХ ст., гендер, тілесність, модерний танець, театр танцю.

**Е. Н. Шабалина**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ЯЗЫК ТЕЛА КАК ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ХХ СТ.**

Приведен обзор публикаций, в которых исследована телесность в контексте человеческой деятельности как феномена культуры. Рассматривается значение тела как инструмента социального выражения личности и танца как средства трансляции культурно значимой информации в культурной парадигме ХХ в. Описаны и проанализированы спектакли и мероприятия, направленные на развитие функционального авторства в процессе создания современного хореографического продукта Западной культуры. Освещена роль преподавания современных авторских техник на территории Украины.

**Ключевые слова:** хореографическая культура, балетмейстерское искусство ХХ в., гендер, телесность, модерн танец, театр танца.

**O. M. Shabalina**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**THE BODY LANGUAGE AS PLASTIC DIMENSION OF THE 20TH CENTURY**

There is cited review of publications, in which corporality is researched in context of total human activity as the cultural phenomenon.

The value of body is examined as an instrument of social expression of personality and the dance as the way of translation of cultural significant information in the cultural paradigm of 20th century. Performances that intended for development of functional authorship in the process of creation of contemporary choreographic product of

western culture have been described and analyzed. The role of teaching to proprietary techniques has been reflected on the territory of Ukraine.

**Key words:** choreographic culture, ballet-master's art of the 20th century, gender, corporality, modern dance, dance theatre.

**Постановка проблеми.** У сучасному світі соціокультурні та художні виміри тілесності набувають нового значення. Особливо це стосується культури модерного й постмодерного танцю, яка сформувалася протягом першої та другої половин XX ст. Тілесність і життєвість використовуються як найадекватніше відображення індивідуального прояву особистості. Танець стає найповнішим відтворенням художньо-екзистенціальних вимірів людського буття, а тіло — засобом мовлення.

Аналіз досліджень і публікацій. У соціально-культурологічному аспекті тілесність розглядає І. М. Биховська, на думку котрої в сучасній практиці постійно відтворюється протиставлення «людини тілесної» і «людини духовної»; в онтологічному аспекті — Л. В. Круткін [6]. У праці «Человеческая телесность: философский анализ» Л. В. Жаров [4] досліджує тілесність у контексті сукупної людської діяльності як феномен культури.

Для М. Візітея [3] характерне ототожнення тілесності і фізичної культур — тіло представлене як єдність етичної, естетичної, інтелектуальної, діяльно-практичної складових культури. У Ж. Дельоза «... тіло може бути яким завгодно; тіло звука, душі або ідеї; воно може бути лінгвістичним тілом, соціальним тілом, якоюсь колективністю» [2]. Концептуальним продовженням означених тенденцій є постмодерністська ідея «тіла без органів», пов'язана, передусім, з ім'ям А. Арто [1]. Як актор, художник, естет він дотримував позиції «проти органів» — за спонтанне, природне, одухотворене тіло: «Якщо танець, то в русі мають бути не ноги, а все тіло; якщо секс, то любить цілісна людина, а не орган. Органи зливаються з тілом — ось естетичний ідеал тіла, що діє, і споглядає одночасно» [9]. У працях французьких мислителів епохи постмодернізму тіло і тілесність людини осмислюються не лише як «тіло соціальне», а й як знак, матеріал для творення інших тіл.

До останньої третини XX ст. людське тіло вважалося об'єктивною природною даністю, цікавою лише для біології та медицини. Суспільні та гуманітарні науки розглядали тілесність лише побіжно, у зв'язку з філософською проблемою співвідношення духовного і матеріального або в межах історії мистецтва і фізичної культур. Починаючи з 1970-х рр., на Заході виникло розуміння тіла

не як природної даності, а як складного соціального конструкта. Це нове уявлення поступово почало використовуватися в усіх науках про людину та суспільство, зумовило виникнення автономних субдисциплін. І. Кон у праці «Чоловіче тіло в історії культури» стверджує, що «Тілесна» тематика надзвичайно різноманітна. На відміну від духу, який може бути «чистим» і «абстрактним», тіло завжди конкретне: воно має розмір, колір шкіри, расу і найголовніше — стать. Дух може бути безстатевим, тіло — ні. Вивчення історії тіла нерозривно пов'язане з вивченням історії наготи, одягу і сексуальності» [5]. Розглядаючи приклади найперших альбомів-монографій з історії оголеного тіла в мистецтві, що виходили друком на початку ХХ ст., І. Кон висвітлює питання переважно жіночого «красивого людського тіла». Жіноча нагота домінує і в сучасних дослідженнях і публікаціях. І. Кон наголошує на питанні: «Чому? Просто тому, що жіноче тіло красивіше чоловічого? Але для кого? Або тому, що художниками і їх замовниками були, зазвичай, чоловіки, яких жіноче тіло цікавило і збуджувало сильніше чоловічого? Або за ситуацією, коли чоловік дивиться, а жінка презентує себе, виникають стосунки влади: жінка є об'єктом чоловічого погляду передусім тому, що вона соціально залежить від чоловіка?» [5]. У порушенні і вивченні цих питань І. Кон надає важливого значення вченим-феміністкам, котрі серйозно зацікавилися соціальними передумовами репрезентації оголеного жіночого тіла в образотворчому мистецтві, але підкреслює, що зрозуміти стан жінок без паралельного вивчення чоловічого світу неможливо. Наукові праці, стосовно як чоловіків, так і жінок, започаткували перетворення фемінології в гендерологію, яка вивчає всю гаму соціальних стосунків між чоловіками і жінками, має на увазі соціально детерміновані ролі й ідентичності чоловіків і жінок, залежні не від природних статевих відмінностей, а від соціальної організації суспільства. Розуміння гендера як культурного символу пов'язане з тим, що стать людини має не тільки соціальну, але й культурно-символічну інтерпретацію. Таким чином, виникають інші форми суб'єктивності — відповідні вже не індивідові, а події, сенсу, спільності. К. Чухров наголошує, що «робота з тілом — це не просто нарцисичне самосприйняття» [12], а підвищення тіла до засобу дослідження та засобу комунікації.

**Мета** статті — розглянути значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танцю як засобу трансляції культурно-значущої інформації, що стало основою культурної парадигми Заходу ХХ ст. Твори сучасного хореографічного продукту



спрямовані на розвиток функціонального авторства й потребують аналізу стильових особливостей авторів західної хореографічної практики ХХ ст. для розвитку сучасних авторських технік на території України, які необхідно висвітлювати в державних культурних центрах країни.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** С. Пекстон, теоретик і практик (США), котрий описав особисті закони руху, аналізує мову культури з позиції руху тіла: «Ми народжуємося з потенціалом вимови різноманітних людських звуків та мовних зв'язків, але засвоюємо лише специфічну мову нашої культури, оскільки саме на неї спрямовані. Інший потенціал є невикористаним. Що саме культура відштовхує з того, що ми хотіли б повернути? Ми можемо, користуючись досвідом нашої субкультури і інших культур, зрозуміти: деякі пози, жести і поведінка — це мова тіла; так говорить саме культура, яка сприяє правильній соціальній діяльності і комунікації, й так само супроводжує наше уявне ставлення, якого ми досягаємо для належної презентації нашого «я». Але насправді, саме ідея «Я», ймовірно, є культурною конструкцією» [8].

З 1960-х рр. хореографія досліджувала взаємодію інтелекту й інстинкту, парадокси логіки та алогізму, глибоке взаємопроникнення сьогодення і минулого, збіг абстрактної форми з міфічною дією та межу між видимим і невидимим. Основна ідея, сформульована ідеологами хореографічного авангарду, полягала в пошуках «природної» (вільної від умовності і стилізації) жестикуляції. Передбачалося, що лише вона здатна по-справжньому передати всі нюанси людської психіки. Але на сцені, де всі рухи умовні, неможливо відокремити «природне» від «штучного», вигадувати нові «вільні» рухи. Головне положення теорії апологетів спростовує Піна Бауш, вирішуючи проблему танцювального авангарду вивільненням емоцій, а не запереченням правил, визначених раніше, втілює мрію своїх попередників. Їй вдається утворити власні усталені форми, а не тільки тимчасово суперечити театральним, що сформувалися за період ХХІ-ХІХ ст. Оскільки танець — мистецтво лише фізичної присутності, в якій жінки сприймаються з тілесної точки зору, для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став неприйнятним. Жінки, котрі були провідними в постмодерному танці, прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює застосування розмовної мови в постмодерному танці, так само як привселюдний показ тіла в різних естетичних і соціальних аспектах. Поняття «танцтеатр» (у вузькому сенсі слова) містить комплексну систему мислення і відчуття,

в якій абсорбувалися провідні ідеї і методи постмодернізму, — з його іронією, самоіронією, деконструкцією і порушенням усіх меж, тому розірване, нервово, еkleктичне стає засобом створення образу.

Театр П. Бауш — дослідження внутрішнього світу особистості, але інструментом дослідження завжди є саме тіло, його оповідальність, що виводить її мистецтво поза бар'єри і традиції — класичного балету або сучасного танцю, де головне значення надається природному жесту, натомість природність може виявитися і не сценічною. За період творчості змінюється соціальний рольовий акцент її героїв. У ранніх виставах Піни Бауш жінки часто ставали об'єктом брутального ставлення: їх смикали, щипали, кидали на підлогу. Вистава «Про, Дідо» (1999) надає жінці брутальності стосовно чоловіків: Назарет Панадеро жестом, що повторюється, притягує за краватку молодика, щоб придивився, знову і знову примушуючи до поцілунку; Реджіна Адвенто «цілує» укусом руку партнера і сама її забинтовує, лише тепер це є жартівливим.

Американка Т. Браун пропагує нетрадиційний підхід до людського тіла й вважає основою не м'язи, а суглоби. Вочевидь, ідеальна балерина у свідомості Т. Браун — це скелет, тому що естетика її стилю наближена до геометрії, де головними елементами стають довершена краса прямого кута, точні пропорції та філігранні контури людських кінцівок, що набувають візуалізації математично та фізично побудованого видовища як мовного ресурсу. Здається, що танцівники володіють мистецтвом левітації, пересуваючись у повітрі вгору, вниз та вбік. Т. Браун пропонує подолання фізичних меж. У ранніх творах вона представила ідеї Баухауза: наближення матеріалу та структури, східної філософії й екзистенціалізму. У церкві Джадсона, місці революційних зрушень у танцювальній композиції та реалізації ідей Р. Данна «Тремтіння» (1962), вона використовувала в нелогічній послідовності прості пози сидіння, стояння та лежання, останню позицію призупиняла, але не закінчувала. Наприкінці 1960-х рр. Т. Браун створила серію автобіографічних постановок, трансформуючи власні жести. Сповнені фізичного й емоційного навантаження, вони нагадували ритуал, у позах якого простежувалася дилема: зробити себе вразливою або показати здатність до деструкції. Композиції Т. Браун більше мали форму перформансу, ніж танцювальних п'єс, а їхніми попередниками, вочевидь, були «хепенінги». Досвіди аналізу рухів, як форми імпровізації й утворення

корегуючих контррухів після здійснення різких рухів, зумовили створення нової техніки танцю на основі реверберації. «Драма в нашій уяві, — вважає Т. Браун, — асоціюється з грою акторів. Фізична драма радше подібна до реальних драматичних подій. Зміщуючи центр ваги тіла, я створюю критичну ситуацію, котра підказує мені природні рухи для відновлення рівноваги. При цьому я не граю, не намагаюся справити на когось враження. Небезпека падіння надзвичайно велика, але вона проходить за якусь мить» [9, с. 37]. У хореографії 1980-х рр. вона балансує між виваженістю та хаотичністю, не використовує відомі рухи, які сформували свій словник жестів, заучені рухи рук і ніг, а похідні від них знаходила в повсякденних тренінгах [15, с. 30].

У розвитку модерн танцю Моріс Бежар надає першість експресивному танцю Німеччини (на відміну від США). Подібно до служителів культу Діоніса, він вважає, що «ритуальний танець звільняє тіло і душу, возносить дух». Незважаючи на це, його танець на сьогодні є найкласичнішим, а путівниками з ранніх творчих пошуків були філософія і релігія. Бежар не виховував «чистих» танцівників як «штучний результат лабораторних колб», формував універсального актора, здатного висловити себе через голос, рух, жест, все тіло в цілому [10].

Танець Анжелен Прельжокажа досяг ще більшої геометричності, ніж архітектурний шовковий стиль Триші Браун, який ґрунтувався на тілесності і високому рівні техніки виконавців. Моріс Делан вимальовував виставу, мов картину, акцентуючи на деталях з пріоритетом на структуризації простору за допомогою світла, виконавцях зі швидкою реакцією, використанні тексту жестів повсякденного життя й багатьох технік (зокрема М. Грехем). Доменік Баґуе, набувши досвіду в А. Прельжокажа, Р. Нурієва, Х. Лимона, М. Грехем, М. Каннінгхема, К. Карлсон, створив техніку на основі побутових рухів, що змушує глядача повірити в простоту і природність танцю, хоча його простота є ілюзорною, а наївні на вигляд рухи потребують грації та високого рівня координації. Д. Ларье створює стиль трансформованих елементів академічного танцю, актуальної «графічної хореографії», називаючи фундатором танцю модерн Вацлава Ніжінського. Не можна оминати увагою винахідливу творчість Філіпа Декуфле, котрий убачає початок танцю в продовженні утилітарного жесту, що переростає в арт-рух. Початок руху від моменту поштовху хореограф спрямовує в нескінченність, підкреслюючи інерцію костюмом і допоміжними атрибутами (відновлений на новому рівні засіб Л. Фуллер).

М. Ек створює мову психофізіологічного руху, працює з ревізитом, немов з живою істотою, яку тіло виконавця ніби вивчає кожною клітиною. Балетам класичної спадщини він надав нового читання, авторського ставлення до естетики, динаміки, пластики й психології згідно з часом.

Сьогодні практика роботи над творами класичної музичної спадщини в техніці модерн танцю відбувається на сучасній сцені України. Р. Поклітару створив авторські версії балетів «Лускунчик» П. Чайковського, «Кармен. TV» Ж. Бізе, «Болеро» М. Равеля, «Лебедине озеро» П. Чайковського, творчість котрого ґрунтується на техніці М. Ека. Вистави тяжіють до гострих протиріч, а малі форми на теми українських музичних рішень є влучними й лаконічними. А. Рубіна прагне театральної імпровізації на базі техніки класично-ігрового танцю, використовує музику І. Стравінського: «Весна священна», «Петрушка». Нещодавно сцена ХНАТОБу стала майданчиком для авторського бачення Алли Рубіної, автора вистави «Колесо фортуни» на музику «Болеро» М. Равеля й «Карміна бурана» К. Орфа. Метрономна велич «Болеро» М. Равеля породила фантазії відомих імен: І. Рубінштейн, С. Ліфаря, А. Ратманського, М. Бежара, А. Лієпі. Сьогодні А. Рубіна створює виставу на контрастах образів: від овечок під наглядом пастушка до дійства тореро, шелест плащів яких викликає загравання «биків в корсетах», готових до бою. Фортуна пускає в хід два плащі розбрату — один — «прообраз влади», другий — дійсно плащ, винесений у фіналі. Його тягнуть на себе всі, але не спроможний охопити, поволі кидають ганчіркою. Образи з подвійним дном у другому акті «Карміна бурана» К. Орфа продовжують відхід від нормативних образів. Філософська музика вирішена буффонією хореографії. Технічним емоційним танцем солістка стверджує ще і особовий чинник виконавця: талант, допитливий розум, здатність застосувати як технічний аспект виконавської майстерності, так і силу акторської імпровізації. О. Шевцова й хореограф знайшли взаєморозуміння, що творить і є твореним.

**Висновки.** Формування лексики модерного танцю виразно переконливо свідчить про концентрацію груп рухів: центрованих і децентрованих, доцентрових і відцентрових, інертних і імпульсних, динамічних і статичних, що і доводила техніка, запропонована Ж. Надж, Р. Шопіно, До. Брюмашон, К. Сапорта, Ф. Рафіно. Послідовники неокласичного «Сержа Ліфаря з Києва» вбачають у балетному мистецтві можливості, рівні театру і кінематографу. Авторські техніки на сьогоднішній день — спадкоємність

і експеримент, синтез і вилучення, застосування нових технологій і звернення до основ. Українські хореографи сьогодення базуються на досвіді Заходу й трансформують його згідно зі сприйняттям глядача країни. Важливо знайти свій шлях і своє слово в авторській мові, де саме тіло стає інструментом оповідання, а текст рухів — інформацією не лише для емоцій та відпочинку. Роль культурних центрів у забезпеченні викладання сучасних авторських технік на території України стає безпрецедентним кроком розвитку й фундаторства технік української сучасної хореографії.

### Список використаних джерел

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. — М. : Мартис, 1993. — 191 с.
2. Бугуева Н. А. Телесность человека как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / Н. А. Бугуева. — Режим доступа: [www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf). — Загл. с экрана.
3. Визитей Н. Н. Физическая культура личности (проблема человеческой телесности: методологические, социально-философские, педагогические аспекты) / Н. Н. Визитей. — Кишинев, 1989. — 107 с.
4. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ / Л. В. Жаров. — Ростов н/Д., 1988. — 126 с.
5. Кон И. С. Мужское тело в истории культуры [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: [sexology.narod.ru/book12.html](http://sexology.narod.ru/book12.html). — Загл. с экрана.
6. Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности / В. Л. Круткин. — Ижевск, 1993. — 169 с.
7. Кутырев В. А. Реконструкция человека (информационная реальность и философская антропология) [Электронный ресурс] / В. А. Кутырев. — Режим доступа: [http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001\\_Koutrev.doc](http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc). — Загл. с экрана.
8. Пекстон С. Заметки о внутренней технике [Электронный ресурс] / С. Пекстон. — Режим доступа: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.htm>. — Загл. с экрана.
9. Суриц Е. Балет и танец в Америке : очерки истории / Елизавета Суриц ; Гос. ин-т искусствознания; Ин-т танца (Екатеринбург). — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 392 с.
10. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2007. — 344 с.
11. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Юлия Чурко. — Минск : Полымя, 1999. — 224 с.
12. Чухров К. Был ли гендер в СССР? [Электронный ресурс] / К. Чухров. — Режим доступа: [http://kultura.az/articles.php?item\\_id=201003053358570&sec\\_id=9](http://kultura.az/articles.php?item_id=201003053358570&sec_id=9) — Загл. с экрана.

13. Шабаліна О. М. Дзадсонівська «революція танцю» та пластичні інновації Триші Браун / О. М. Шабаліна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Вип. XVII. — Київ : ДАКККиМ, КНУ ім. Т. Шевченка. — Міленіум, 2007. — С. 235–239.
14. Burt Ramsay. The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities / Ramsay Burt. 2-nd ed. — London & N.W. : Routledge. Taylor & Francis Group, — 2001. — 233 p.
15. Boxberger Edith. The energy of silence. Trisha Brown's solo at the «Impuls» festival in Vienna/ Edit Boxberger // Ballet international / tanz aktuell. — 1994. — november. — P. 30–31.

### References

1. Artaud Antonin. Teatr i ego dvoynik / A. Artaud. — M. : Martis, 1993 — 191 s.
2. Buguyeva N. A. Telesnost cheloveka kak sotsiokulturnyy fenomen [Elektronnyy resurs] / N. A. Buguyeva. — Rezhim dostupa: [www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf). — Zagl. s ekrana.
3. Vizitey N. N. Fizicheskaya kultura lichnosti (problema chelovecheskoy telesnosti: metodologicheskkiye, sotsialno-filosofskkiye, pedagogicheskkiye aspekty) / N. N. Vizitey. — Kishinev, 1989. — 107 s.
4. Zharov L. V. Chelovecheskaya telesnost: filosofskiy analiz / L. V. Zharov. — Rostov n/D., 1988. — 126 s.
5. Kon I. S. Muzhskoye telo v istorii kultury [Elektronnyy resurs] / I. S. Kon. — Rezhim dostupa: [sexology.narod.ru/book12.html](http://sexology.narod.ru/book12.html). — Zagl. s ekrana.
6. Krutkin V. L. Ontologiya chelovecheskoy telesnosti / V. L. Krutkin. — Izhevsk, 1993. — 169 c.
7. Kutyrev V. A. Rekonstruktsiya cheloveka (informatsionnaya realnost i filosofskaya antropologiya) [Elektronnyy resurs] / V. A. Kutyrev. — Rezhim dostupa: [http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001\\_Koutrev.doc](http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc). — Zagl. s ekrana.
8. Paxton Steve. Zametki o vnutrenney tekhnike [Elektronnyy resurs] / S. Paxton. — Rezhim dostupa: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.htm>
9. Surits E. Balet i tanets v Amerike : ocherki istorii / Elizaveta Surits ; Gos. in-t iskusstvovznaniya; In-t tantsa (Ekaterinburg). — Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2004. — 392 s.
10. Chepalov O. I. Khoreorafichnyi teatr Zakhidnoy Evropy XX st. : monohrafiya / O. I. Chepalov ; Khark. derzh. akad. kultury. — Kharkiv : KhDAK, 2007. — 344 s.
11. Churko Yu. Liniya, ukhodyashchaya v beskonechnost : subyektivnyye zametki o sovremennoy khoreografii / Yuliya Churko. — Minsk : Polymya, 1999. — 224 s.

12. Chukhrov K. Byl li gender v SSSR? [Elektronnyy resurs] / K. Chukhrov. — Rezhim dostupa: [http://kultura.az/articles.php?item\\_id=201003053358570&sec\\_id=9](http://kultura.az/articles.php?item_id=201003053358570&sec_id=9) — Zagl. s ekrana.
13. Shabalina O. M. Judsonivska «revoliutsiia tantsiu» ta plastichni innovatsii of Trisha Brown / O. M. Shabalina // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. pr. Vyp. XXVII. — Kyiv : DAKKKiM, KNU im. T. Shevchenka. — Milenium, 2007. — S. 235–239.
14. Burt Ramsay. The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities / Ramsay Burt. 2-nd ed. — London & N.W. : Routledge. Taylor & Francis Group, — 2001. — 233 p.
15. Boxberger Edith. The energy of silence. Trisha Brown's solo at the «Impuls» festival in Vienna / Edit Boxberger // Ballet international / tanz aktuell. — 1994. — november. — R. 30–31.

## ■ UDC 792.8+396

**Shabalina O. M.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### THE BODY LANGUAGE AS PLASTIC DIMENSION OF THE 20TH CENTURY

The aim is to examine the body meaning as the instrument of social expression of personality and the dance as the way of transmission of culturally significant information that became the base of cultural paradigm of the West of the 20th century and requires style features of western choreographic practicing authors of the 20th century for choosing the personal way of development of the modern proprietary techniques in Ukraine.

**Research methodology.** Eight publications about the interpretation of human's «body» and «corporality» have been reviewed, ten absolutely different approaches to creation of choreographic text by the western choreographers and two Ukrainian choreographers have been analyzed.

**Results.** The language of culture has been analyzed from the perspective of body movements; it has been proved that since 1960 choreography has been researching interaction of intelligence and instinct, paradoxes of logic and alogism, deep interpenetration of the present and the past, coincidence of abstract form with mythical action. The author reviewed the methods of creating choreographic text of improvisation with material of reverberation; dance theatre that changed the structure, the system of images and just artistic method of creation; the means of geometry of movement; structuring space; the use of sign language of everyday life; the style of transformed elements of academic dance and many techniques that turn into art-stream. There is a strong tendency towards the acceptance

of functional approach to the language that focuses the development practical skills of the body language (with the development of self-observation and memory of the body) at the same time with theoretical knowledge.

**Novelty.** An attempt is made in this article to show the necessity of alternative ways of using and creating choreographic text with the help of body as a source of information.

The **practical significance.** This information may become useful for Ukrainian teachers to develop new strategies of teaching choreographic techniques, creating proprietary methods of their presentation, development of the proprietary choreographic techniques in Ukraine, which should be elucidated in state cultural centers of the country.

**Key words:** choreographic culture, ballet-master's art of the 20th century, gender, corporality, modern dance, post-modern dance, dance theatre.

*Надійшла до редколегії 12.05.2015 р.*



**РОЗДІЛ 3**  
**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

**PART 3**  
**ART CRITICISM**

## ■ УДК 7.04

**С. В. Оляніна**, кандидат архітектури, доцент, Інститут культурології НАМ України, м. Київ

### **РЕПЕРТУАР ТА ІКОНОГРАФІЯ ЗООМОРФНИХ МОТИВІВ У ДЕКОРІ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ XVII–XVIII СТ.**

Розглянуто зображення тварин інтегрованих у рослинну орнаментику царських врат іконостасів. Описано їх репертуар та іконографію. Виявлено, що задіяні образи та складені з них композиції не мають прямих аналогій у тогочасному орнаментальному мистецтві України. Імовірним джерелом інспірації зооморфних мотивів є афонські іконостаси, де спостерігається аналогічний репертуар образів, однак є розбіжності в композиційних схемах і їх локалізації. З'ясовано, що з Афона запозичена ідея конструювання за допомогою символіки зооморфних образів необхідного змісту іконостасної орнаментации.

**Ключові слова:** іконостас, орнамент, зооморфні зображення, репертуар, композиція.

**С. В. Олянина**, кандидат архитектуры, доцент, Институт культурологии Национальной академии искусств Украины, г. Киев

### **РЕПЕРТУАР И ИКОНОГРАФИЯ ЗООМОРФНЫХ МОТИВОВ В ДЕКОРЕ УКРАИНСКИХ ИКОНОСТАСОВ XVII–XVIII ВВ.**

Рассмотрены изображения животных среди резного декора иконостасов. Описаны их репертуар и иконография. Выведено, что задействованные образы и составленные из них композиции не имеют прямых аналогий в орнаментальном искусстве Украины того времени. Вероятным источником инспирации зооморфных мотивов являются афонские иконостасы, где наблюдается аналогичный репертуар образов, однако есть различия в композиционных схемах и их локализации. Установлено, что с Афона была заимствована идея конструирования с помощью символіки зооморфных образов необходимого смысла иконостасной орнаментации. **Ключевые слова:** иконостас, орнамент, зооморфные изображения, репертуар, композиция.

**S. V. Olianina**, Candidate of Architecture, Institute for Cultural Research of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

### **REPertoire AND ICONOGRAPHY OF ZOOMORPHIC MOTIVES IN THE DECOR OF UKRAINIAN ICONOSTASES OF THE 17TH-18TH CENTURIES**

This paper deals with the images of animals interwoven with floral ornament in the carved decoration of the Holy doors iconostases. Their repertoire and iconography are described. The repertoire and

iconography of zoomorphic motifs do not have direct analogies in ornamental art of Ukraine of that period. Probable source of inspiration of zoomorphic motifs is Mount Athos iconostases, where there is a similar repertoire of images, but there are differences in compositional schemes and their localization. It has been found that the designing idea of the required content of ornamentation iconostasis was borrowed with the help of symbolism of zoomorphic motifs from Mount Athos.

**Key words:** iconostasis, ornament, zoomorphic image, repertoire, composition.

**Постановка проблеми.** Основою програм різьбленого декору іконостасів XVII–XVIII ст. є різноманітні рослинні мотиви, серед яких трапляються зображення тварин реальної або фантастичної фауни чи якихось зооморфних елементів (личин, лап). Таких образів небагато, трапляються вони виключно на царських вратах, але відразу привертають увагу різноманітністю своїх форм «дивної потворної краси або прекрасної потворності», як визначав подібні зображення Б. Клервоський [5, 282–283]. Насамперед інтригують причини появи таких зображень в іконостасі, оскільки навіть при побіжному погляді можна бачити, що ці створіння «божого звіринцю» не однорідні за своїм змістом і співвідносяться з різними семантичними пластами:

- символи Христа, Святого Духа, літургії, євангелістів;
- символи, запозичені з геральдичних знаків;
- тварини або зооморфні форми, інтегровані в рослинний орнамент.

Уведення до іконостасної декорації символів Триєдиного Бога, літургії та євангелістів пояснення не потребує. Появу там геральдичного двоголового орла пов'язують з прагненням української політичної еліти публічно засвідчити свою лояльність до царської влади [9, с. 12]. Щодо причин розміщення в іконостасі фігур тварин, переплетених з флоральними мотивами, символіка яких на перший погляд не є прозорою, дослідники висловили різні думки. За версією М. Драгана, такі композиції створюються під впливом стилю бароко [3, с. 85]. На думку М. Приймича, вони є творінням «народної уяви, вихованої на казці» [13, с. 113]. На жаль, відсутність аргументації до висловлених припущень змушує ставитися до них з обережністю. Існування настільки полярних думок свідчить про невирішеність проблеми, відтак необхідно знову звернутися до питання про сенс означеної групи зооморфних зображень.

**Мета** — визначити репертуар та іконографію зооморфних мотивів в орнаментиці царських вратах українських іконостасів XVII–XVIII ст.

**Виклад основного матеріалу.** Різьблені образи тварин виконувалися на царських вратах з другої половини XVII ст. й існували до останньої третини XVIII ст. Питання розпізнавання фауни царських врат уперше розглянув М. Драган, вказавши, що в їх нижній частині містилися зображення лева та дельфіна (чи дракона) [3, с. 85, 121], а в завершенні стулок — орла [3, с. 119]. Його інтерпретація тварин стає хрестоматійною і використовується в подальших публікації [13, с. 113; 10, с. 29]. Слід уточнити і розширити запропоновані М. Драганом дефініції тварин: до названих ним лева, дельфіна, орла, слід додати голуба й узагальнений образ птаха. Змієподібна істота, яку науковець називає драконом, на нашу думку, є аспідом. Зображення крилатого змія і дракона в українському мистецтві XVII–XVIII ст. майже тотожні, єдина іконографічна відмінність між ними — кінцівки: аспід у християнській традиції зображувався зовсім без ніг або двоногим. Зокрема у творі Дамаскіна Студита «Збірка про деякі особливості ества тварин», відомого за російськими списками з XVII ст., аспіда визначено як двоногого змія; у тексті кін. XVII — поч. XVIII ст., що приписується Миколаю Спафарію, вказано, що він «має «звірячі» вуха, крила, подібні крилам кажана, тіло і хвіст, укриті твердою і гарною лускою». На відміну від аспіда дракон зображувався чотирилапим.

За способом зображення тварин на царських вратах можна виокремити повнофігурні образи і личини. Загальна схема їх розподілу була стабільною: лев, аспід і дельфін розмушівалися в нижній частині врат, птахи — вгорі або в центрі стулок. Ці образи вміщувалися зазвичай парами (по одному на кожній стулці), в профіль, дзеркально відображеними. Значно рідше на кожній стулці вводилося по два зооморфні мотиви, але і в цьому разі їх пози і взаємне розміщення повторювали описаний загальний принцип. Здебільшого царські врата містили одну пару тварин (птахів угорі чи звірів унизу), але іноді птахи і звірі зображувалися одночасно і розподілялися у два яруси, вгорі і внизу відповідно.

Повнофігурні зображення тварин. Лев. Його повнофігурні зображення, вочевидь, траплялися рідко, єдиним відомим прикладом є царські врата с. Ямна (іл. 1). На них тварини представлені в профіль, лежачими, їх тіла симетрично звернуті до центральної осі врат, а голови розвернуті у зворотному напрямку, з-під задньої ноги протягнутий і закинаний догори хвіст, що завершується

рослинним пагоном. Леви мають укладену пасмами гриву, а з роззявленої вишкіреної пащі виростає виноградна лоза.

Аспід. Цих істот зображували звернутими головами до центральної осі, тіло сильно вигиналося в сторону черева так, що майже закручувалося в кільце. У такому положенні змії головою або черевом лежав на горизонтальній планці врат, а піднятий хвіст спирався на вертикальну бокову планку. Хвіст зазвичай закручувався в петлю і завершувався трипелюстковою або «копіївою» лілією (ознака, властива пізньовізантійській традиції) [14, с. 32, 43, 44]. Тіло аспіда покривала луска, а з вишкіреної пащі виростала галузка. Іконографічна відмінність аспіда від інших змієподібних — наявність маленького вуха і крил на кшталт крил кажана, які іноді набували зубчастої форми (іл. 2). Аспіди на царських вратах с. Прегримка і с. Улюч (сучасна Польща) мають корони, що є їхньою унікальною особливістю — інші короновані тварини на вратах іконостасів не відомі.

В окремих випадках аспідів уміщували попарно на кожній ступці, звернутими назустріч один одному. Такі пари аспідів виконані на царських вратах Острога. Ці зображення відносно невеликі, окрім того вони погано збереглися, втім, можна простежити, що змії вигнуті в традиційний спосіб, передні лапи підібгані під тіло, крила підняті, закручені в спіраль хвосту вивищуються над головами, а з пащі, як завжди, виростає галузка.

Дельфін. Цей образ також використовується надто рідко. Серед відомих повнофігурних зображень лише тварин на царських вратах Миколаївської церкви с. Бистрий можна ідентифікувати як дельфінів. За рисунком і композицією вони подібні до зображень аспідів. Від останніх їх відрізняє відсутність крил і вуха, а хвіст має природну для риби форму (іл. 3).

Орел. Визначити його серед інших птахів нескладно за потужним вигнутим дзьобом, довгою шиєю і чітко окресленими, розведеними в сторони крилами. На голові над очима помітні виступи, що нагадують нависаючі «брови», а тіло вкривають ретельно модельовані пір'їни. Орел на верхній частині царських врат зображувався так, що його тіло було звернуте до центральної осі, в той час як голова — у зворотному напрямку. Часто в дзьобі птаха — затиснута галузка з виноградним гроном (іл. 4).

Голуб. Парою голубів увінчували верхівку царських врат, або вони були елементом композицій на ступках. Відрізнити голуба можна за маленьким прямим дзьобом, коротшою, ніж в орла, шиєю і щільно притиснутими до тіла невеликими крилами. Трапляються

фігурки голуба, пофарбовані в білий колір, як на царських вратах першої половини XVIII ст. с. Виженка на Буковині. У дзьобі птах міг тримати гілочку з невеликими листочками на кшталт маслинної. У традиційних композиціях зображували, наприклад, пару голубів, які п'ють з чаші (іл. 5), або голуба, що дзьобає виноградне гроно, — така композиція вміщена в центральній частині царських врат кінця XVII — початку XVIII ст. с. Абранка на Закарпатті.

Птахи. Серед зображень птахів на царських вратах є і такі, які неможливо визначити однозначно. Імовірно, це узагальнений образ птаха. До таких належать два великі птахи, що сидять на верхівці царських врат с. Ямна (іл. 6). Композиційна схема їх розміщення традиційна: тіло звернене до центра, голова повернута назад. Вони не мають ознак хижого птаха, хоча М. Драган визначав їх як зображення орлів [3, с. 119]. Навпаки, їхній дзьоб маленький, прямий і закритий, а на голові немає характерних для орла «брів». Не схожі ці птахи і на голуба, оскільки мають задовгу для нього шию і тіло.

Личини. У долішніх зображеннях найпоширеніша така композиційна схема: личини звірів містилися в нижніх зовнішніх кутах стулок, звернені до центру. Наприклад, саме так вони розміщені на царських вратах першої половини XVIII ст. с. Тисів на Івано-Франківщині. Часто личини зображені у внутрішніх кутах кожної стулки, розвернуті в протилежні сторони — врата с. Виженка на Буковині. В обох випадках з їх паці виростає галузка. Інші відомі варіанти: личини вкомпоновані попарно на кожній стулці, але розвернуті від центральної осі в різні напрямки стулки і туляться пащами до рамок (іл. 7); по одній личині на стулці, які розвернуті до стовпчика царських врат і примикають до нього відкритою пащею — царські врата другої половини XVII ст. (?) Покровської церкви с. Кострина на Закарпатті. Маргінальним прикладом розміщення личин звірів у горішній частині врат є царські врата середини XVIII ст. м. Острог, де вони попарно обрамляють овальні медальйони на кожній стулці і звернуті пащами додолю.

Іноді їм надавали характерних рис конкретної тварини, у такому разі можна розрізнити, наприклад, лева (іл. 8) або аспіда (іл. 7). Однак трапляються личини, де стилізація позбавила їх ознак певного звіра, як, наприклад, на вратах Острог, с. Тисів та Виженка.

Угорі царських врат розміщувалися лише зображення орлів, які зазвичай мають не тільки голову, а й довгу шию. Компонування личин повторювало схему розміщення повнофігурних зображень — голови розвернуті від центральної осі врат, водночас шия

птаха поступово переходила у флоральний декор. Часто з орнаментальних мотивів, що оточували личину, складалася форма, яка за абрисом нагадувала розкрите крило і ставала візуальним продовженням тіла птаха. Завдяки такому прийому личина сприймається як півфігура птаха — орли на царських вратах кінця XVII ст. с. Пациків на Івано-Франківщині, с. Сухий на Закарпатті. Дзьоб орла зображується відкритим або із затиснутою стрічкою тканини чи галузкою з виноградним гроном (іл. 9).

Розглядаючи зооморфні елементи, слід навести і рідкісний варіант зображення на царських вратах різьблених лап орла. Яскравий приклад — врата з іконостаса церкви Різдва Іоанна Хрестителя Краснопуццанського монастиря, пізніше перенесені до Успенської церкви с. Вербів [2, с. 415, 416]. Тут у нижній частині врат, на кожній стулці, зображено по дві орлині лапи, що в потужних пазурах стискають округлі плоди. Лапи птаха на рівні стегна переходять в акантове листя і загалом набувають вигляду підставки для євхаристичної чаші, вміщеної вище (іл. 10). Ще один приклад такої композиції відомий на вратах іконостаса с. Поморяни [3, с. 147].

Отже, репертуар тварин на царських вратах є обмеженим, що свідчить про важливу семантичну функцію цієї групи образів. За відсутності спеціального значення такої декорації були б можливі запозичення будь-яких мотивів з розмаїття ренесансної і барокової зооморфної орнаментики, зокрема образів середньовічного бестіарію, наприклад, мелузینی, русалки, єдиногога, кентавра, які трапляються на заставках та в ініціалах українських стародруків XVII–XVIII ст., водночас в іконостасі вони відсутні. Слід підкреслити, що саме гравюру того часу традиційно вважають джерелом поширення нових естетичних ідей і зразків для копіювання, з якої вони переходили в інші види образотворчого мистецтва, зокрема в орнаментуку іконостасів [4, с. 55; 1, с. 629, 630; 8, с. 41–48]. Утім, в українській гравюрі XVII–XVIII ст. немає прямих аналогій зооморфним образам, які зустрічаються на царських вратах. На заставках доволі часто є осьові композиції із дзеркально розміщених тварин в оточенні флоральних мотивів, однак серед них надто рідко можна побачити зображення тварини, з пащі якої виростає рослинна галузка. Винятком є парні змії на заставці зі стрятинського Требника 1606 р. Окрім того, для гравюр не характерні осьові композиції, де б тварини зображувалися у два рівні, як на царських вратах з Виженка (іл. 11) і Ямна, де в нижній частині розміщені тварини, а у верхній — птахи.

Поширеність в іконостасі композиції, де з пащі звіра виростає галузка, не дозволяє провести паралелі із західноєвропейськими зразками декору. Для ренесансно-барокової орнаментики основним прийомом інтеграції зооморфних (а також антропоморфних) мотивів з флоральним декором було їх зрощення в задній (нижній) половині тіла або на рівні шиї, що для царських врат є, радше, винятком. Думка, що запозичені із західноєвропейських гравюр та увражів орнаментальні композиції щоразу корегувалися і творчо перероблялися, зокрема, щоб зобразити неприйнятні для іконостаса образи [1, с. 629, 630], також не пояснює причини формування описаної композиційної схеми царських врат, оскільки йдеться не про заміщення забороненого зображення прийнятнішим, а про зовсім інший принцип організації композиції. Ще одна деталь перешкоджає беззастережно прийняти думки про значний вплив мистецького стилю на зображення зооморфних образів на царських вратах: розміщені там тварини в жодному разі не мають вишуканої барокової орнаментальної обробки акантовим листям, наприклад, використання його замість гриви або пір'я. Водночас це характерно для зображень зооморфних мотивів у декорі бароко, і можна навести немало таких прикладів серед ілюстрацій українських стародруків XVII–XVIII ст.

Думка про ймовірний зв'язок народних уявлень і зооморфних зображень на царських вратах заслуговує на увагу, хоча їх співвідношення навряд чи були перенесенням казкових персонажів. Будь-яке запозичення зі сфери народних уявлень — на рівні сприйняття візуальних образів або ідей — мало набувати богословського обґрунтування і лише за цієї умови могло впроваджуватися до оформлення іконостаса. Отже, імовірність вільного залучення до образної тканини іконостаса фольклорних зооморфних мотивів, не пов'язаних з релігійною традицією, є значною. Утім, ця проблема потребує спеціального дослідження.

Пошук імовірних джерел запозичення змушує звернутися до іконостасів балканських країн, де в пам'ятках XVII–XVIII ст. зооморфні зображення часто використовувалися в програмах декору і містили аспідів, дельфінів, левів, а також птахів. Розміщувалися зображення цих тварин уздовж осі царські врата — Розп'яття. Найефектнішим художнім акцентом була пара аспідів або дельфінів у завершенні іконостасів, які слугували опорою для Розп'яття й ікон або просто розміщувалися обабіч нього (іл. 12). Біля підніжжя Розп'яття, поряд з аспідами, трапляються і мініатюрні зображення парних левів, які компонуються подібно до геральдичних



щитотримачів, як на фрагменті іконостаса XVII ст. з монастиря Пантократор на Афоні. Аспіди також могли міститися у верхній частині царських врат (іл. 13), на антаблементі над царськими вратами — іконостас 1711 р. в монастирі Св. Наума Охридського в Македонії. Композиції з птахів серед виноградних лоз також часто прикрашали антаблемент і арку над царськими вратами (іл. 14). Таким чином, репертуар тварин, які фігурували в афонських і балканських пам'ятках, подібний до вмісту українських іконостасів, хоча ці зображення мають зовсім іншу локалізацію. Істотно відрізняються вони за художнім рішенням та іконографічними схемами. Очевидно, що в цьому разі про пряме запозичення композиційних побудов і загального трактування образів ітися не може, однак сам факт активного використання в балканських та українських іконостасах подібного набору зооморфних мотивів потребує осмислення.

Як відомо, в XVII ст. між Україною й Афоном існували постійні культурні контакти [4, с. 9; 7, с. 166, 168]. В умовах утисків греко-католицької церкви, після прийняття Брестської унії в 1596 р., православні ієрархи України прагнули набути духовної підтримки Святої Гори, поглиблювати церковну й освітню взаємодію. Тут можна навести відомий документ — «Порада до благочестя», створений на соборі в Києві в 1621 р., що приписується митрополитові Йову Борецькому, в якому декларовано необхідність викликати з Афона ченців-книжників, а туди відряджати схильних до добросовісного життя [11, с. 132]. Це свідчення описує настрої українського православного духовництва, яке в тривалій конфесійній боротьбі наполегливо зверталося до авторитетних духовних центрів, прагнучи зміцнити позиції щойно відновленої православної Київської митрополії. Ситуація, що склалася, може пояснити особливу увагу України до обрядовості й опорядження афонських храмів, які сприймалися як зразки візантійських традицій, а орієнтація на них була запорукою протистоянню католицькому впливу. У цьому історичному контексті зображення в українських іконостасах тварин стає цілком зрозумілою. Однак відсутність спільних іконографічних і композиційних ознак з афонськими пам'ятками свідчить, що існувало богословське підґрунтя для перенесення таких образів. Зображення тварин стало інструментом передавання певного задуму, який будувався на їх символічному значенні. Іншими словами, з іконостасів Святої Гори була запозичена семантична роль зооморфних образів. Саме вона стала основою для заповнення українських іконостасів XVII ст. чітко визначеним

репертуаром тварин. Слід зазначити, що практика таких запозичень була поширеною в християнській традиції. Під час звернення до святинь, які стали взірцями, наприклад, Гроб Господній, Софія Константинопольська, Успенський собор Києво-Печерської лаври, здебільшого відтворювався не їх план, архітектурний об'єм чи пластичне оздоблення, а «образ-ідея», яка була зрозуміла сучасникам і гармоніювала з новим контекстом [6, с. 27].

### **Висновки.**

1. Обмежений репертуар зооморфних мотивів на царських вратах вказує, що ці образи мали символічне значення, яке було зрозумілим і прочитувалося так само, як сенс інших розміщених там зображень.

2. Зооморфні мотиви афонських іконостасів сприймалися в Україні як архетипові зразки програмного опорядження, запозичення яких створювало алюзію з грецьким першоджерелом, водночас відсутність прямого копіювання свідчить про те, що взірцем для наслідування була ідея конструювання за допомогою символіки зооморфних образів необхідного змісту іконостасної орнаменталістики.

Перспективою подальших досліджень у цьому напрямі є визначення суті повідомлення, закодованого в цій групі зображень.

### **Список використаних джерел**

1. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции / И. Л. Бусева-Давыдова // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. — М. : Прогресс-Традиция, 2000. — С. 621–650.
2. Вуйцик В. Краснопуццанський іконостас Василя Петрановича / В. Вуйцик // Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, 1998. — Т. 236. — С. 408–416.
3. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Михайло Драган. — Київ : Наук. думка, 1970. — 203 с.
4. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / П. Жолтовський. — Київ : Наук. думка, 1983. — 179 с.
5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1.: Античность, Средние Века, Возрождение. — М. : Изд. Академии художеств СССР, 1962. — 684 с.
6. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. М. Лидов. — М. : Дизайн. Информация. Картография, 2009. — 352 с.
7. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Вісн. Львів. ун-ту. — 2003. — Вип. 3. — С. 161–171. — Серія: Мистецтво.

8. Міляєва Л. С. Переддень бароко / Л. С. Міляєва // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. — Київ : Спалах, 2000. — Вип. 1. — 1999. — С. 27–48.
9. Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко / Л. С. Міляєва // Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл.: [альбом]. — Київ : Родовід, 2010. — С. 9–19.
10. Олейнюк Н. Різьблені царські врата XVII–XX ст. / Н. Олейнюк // Царські врата українських іконостасів. Альбом. Серія «Українське народне мистецтво». — Львів : Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. — С. 24–39.
11. Памятники, изданные Киевской Комиссией для разбора древних актов. Издание второе, с дополнениями. Т. I. — Київ : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1898. — 366 с.
12. Православная энциклопедия : т. 3 Анфимий-Афанасий / ред. Алексий П. — М. : Православная энциклопедия, 2001. — 751 с.
13. Приймич М. Перед лицем твоім. Закарпатський іконостас / М. В. Приймич. — Ужгород : Карпати-Іражда, 2007. — 224 с.
14. Толстой И. И. Памятники Владимира, Новгорода и Пскова / И. И. Толстой, Н. П. Кондаков // Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. — СПб : Тип. А. Бенке, 1899. — 186 с.

### References

1. Buseva-Davydova I. L. Russkiy ikonostas XVII veka: genezis tipa i itogi evolyutsii / I. L. Buseva-Davydova // Ikonostas. Proiskhozhdeniye — Razvitiye — Simvolika / redaktor-sostavitel A. M. Lidov. — M.: Progress-Traditsiya, 2000. — S. 621–650.
2. Vuitsyk V. Krasnopushchanskyi ikonostas Vasylia Petranovycha / V. Vuitsyk // ZNTSh, 1998. — Т. 236. — С. 408–416.
3. Drahan M. Ukrainska dekorativna rizba XVI — XVIII st. / Mykhailo Drahan; — K.: Naukova dumka, 1970. — 203 s.
4. Zholtovskiy P. Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI–XVIII st. / P. Zholtovskiy. - K.: Naukova dumka, 1983. — 179 s.
5. Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli. T. 1.: Antichnost, Sredniye Veka, Vozrozhdeniye. — M.: Izd. Akademii khudozhestv SSSR, 1962. — 684 s
6. Lidov A. M. Ierotopiya. Prostranstvennyye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kulture. M.: Dizayn. Informatsiya. Kartografiya, 2009. — 352 s.
7. Miliaieva L. S. Mytropolyt Petro Mohyla i mystetstvo Kyieva 30–40-kr. XVII st. // Visnyk Lvivskoho universytetu. — Serii: Mystetstvo. — 2003. — Vyp. 3. — S. 161–171.
8. Miliaieva L. S. Peredden baroko / L. S. Miliaieva // Mystetstvoznavstvo Ukrainy: Zb. nauk. pr. — K.: Spalakh, 2000. — Vyp. 1. — 1999. — S. 27–48.

9. Miliiaeva L. S. Tserkva Spaso-Preobrazhennia i poetyka ukrainskoho baroko / L. S. Miliiaeva // Sorochynskiy ikonostas: ikonostas Spaso-Preobrazhenskoj tserkvy v s. Velyki Sorochyntsi Myrhorod. r-nu Poltav. obl.: [albom]. — K.: Rodovid, 2010. — S. 9-19.
10. Oleiniuk N. Rizbleni tsarski vrata XVII-XX st. // Tsarski vrata ukrainskykh ikonostasiv. Albom. Serii «Ukrainske narodne mystetstvo». — Lviv: Instytut kolektsionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh, 2012. S. 24-39.
11. Pamyatniki, izdannyye Kiyevskoy Komissiyey dlya razbora drevnikh aktov. Izdaniye vtoroye, s dopolnениyami. — T. I. — K.: Tip. G. T. Korchak-Novitskogo, 1898. — 366 s.
12. Pravoslavnaya entsiklopediya [Tekst]: t. 3 Anfimiy - Afanasiy / red. Aleksiy II. - M. : Pravoslavnaya entsiklopediya, 2001. — 751 s. — ISBN 5-89572-008-0.
13. Pryimych M. Pered lytsem tvoim. Zakarpatskyi ikonostas / M. V. Pryimych. — Uzhhorod: Karpaty-Grazhda, 2007. — 224 s.
14. Tolstoy I. I. Pamyatniki Vladimira, Novgoroda i Pskova / I. I. Tolstoy, N. P. Kondakov // Russkiye drevnosti v pamyatnikakh iskusstva. Vyp. 6. — SPb: tip. A. Benke, 1899. — 186 s.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

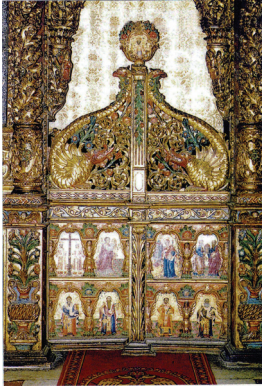


Рис. 3

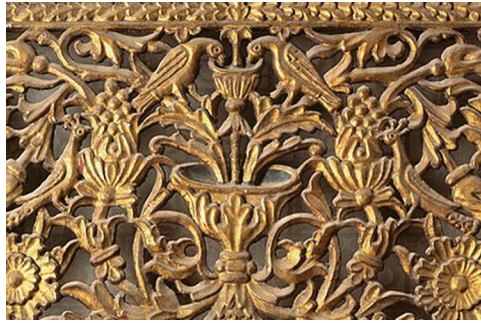


Рис. 4

### Список ілюстрацій

1. Леви. Фрагмент різьблення царських врат. Перша половина XVIII ст., с. Ямна (Івано-Франківщина).
2. Аспіди. Фрагмент різьблення царських врат. XVIII ст., с. Посада Риботицька, Підкарпатське воєводство, Польща.
3. Дельфін. Фрагмент різьблення царських врат. Друга половина XVII ст. (?), Миколаївська церква с. Бистрий, зараз частина м. Свалява (Львівщина).
4. Орли. Фрагмент різьблення царських врат. Кін. XVII - поч. XVIII ст., с. Мала Вільшанка (Львівщина).
5. Голуби. Фрагмент різьблення царських врат. Середина XVIII ст., м. Острог (Рівнинщина).
6. Птиці. Фрагмент різьблення царських врат. Перша половина XVIII ст., с. Ямна (Івано-Франківщина).
7. Личини аспідів. Фрагмент царських врат. Друга половина XVII ст. (?) м. Лебедин (Сумщина).
8. Личина лева. Фрагмент царських врат. 1698–1705 р. Воздвиженська церква, Скит Манявський (Івано-Франківщина).
9. Личина орла. Фрагмент різьблення царських врат. XVII ст. с. Березна (Чернігівщина).
10. Фрагмент царських врат з с. Вербів. XVIII ст. (Тернопільщина).
11. Царські врата. Перша половина XVIII ст., с. Виженка (Буковина).
12. Фрагмент іконостаса, XVII ст. Монастир святого Пантелемона. Афон.
13. Фрагмент іконостаса, XVIII ст. Монастир Панагія Турліані, о. Міконос. Греція.
14. Фрагмент іконостаса, 1611 р. Монастир Протатон. Афон.

■ UDC 7.04-035.3:7.045

**Olianina S. V.**, Candidate of Architecture, Institute for Cultural Research of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv  
*s.olyanina@ukr.net*

## **REPERTOIRE AND ICONOGRAPHY OF ZOOMORPHIC MOTIVES IN THE DECOR OF UKRAINIAN ICONOSTASES OF THE 17TH-18TH CENTURIES**

**The aim of this paper** is to determine the repertoire, iconography and semantics of images of animals in the ornamentation of the Holy doors of Ukrainian iconostases of the 17th — 18th centuries.

**Research methodology.** Iconographic and iconological methods have been used. It helped to reveal the repertoire of zoomorphic motifs, the most common compositional patterns and identify ideological sources for the introduction of these motifs in Ukrainian iconostases of the baroque age.

**Results.** The study of the repertoire and iconography of zoomorphic motifs on the Holy doors showed that these images and compositions do have direct analogies in ornamental art of Ukraine of that period. Probable source of inspiration of zoomorphic motifs is Mount Athos iconostases, where there is a similar repertoire of images, but there are differences in compositional schemes and their localization. They are significantly various in their artistic solutions and compositional schemes too. The lack of common iconographic and compositional features with zoomorphic images in the Mount Athos iconostases suggests that these images get to Ukraine from the Mount Athos iconostases as the archetypical sample of ornamental decoration which created a stable allusion to the Greek original source.

**Novelty.** The semantic role of zoomorphic images was borrowed from the Mount Athos iconostases as well as the idea to convey the necessary symbolic and allegorical message via them. Borrowed zoomorphic images became the basis for the creation of independent compositional structures. The new iconographic schemes were created and placed only on the Holy doors.

The **practical significance.** The information contained in this paper will be useful for understanding the ways of forming an artistic image of Ukrainian iconostases of the baroque age.

**Key words:** iconostasis, ornament, zoomorphic image, repertoire, composition.

*Надійшла до редколегії 06.05.2015 р.*

## ■ УДК 74.739 (72)

**В. О. Волошенко**, аспірант, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

### **ХУДОЖНИЙ МЕТАЛ У МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМАХ СТРИЙСЬКОГО ПАРКУ ЛЬВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Розглянуто композиційні особливості об'єктів художнього металу в малих архітектурно-мистецьких формах Стрийського парку Львова — одного з найдовершеніших міських рекреаційних середовищ України та Європи. Висвітлено художні, образні та декоративні особливості, загальну естетизуючу функцію металевої пластики в організації історичної паркової зони. Проаналізовано методи формування її художнього образу в сучасній архітектурній та урбаністичній ситуації.

**Ключові слова:** Львів, Стрийський парк, художній метал, малі архітектурні форми, художні особливості.

**В. О. Волошенко**, аспирант, Львовская национальная академия искусств, г. Львов

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ В МАЛЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМАХ СТРИЙСКОГО ПАРКА ЛЬВОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ В.**

Рассмотрены композиционные особенности объектов художественного металла в малых архитектурных формах Стрийского парка Львова — одной из наиболее совершенных городских рекреационных зон Украины и Европы. Освещены художественные, образные и декоративные черты, общая эстетизирующая функция металлической пластики в организации исторической парковой зоны. Проанализированы методы формирования ее художественного образа в современной архитектурной и урбанистической ситуации.

**Ключевые слова:** Львов, Стрийский парк, художественный металл, малые архитектурные формы, художественные особенности.

**V. O. Voloshenko**, postgraduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

### **ART METAL IN SMALL ARCHITECTURAL FORMS OF THE STRYISKYI PARK IN LVIV OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

The composition features of objects of art metal are considered in the small architectural forms of the Stryiskyi Park in Lviv — one of the most perfect municipal recreational zones of Ukraine and Europe. Highlighting artistic, vivid and decorative lines and also public aesthetic function of the metallic plastic arts in organization of historical parkland



is attempted. The methods of forming the image are analysed in a modern architectural and urbanism situation.

**Key words:** Lviv, Stryisky Park, art metal, small architectural forms, artistic features.

**Постановка проблеми.** Стрийський парк у Львові є визначною пам'яткою українського паркового мистецтва, яка, як міський рекреаційно-культурний об'єкт державного значення, тривалий час потребує реконструкції, а також фахової реставрації або консервації архітектурно-мистецьких творів, що розташовані на його території. Водночас, без належної науково-теоретичної основи, попереднього вивчення історичних і сучасних особливостей функціонування цього унікального рекреаційного об'єкта виникає загроза втрати його природних і художньо-архітектурних особливостей. Зокрема дослідження потребують художній метал Стрийського парку й особливості його розвитку в другій половині ХХ ст., що недостатньо висвітлено в науковій літературі. Відповідно до цього завдання збереження і розвитку природних, ергономічних, екологічних і художніх особливостей унікального паркового об'єкта, можна визначити напрям мистецтвознавчих студій.

Останні дослідження і публікації. Малі архітектурні форми тривалий час досліджують науковці. Розвідки на цю тему належать ще до початку ХХ ст., але з активізацією процесу урбанізації проблематика малих архітектурних форм у міському середовищі набуває більшої актуальності. Цьому питанню присвячено публікації В. Свідерського [14; 15], І. Косаревського [5], Н. Ганкіної [2], Г. Грубе [4] та ін. Кілька досліджень львівських парків опублікував В. Кучерявий [6; 7; 8]. Протягом другої половини 1980 — початку 1990-х рр. виходить друком кілька праць у вітчизняному мистецтвознавстві які частково стосувалися спадщини українського ковальства. Ґрунтовним дослідженням стала кандидатська дисертація В. Могилевського про кований метал Києва [9]. Проблемам вітчизняного монументально-декоративного металу присвячено розвідки О. Роготченка [10; 11; 12]. Наприкінці 1990 — на початку 2000-х рр. архітектурно-художній метал досліджується у Львові, Ужгороді, Києві. Проте роль художніх виробів з металу малих архітектурних форм у садово-парковому мистецтві України висвітлена недостатньо і тому становить актуальний напрям дослідження.

**Мета** статті — висвітлити історичні та сучасні аспекти розвитку художнього металу Стрийського парку Львова, зокрема, другої половини ХХ ст. Кілька об'єктів металевої пластики розглядаються

як елементи формування художнього образу малих архітектурних форм і паркової зони загалом.

**Виклад основного матеріалу.** Вархітектурі Львова, який менше інших українських міст постраждав під час воєн ХХ ст., відображені різні архітектурно-художні стилі напрями, що відповідають певним історичним епохам. Широко представлені споруди в стилі ренесансу, бароко, класицизму, характерним для архітектурного розвитку Львова кінця ХІХ — початку ХХ ст. став вплив європейського модерну (сецесії), евізначні будівлі, побудовані в стилі українського модерну, ар-деко, конструктивізму тощо. Історичний центр Львова, на території якого збережено немало архітектурних пам'яток ХІV — ХVІІІ ст., занесений до списку світової спадщини ЮНЕСКО.

Але друга половина ХХ ст. стала складним періодом в історії архітектури Львова, значною мірою позбавленої естетичної «підтримки» монументальних і декоративних мистецтв. «Розвиток радянської будівельної індустрії в сталінсько-хрущовський час не призвів до розвитку прикладних видів мистецтва за винятком лиття декору з бетону і алебастру, що складно віднести до рангу творчості [11, с. 281]. На першій міській конференції архітекторів, яка відбулася в січні 1947 р., архітектор Слободяник висловився щодо недоцільності застосування місцевого досвіду будівництва в майбутніх новобудовах Львова, назвавши таку практику «безпринципним застосуванням місцевої архітектури». Єдиний з присутніх архітекторів галичанин Є. Нагірний «емоційно заперечив своєму колезі, зауваживши, що саме народ і є натхненником не тільки архітектури, але й усіх інших починань радянської влади. Насамкінець, роздратувавшись, пояснив Слободянику, що таке еkleктика, яку останній убачав чи не в кожному новому проекті, зазначивши, що місто Львів — це архітектурний музей, і тут є чому повчитися» [1, с. 608].

На жаль, ці аргументи не переконали керівництво міста. Уже наприкінці липня 1947 р. міськвиконком затвердив типову радянську схему будівництва під назвою «Комплексна схема розміщення будівництва у Львові протягом 1946–1950 рр.». Схема головного архітектора міста А. Натальченко передбачала розміщення нового житлового будівництва поблизу заводів з урахуванням можливості формування новітнього цілісного житлового комплексу. Слід зазначити, що тогочасна архітектурна думка практично нівелювала традиційну для Львова роль архітектурно-художнього металу, який був справжнім витвором ковальського мистецтва (ковані брами, огорожі, решітки, навіси і дашки, огорожі балконів, окуття дверей,

фігурні ринви, флюгери тощо) й відігравав у синтезі зі скульптурним оздобленням важливу функцію. У 1949 р. на засіданні Львівського відділення Союзу радянських архітекторів відбулося обговорення і затвердження типових проектів серійного житлового будівництва для західних областей України, які на вимогу Комітету в справах архітектури при Раді Міністрів СРСР мали виконувати львівські архітектори (Микула, Персіков, Шарапенко) [3, с. 2].

Важливою складовою «соціалістичного образу» Львова мали стати парки, яким в архітектурному розвитку міста відводилася помітна роль. Це стосувалося, зокрема, відкритого в 1952 р. Парку культури та відпочинку ім. Б. Хмельницького, територія якого розміщена на північному схилі пагорба між вул. Стрийською й узгір'ям Цитаделі (на місці колишнього Стрийського кладовища і глиняних кар'єрів), вул. Вітовського та початково використовувалася для потреб сільськогосподарської виставки. Західніше в 1950 р. студенти Львівської політехніки розпочали будівництво Студентського парку площею 10 га, розташованого на Вулецьких пагорбах уздовж вул. академіка А. Сахарова. До характерних для радянських міст 1950-х рр. зразків ландшафтно-меморіальних ансамблів у Львові належить меморіальний цвинтар на вул. Пасічній, відомий як «Пагорб Слави» та ін. [3, с. 4]. Але головним об'єктом уваги був старовинний Стрийський парк, який у результаті архітектурно-проектних заходів 1950–1960-х рр., що передбачали активний розвиток будівництва в напрямі сучасних вул. Стрийської, Володимира Великого, княгині Ольги, Наукової, академіка А. Сахарова та ін., опинявся, фактично, в центрі забудови на межі історичної і нової частин міста.

Слід зазначити, що історія Стрийського парку сягає кінця 80-х рр. XIX ст. Саме тоді тривала підготовка до Крайової промислової виставки у Львові й австрійська влада виділила на її організацію значні кошти, щоб продемонструвати світові розвиток околиць імперії. Було вирішено створити великий парк, що зміг би прикрасити місто і викликати захоплення гостей виставки [8, с. 145]. Роботи розпочалися в 1820 — 1830 рр., але офіційно парк закладений у 1887 р. досвідченим садівником-архітектором А. Рерінгом, котрий майже сорок років свого життя присвятив цьому унікальному об'єктові [13, с. 109]. Як композиційну вісь він обрав глибоку балку, подекуди з широким днищем, а ділянку парку засадив переважно хвойними деревами. Щоб уникнути планування монотонності, А. Рерінг спорудив недалеко від головного входу ставок з крутими берегами. Також було зведено пам'ятник Яну

Кілінському (скульптори Ю. Маковський, Г. Кузневич), ім'ям котрого початково називався парк, збудовано будівлі оранжереї (теплиці), будинок садівника [8, с. 146–147].

Реалізація архітектурного плану радянської доби почалася в 1952 р. Згідно з проектом Г. Швецько-Вінецького, споруджено ажурну вхідну аркаду до Стрийського парку зі сторони вул. Паркової. Вона характеризується пропорційністю, легкістю форм, визначених іонічними колонами трьох центральних і двох бічних арок та вдалим застосуванням штучного мармуру. До парку була долучена ділянка колишніх Східних торгів біля верхньої частини вул. Івана Франка, а також значна територія регулярного озеленення вздовж прикрашеної фонтанами і скульптурами широкої липової алеї, що з'єднала вул. У. Самчука й І. Франка. На алеї перебудовано колишню ротонду Рацлавицької панорами. У верхній частині парку в павільйоні «Підкова», одному з реконструйованих павільйонів Східних торгів (нині не існує), в 1956 р. організована виставка, присвячена 700-річчю Львова, а між пішохідною алеєю і вул. Івана Франка та Стрийською в 1953 р. збудовано вузькоколійну дитячу залізницю з трьома зупинками [8, с. 147]. Партерне регулярне озеленення і малі архітектурні форми, щоправда, з незначним застосуванням художнього металу (фонтани, брама, огорожа, турнікети), довершили цілісний образ головної алеї. Таким чином територія Стрийського парку розширилася до 60 га, а впродовж 1970–1980-х рр. урізноманітнив краєвид ландшафтним контрастом двох основних частин: нижньої — нерегулярної, з мальовничим краєвидом долин і пагорбів та верхньої — регулярної, розпланованої вздовж прямих алей.

У 1990 — на початку 2000-х рр. більша частина сучасної території парку була розпланована в т. зв. «пейзажному» стилі, простір якого демонструє не тільки красу природи, але й розташування в ній малих архітектурних форм. Їх кількість є незначною, але їм відведене важливе місце в ландшафтно-парковому середовищі: сприяють кращій організації території, формують її архітектурно-художній образ, збагачують і доповнюють композицію всього паркового ансамблю. До малих архітектурно-художніх форм належать окремі об'єкти: кована скульптурна пластика, огорожа, вхідна брама (зі сторони вул. У. Самчука), металеві деталі фонтанів, декоративні урни, каркаси і ковані деталі лав, ковані ліхтарі, більшість яких реконструйована або виготовлена в наш час.

Так, на території навколо мальовничого озера (біля входу з вул. Паркової) одразу привертає увагу ажурна низька металева

огорожа. Її аркові форми, напрочуд прості і функціональні, вдало гармоніюють з архітектурою головного п'ятиаркового входу. Вище обладнано майданчик звідки добре проглядається центральна частина парку й оранжерея. Важливу роль відіграє металева скульптурна пластика (дипломний твір кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв) на кам'яному каскаді. Уздовж головних алей у верхній і нижній частинах парку встановлено ліхтарі з кованими елементами, лави на фігурних металевих каркасах, урни декоративних форм та ін. В естетичному збагаченні середовища парку металева скульптура відіграє важливу роль. Вирізність у парковому середовищі її об'ємно-просторових і площинних форм досягається чіткістю силуетів, контрастом та динамікою кольорів металу і каменю, фігурних та декоративних елементів. У жовтні 2004 р. в Стрийському парку встановлено пам'ятний знак «Львів — батьківщина українського футболу». Саме тут 14 липня 1894 р. Під час Другого зльоту осередків Спортивного товариства «Сокіл» відбувся історичний матч між футбольними командами Львова і Кракова [8, с. 167].

На території парку передбачено кілька входів, обладнаних кованими брамами. Вони вирізняються простотою і, водночас, вдалими композиційними рішеннями естетичним рівнем, що посилює гармонійні взаємозв'язки малих архітектурно-художніх форм з властивостями природного середовища та його рельєфу.

**Висновки.** Художній метал у малих архітектурних формах Стрийського парку Львова є важливим елементом загального композиційного рішення цієї унікальної рекреаційної зони старовинного міста з усталеною архітектурною забудовою.

Результати аналізу основних сучасних об'єктів свідчать, що серед них переважають сучасні твори (зокрема скульптурна пластика кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв) і вироби (брами, ліхтарі, вказівники тощо), які гармонійно «співпрацюють» з природним і архітектурним середовищем парку.

Здійснене дослідження надає можливості визначити серед основних художньо-формальних і композиційних ознак металу малих архітектурних форм: ритм, пластичний і художньо-образний взаємозв'язок з природними формами. Засобами формотворчості, структури, декору, матеріалу досягається цілісність ансамблю в структурно-планувальному й естетичному аспектах.

Означена тема потребує подальшого дослідження історичних, ідейно-творчих, художньо-стильових особливостей львівського художнього металу другої половини ХХ ст.

### Список використаних джерел

1. Бірюльов Ю. О. Архітектура Львова: Час і стилі. XIII — XXI ст. / Ю. О. Бірюльов.— Львів : Центр Європи, 2008. — 720 с.: 1396 іл.
2. Ганкина Н. З. Малые архитектурные формы, элементы благоустройства и оборудования городских территорий / Н. З. Ганкина // Краткий справочник архитектора: Ландшафтная архитектура / под ред. И. Д. Родичкина. — Киев : «Будивэльник», 1990. — С. 281–307.
3. Генега Р. Радянська архітектура Львова 1940-1950-х років [Електронний ресурс] / Роман Генега. — Режим доступу: [http://www.zaxid.net/news/show/News.do?novi\\_gospodari\\_lvova\\_chastina\\_tretya&objectId=1271972](http://www.zaxid.net/news/show/News.do?novi_gospodari_lvova_chastina_tretya&objectId=1271972). — Назва з екрана.
4. Грубе Г. Р. Путеводитель по архитектурным формам / Г. Р. Грубе, А. Кучмар ; пер. с нем. М. В. Алешечкиной. — 2-е изд. — М. : Стройиздат, 1995. — 216 с.: ил.
5. Косаревский И. А. Композиция городского парка. — Изд. 2-е, перераб. и доп. / И. А. Косаревский.— Киев : «Будивэльник», 1977. — 140 с.: ил.
6. Кучерявий В. П. На зелених орбітах Львова / В.П.Кучерявий. — Львів : Каменяр, 1972. — 107 с.
7. Кучерявий В. П. Озеленення населених місць / В.П.Кучерявий. — Львів : Світ, 2005. — 456 с.
8. Кучерявий В. П. Сади і парки Львова / В.П.Кучерявий. — Львів : Світ, 2008. — 360 с.: іл.
9. Могилевский В. Ю. Художественный металл в архитектуре Киева середины XVII - начала XX веков: автореф. дис. на соискан. науч. степени канд. искусств.: спец. 17.00.05 «Декоративное и прикладное искусство» / В. Ю. Могилевский. — М., 1990. — 21с.
10. Роготченко А. Кузнечный мастер-класс в Киеве / А. Роготченко // Мир металла. — 2003. — № 17. — С. 16–17.
11. Роготченко О. Художне ковальство України. Кн. 1: Відродження / В. Бурдук, О. Роготченко, І. Руденко. — Донецьк, 2007.
12. Роготченко А. Кованный металл глазами искусствоведа / А. Роготченко // Журнал о металле (Всеукраинский специализированный журнал о кузнечном искусстве). — 2006. — № 2(8). — С. 32–26.
13. Родичкин И. Д. Сады, парки и заповедники Украинской ССР / И. Д. Родичкин и др.— Киев : «Будивэльник», 1985. — 167 с.; ил.
14. Сви́дерский В. М. Малые архитектурные формы внешнего благоустройства для городов Украинской ССР: дисс. канд. архитектуры / В. М. Сви́дерский ; Акад. архитектуры УССР. Ин-т градостроительства. — Киев, 1954.
15. Сви́дерський В. М. Малі архітектурні форми / В. М. Сви́дерський. — Вид. 2-е, переробл. і доп. — Київ : Будівельник, 1976. — 62 с.: іл.

### References

1. Biriulov Yu. O. Arkhitektura Lvova: Chas i styli. XIII — XXI st. / Yu. O. Biriulov. — Lviv : Tsentrv Evropy, 2008. — 720 s.: 1396 il.

2. Gankina N. Z. Malye arkhitekturnyye formy, elementy blagoustroystva i oborudovaniya gorodskikh territoriy / N. Z. Gankina // *Kratkiy spravochnik arkhitekatora: Landshaftnaya arkhitektura* / pod red. I. D. Rodichkina. — Kiev : «Budivelnik», 1990. — S. 281–307.
3. Heneha R. Radianska arkhitektura Lvova 1940-1950-kh rokiv [Elektronniy resurs] / Roman Heneha. — Rezhim dostupu: [http://www.zaxid.net/news/show/News.do?novi\\_gospodari\\_lvova\\_chastina\\_tretya&objectId=1271972](http://www.zaxid.net/news/show/News.do?novi_gospodari_lvova_chastina_tretya&objectId=1271972). — Nazva z ekrana.
4. Grube G.- R. Putevoditel po arkhitekturnym formam / G.- R. Grube, A. Kuchmar ; per. s nem. M. V. Aleshechkinoy. — 2-e izd. — M. : Stroyizdat, 1995. — 216 s. : il.
5. Kosarevskiy I. A. Kompozitsiya gorodskogo parka. — Izd. 2 — e, pererab. i dop. / I. A. Kosarevskiy. — Kiyev : «Budivelnik», 1977. — 140 s. : il.
6. Kucheriavyi V. P. Na zelenykh orbitakh Lvova / V. P. Kucheriavyi. — Lviv : Kameniar, 1972. — 107 s.
7. Kucheriavyi V. P. Ozelenennia naselenykh mistv / V. P. Kucheriavyi. — Lviv : Svit, 2005. — 456 s.
8. Kucheriavyi V. P. Sady i parky Lvova / V. P. Kucheriavyi. — Lviv : Svit, 2008. — 360 s. : il.
9. Mogilevskiy V. Yu. Khudozhestvennyy metall v arkhitekture Kiyeva serediny XVII - nachala KhKh vekov: avtoref. dis. na soiskan. nauch. stepeni kand. iskusstv.: spets. 17.00.05 «Dekorativnoye i prikladnoye iskusstvo» / V.Yu. Mogilevskiy. — M., 1990. — 21s.
10. Rogotchenko A. Kuznechnyy master-klass v Kiyeve / A. Rogotchenko // *Mir metalla*. — 2003. — № 17. — S. 16–17.
11. Rogotchenko O. Khudozhnie kovalstvo Ukraini. Kn. 1: Vidrozhennia / V. Burduk, O. Rogotchenko, I. Rudenko. — Donetsk, 2007.
12. Rogotchenko A. Kovannyy metall glazami iskusstvoveda / A. Rogotchenko // *Zhurnal o metalle (Vseukrainskiy spetsializirovannyi zhurnal o kuznechnom iskusstve)*. — 2006. — № 2(8). — S. 32–26.
13. Rodichkin I. D. Sady, parki i zapovedniki Ukrainskoy SSR / I. D. Rodichkin i dr. — Kiyev : «Budivelnik», 1985. — 167 s.; il.
14. Sviderskiy V. M. Malye arkhitekturnyye formy vneshnego blagoustroystva dlya gorodov Ukrainskoy SSR : diss. ... kand. arkhitektury / V. M. Sviderskiy ; Akad. arkhitektury USSR. In-t gradostroitelstva. — Kiyev, 1954.
15. Sviderskiy V. M. Mali arkhitekturni formy / V. M. Sviderskiy. — Vyd. 2-e, pererobl. i dop. — Kyiv : Budivelnik, 1976. — 62 s.: il.

## ■ UDC 74.739 (72)

**Voloshenko V. O.**, postgraduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv  
*hiv.ukr@gmail.com*

### **ART METAL IN SMALL ARCHITECTURAL FORMS OF THE STRYISKYI PARK IN LVIV OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

**The aim of the article** is to highlight the historical and modern aspects of the development of art metal of the Stryiskyi Park in Lviv of the second half of the 20th century. The objects of the metallic plastic art are examined as elements of forming the image of small architectural forms and parkland on the whole.

**Research methodology.** The methods of forming the image are analysed in a modern architectural and urbanism situation, a study of art estimation is given to the art-form and composition features. The composition features of objects of art metal are considered in the small architectural forms of the Stryiskyi Park in Lviv — one of the most perfect municipal recreational zones of Ukraine and Europe.

**Results.** It is proved that art metal in the small architectural forms of the Stryiskyi Park in Lviv is an important element of the general composition decision of this unique recreational zone of the ancient city. The results of the analysis of the basic modern objects prove that among the modern works (in particular, the sculptural plastic art of the department of art metal of the Lviv National Academy of Arts) and wares (gate, lanterns and others like that) prevail. At the same time they harmoniously «cooperate» with the natural and architectural environment of the park. The study gives an opportunity to define a rhythm among the basic artistic composition lines of metal of small architectural forms.

**Novelty.** In the study the art aspect of problem of small architectural metal forms of Lviv of the second half of the 20th century is examined for the first time.

The **practical significance.** The practical value of the results confirms possibility to apply them in the arts and crafts as well as in the advanced study and educational activity.

**Key words:** Lviv, Stryiskyi Park, art metal, small architectural forms, artistic features.

*Надійшла до редколегії 28.05.2015 р.*



## ■ УДК 932

**К. Ю. Масалова**, здобувач, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

### **НАРАТИВНИЙ ОБРАЗ ДІТЕЙ ХОРА В ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКІЙ КНИЗІ МЕРТВИХ (НА МАТЕРІАЛІ ГЛАВ 137А ТА 151)**

Розглядається образ давньоєгипетських божеств, дітей Хора, представлений у Книзі мертвих. Реконструкція й інтерпретація образу дітей Хора здійснюються на основі аналізу наративної складової збірника, тобто його тексту. Дослідження ґрунтується на прикладі двох глав Книги мертвих (137А та 151), що являють собою інструкції з проведення заупокійних ритуалів. З'ясовано, що, окрім відомої функції богів як захисників померлого й Осіріса, глави 137А та 151 висвітлюють інші, не відомі раніше, аспекти образу дітей Хора.

**Ключові слова:** Книга мертвих, давньоєгипетська релігія, давньоєгипетські божества, діти Хора, єгипетська мова.

**К. Ю. Масалова**, соискатель, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г Киев

### **НАРАТИВНИЙ ОБРАЗ ДЕТЕЙ ХОРА В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КНИГЕ МЕРТВЫХ (НА МАТЕРИАЛЕ ГЛАВ 137А И 151)**

Рассматривается образ древнеегипетских божеств, детей Хора, представленный в Книге мертвых. Реконструкция и интерпретация образа детей Хора осуществляются путем анализа нарративной составляющей сборника, а именно — его текста. Исследование основывается на примере двух глав Книги мертвых (137А и 151), которые представляют собой инструкцию по проведению заупокійных ритуалов. Выяснено, что, кроме известной функции богов в качестве защитников умершего и Осириса, главы 137А и 151 открывают другие, ранее неизвестные, аспекты образа детей Хора.

**Ключевые слова:** Книга мертвых, древнеегипетская религия, древнеегипетские божества, дети Хора, египетский язык.

**K. Yu. Masalova**, PhD student in Cultural Studies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

### **THE NARRATIVE IMAGE OF THE CHILDREN OF HORUS IN THE ANCIENT EGYPTIAN BOOK OF THE DEAD (ON THE BASIS OF THE CHAPTERS 137A AND 151)**

The article is devoted to the image of the ancient Egyptian gods, the Children of Horus, which is presented in the Book of the Dead. The reconstruction and interpretation of the narrative image of the Children

of Horus are conducted by analyzing the text of the Book of the Dead. The study is illustrated by an example of two chapters, 137A and 151, both being an instruction for conducting funerary rites. It is found that in addition to the known function of the gods as defenders of the deceased and Osiris, Chapters 137A and 151 can also show other previously unknown aspects of the image of the Children of Horus.

**Key words:** Book of the Dead, ancient Egyptian religion, ancient Egyptian gods, the Children of Horus, the Egyptian language.

**Постановка проблеми.** «Дітьми Хора» в сучасній египтології прийнято називати чотирьох богів — Амсеті, Хапі, Дуамутефа та Кебехсенуфа. Ця узагальнююча назва закріпилася тому те, що в різних релігійних текстах чотирьом богам неодноразово надавався такий епітет (наприклад у Книзі мертвих [12, с. 108–109] та Текстах пірамід [13, с. 210–211]). На особливу увагу для дослідження образу дітей Хора заслуговує давньоєгипетська Книга мертвих, у якій ці боги яскраво представлені. Війьетки Книги мертвих є чудовим матеріалом для дослідження візуального образу богів та їхньої іконографії, а текст збірника слугує джерелом для дослідження наративного образу богів. І хоча текст Книги мертвих неодноразово досліджувався, ролі дітей Хора в цьому збірнику уваги раніше не приділяли.

**Останні дослідження та публікації.** Незважаючи на численні згадування про цих богів у різних египтологічних працях, спеціальних досліджень, присвячених дітям Хора, як окремим богам давньоєгипетського пантеону, фактично немає (хоча існують певні праці, присвячені т. зв. канонічному обладнанню, пов'язаному з цими богами) [1]. Саме через брак таких досліджень багато вчених надмірно акцентують на дітях Хора як охоронцях органів і тіла загалом (на що вказує М. Рейвен у своїй статті 2005 р. [22, с. 43] і називає цю їхню функцію не головною, а «вторинною» [22:42]). Це свідчить про необхідність «нового погляду», тобто ретельного дослідження ролі богів не лише на матеріалі канонічного обладнання, а із залученням інших джерел, що зображують чи згадують цих богів (що зазначають і деякі авторитетні вчені, наприклад, дослідник богів-шакалів, Теренс Дуквен [7, с. 127–128]).

У центрі дослідження — образ дітей Хора, представлений у давньоєгипетській Книзі мертвих як історичному джерелі, що відображає вірування його творців. Розкриття цього образу можливе на основі аналізу наративної складової збірника, тобто його тексту, де йдеться про зазначених богів. Отже, **мета** статті — реконструювати

й інтерпретувати нарративний образ дітей Хора на прикладі двох глав давньоєгипетської Книги мертвих (137А та 151).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Глава 137А (= BD 137А) має таку титульну рубрику: *r(3) n tk3w ir=w m hrt-ntr* — «Глава для смолоскипів, що перебувають у Некрополі» [20, с. 201]. Вона являла собою інструкцію з проведення ритуалу запалювання смолоскипів у гробниці померлого (котрий, згідно з археологічними даними, і справді проводився [23, с. 270]). У главі детально прописано послідовність усіх дій та слова, які при цьому потрібно промовляти.

Уважалось, що для цієї глави немає паралелей, окрім глави Книги мертвих — 137Б, скороченої версії BD 137А [14, с. 499]. Проте у монографії 2009 р., присвяченій 137-й главі Книги мертвих, Данієла Люфт підкреслила ідентичність послідовності та подібність формулювання BD 137А з певними висловами з Текстів пірамід (=PT) (PT §§ 1333–1334) [16, с. 37].

Ця глава є однією з найменш тиражованих (як і глава 137Б), оскільки пізніше її замінили на іншу скороченішу версію — главу 137, котра набула поширення. Проте значимість глави 137А від цього не зменшується — її текст є ключовим для розуміння віньєток та назви пізнішої версії — 137 глави Книги мертвих [19, с. 377–382].

Відомо всього 13 документів, що містять BD 137А (це складає лише 0,4% від загальної кількості документів, які містять текст або зображення Книги мертвих), і 11 документів, що містять її текст. Найбільше вона була представлена за часів Нового царства (тільки XVIII і XIX династії) — відомо 6 документів. Також існують 4 документи часів Третього перехідного періоду, 2 — Пізнього періоду, 2 — Птоломейського періоду. Ілюструвалася глава лише за XVIII, XIX та XXI династій. Стан лише трьох документів серед тих, де наявна віньєтка до глави (таких усього 6), дозволяє зрозуміти, що на ній зображено: чотири (pLondon BM EA 10477, pKairo J.E. 95838 (S.R. IV 936)) або три чоловіки (pKairo J.E. 95879 (S.R. IV 981)) тримають смолоскипи, перед ними зображено чотири (в усіх трьох папірусах) знаки води; у pLondon BM EA 10477 навпроти чоловіків стоїть муміфікована антропоморфна фігура.

Серед небагатьох документів, у яких представлено текст цієї глави, найкраще і найповніше він зберігся в папірусі Ну *pNw* (P. London BM EA 10477) [4, Pl. 55–57; 16, с. 234–305]. Саме за цим джерелом і буде наведено переклад пасажу, що стосується дітей Хора.

У нумерації Т. Г. Аллена цей пасаж належить до частини тексту «S 2» глави 137A [3, с. 114]. У монографії Д. Люфт обраний нами пасаж нумерується строками «41–49» [16, с. 184–185, 259–264].

Папірус Ну (*pNw* рLondon BM EA 10477), рядки 17–20: *Ms.w* Список використаних джерел: *Imst* Список використаних джерел: *Dw3-mwt.f Kbh-snw.f stp.tn s3.tn hr it.tn Wsir Hnty-imntt<sup>(A)</sup> stp.tn s3.tn hr imy-r pr Nw m3<sup>c</sup>-hrw mi dr nw dr.tn sdb Wsir Hnty-imntt <sup>c</sup>nh.f hr ntr.w hwi.f Sth<sup>(B)</sup> m <sup>c</sup>.f dr hd t3 shm* Список використаних джерел: *nd.f it.f Wsir ds.f* — «Діти Хора, Амсеті, Хapі, Дуамутеф, Кебехсенуф, обрали(B) ви захищати батька свого Осіріса-Хентіаментіу, оберіть захищати і розпорядника дому, Ну, правогласного подібно до нього<sup>(Г)</sup>, усуньте<sup>(Д)</sup> ви лихо<sup>(Ж)</sup>. Осіріс-Хентіаментіу — живе він серед богів, побив він Сета рукою своєю до освітлення землі. Могутній Хор, захищає він батька свого, самого Осіріса».

<sup>(A)</sup> [15, V, с. 783]; <sup>(B)</sup> Фонограмне написання імені бога в цьому разі виглядає як Суті (*Swti*), але воно є одним з поширених варіантів написання імені бога Сета, що транслітерується як *Sth* [15, VI, с. 691]; <sup>(B)</sup> [10, IV, с. 338]; <sup>(Г)</sup> [10, II, с. 216]; <sup>(Д)</sup> [10, V, с. 473]; <sup>(Ж)</sup> [10, IV, с. 381; 11, с. 258].

Коментарі: в цій частині тексту діти Хора змальовані як захисники померлого. І хоча текст не відкриває нових аспектів божеств, слід звернути увагу на те, що саме в цьому пасажі наведений єдиний у Книзі мертвих приклад надання чотирьом богам епітету. У цьому разі використовується один із найпоширеніших епітетів — *Ms.w-hr*, діти Хора, який у сучасній египтології узагальнено позначає Амсеті, Хapі, Дуамутефа та Кебехсенуфа (список інших можливих епітетів богів наведений у статті Б. Матьє [18, с. 7–8]).

Для розуміння ролі дітей Хора в BD 137A слід також розглянути значення цього пасажу в контексті всієї глави. Як зазначалося, Д. Люфт, знаходячи паралелі для цієї глави, вказує на РТ §§ 1333–1334 [16, с. 37], які, проте, жодним чином не пов'язані зі смолоскипами або чимось іншим подібним до ритуалу, представленого в Книзі мертвих. При цьому *Pur. § 1333* значно збігається з пасажем BD 137A, викладеним тут. Але якщо в Текстах пірамід діти Хора охороняли лише Осіріса-Хентіаментіу, то в Книзі мертвих їх закликають охороняти і померлого «подібно до того». Проте в главі 137A Книги мертвих цей пасаж сприймається дещо відірваним від контексту. Для розуміння причин такої вставки відірваної частини, що походить з Текстів пірамід, можна навести одне спостереження Д. Люфт [16, с. 94]: у той час як у джерелі XVIII династії, папірусі Ну, прописано, що плечі чотирьох людей, котрі беруть

участь у ритуалі і тримають факели, мають бути підписаними іменами стовпів Хора (*rs.wt-hr*) (pLondon BM EA 10477, рядок 28; «79» у Д. Люфт [16, с. 281]), у пізнішому джерелі (XXV–XXVI династії), гробниці TT 33 (Grab TT 33), зазначено, що це мають бути імена дітей Хора (*ms.w-hr*) [16, с. 281]. Звернувши увагу на цю заміну імен «стовпів Хора» на імена «дітей Хора» (котрі мають позначати жерців, що беруть участь у ритуалі), можна повніше зрозуміти причини вставки пасажу з Текстів пірамід (слід також зазначити, що між дітьми Хора та стовпами, принаймні — стовпами неба, також існує певний зв'язок [25, с. 140]). Достеменно не відомо, що було першим: чотири смолоскипи, які викликали асоціацію з дітьми Хора за кількістю, чи діти Хора, котрі задали кількість смолоскипів — найімовірнішою є саме перша версія. Згідно з таким варіантом, кількість факелів та жерців могла бути обраною першопочатково, за будь-яких інших причин (наприклад, кількість стін у гробниці, кількість сторін світу тощо). І вже потім четвірка асоціювалася з дітьми Хора і змусила укладачів глави долучити пасаж з Текстів пірамід у контекст звернення до Осіріса в BD 137A, щоб натякнути на цю кількісну асоціацію. А за XXV–XXVI династії укладач тексту вирішив ще більше «освятити» ритуал натяком на те, що саме діти Хора (тобто жерці, позначені їхніми іменами) його і справляють. Це трактування є абсолютно логічним і підтверджується деякими іншими пасажами Книги мертвих (про що йтиметься в подальших дослідженнях). Отже, зв'язок дітей Хора з четвіркою настільки міцний, що будь-які об'єкти чи поняття, кількість яких дорівнює чотирьом, потенційно можуть асоціюватися з дітьми Хора, що яскраво ілюструє глава 137A.

Глава 151. 151 глава Книги мертвих (= BD 151) є інструкцією з проведення ритуалу, котрий, радше, завершував усі необхідні процедури перед запечатуванням гробниці (сам ритуал і зв'язок археологічних даних з текстом глави неодноразово досліджувалися, див.: [2; 23; 24]; детальне дослідження цієї глави, — [17]). Вона не має титульної рубрики [20, с. 201] і часто являє собою суцільну віньетку, всередині якої вже виписано текст. Її пов'язують із 531-м висловом Текстів саркофагів [14, с. 508], у котрому, проте, діти Хора ще не згадуються [6, с. 123a–125h].

BD 151 була достатньо поширеною — відомо 163 документи, в яких вона міститься (5% від загальної кількості документів Книги мертвих), і 105 документів, у котрих наявний її текст. Глава відома вже з часів XVIII династії до Римських часів (pLondon BM EA 9995), але найбільшу популярність мала в епоху Птолемеїв.

Найяскравіші приклади віньетки до цієї глави зображують поховальну камеру: мумію на ложі для бальзамування з Анубісом біля нього й Ісідою і Нефтидою обабіч, діти Хора розміщені з чотирьох сторін від центральної частини композиції. Поміж ними також зображуються амулети, котрі вкладали в стіни. Усі учасники сцени перебувають в окремих секціях, що супроводжуються текстом. Ці тексти відтворюють слова, самих учасників (детальніше про віньетку BD 151 — [19, с. 418–422, 834–835; 17, с. 21–37]).

Слова дітей Хора долучені до тексту глави лише за часів XVIII–XXI династій (хоча на віньетці їхнє зображення трапляється й пізніше). Для перекладу в цій статті використовується одне з останніх джерел, що містить слова дітей Хора в означеній главі, — документ часів XXI династії, папірус Мутхетеп (pMwt-htpt, pLondon BM EA 10010).

Частини тексту, що стосуються дітей Хора, відповідають частинам «k», «l», «m», «n» [21, I, с. CLXXIII; 21, II, с. 430–431; 3, с. 150; 17, с. 218–233] або «X», «XI», «XII», «XIII» [5, с. 286].

Папірус Мутхетеп (pMwt-htpt, pLondon BM EA 10010), частини «k–n» / «X–XIII»: ... (n) *dd-mdw in Imsti ink s3t.k Mwt-htpt ii.i wnn.t m s3.k srwd.n.i pr.k mn.wj mi wdt.n Pth mi wdt.n R<sup>c</sup>...* (l) *dd-mdw in Hpy ii.n wnn.i m s3.t Wsir Mwt-htpt ts<sup>(A)</sup>.n tp t<sup>(B)</sup>.t hwi<sup>(B)</sup>.n.i n.t hftw<sup>(T)</sup>.t hr.t rdi.t n.i n.t.t tp dt...* (m) *dd-mdw in [Dw3-mwt.f] ink s3t.k Hr mry.k Mwt-htpt m3<sup>c</sup>-hrw dt ii.n.i it.i Wsir m<sup>c</sup> ir nkn<sup>(L)</sup> m di.i sw hr rdwy.k ...* (k) *dd-mdw in Kbḥ-snw.f ink Kbḥ-snw.f ii.n.i wnn.i m s3.t Mwt-htpt dmd.n.t ksw.t s3k.t t.t ini n.t ib.t di.i n.t sw hr st.f m ht.t srwd.n.i pr.t m-ht.t* — «... (n) Слова, що говорить Амсеті: «Я, дочка твоя, Мутхетеп, прийшла я, щоб бути захистом твоїм, забезпечила я дім твій міцністю, згідно з тим, як наказав Птах, згідно з тим, як наказав Ра» ... (l) Слова, які промовляє Хапі: «Прийшов я, щоб бути захистом твоїм, Осіріс-Мутхетеп, з'єднав голову, кінцівки твої, вразив я для тебе ворогів твоїх під тобою, дав я тобі голову навічно» ... (m) Слова, що говорить Дуамутеф: «Я — дочка твоя, Хор, улюблена твоя, Мутхетеп, правою, навічно, прийшла я [помститися за] батька мого, Осіріса, від [того, хто] вчиняє зло, і помістила я його під ногами твоїми» ... (k) Слова, які говорить Кебехсенуф: «Я, Кебехсенуф, прийшов я, щоб бути захистом твоїм, Мутхетеп, з'єднав для тебе кістки твої, зібрав для тебе кінцівки твої, приніс я для тебе серце твоє, помістив для тебе його на місце його в тілі твоєму, забезпечив я дім твій за тобою»».

<sup>(A)</sup> [10, V, с. 402]; <sup>(B)</sup> [10, I, с. 160]; <sup>(B)</sup> [10, III, с. 46]; <sup>(T)</sup> Незвичне написання слова; <sup>(II)</sup> У папірусі Мутхетеп слово написано неправильно.

Коментарі. У цій главі діти Хора знову виконують відому функцію — захисників Осіріса/померлого, з'єднують тіло померлого. Р. І. Рубінштейн указувала на те, що саме зі слів дітей Хора міг розпочинатись цей ритуал [2, с. 134] — діти Хора (тобто — жерці, переодягнені в них) з'єднували повністю іло померлого, завершуючи цим муміфікацію — і вже після цього Анубіс розміщував їх біля ложа і ритуал продовжувався. У цьому пасажі поєднуються міфологічні діяння дітей Хора та дії, для котрих є реальний еквівалент — з'єднання тіла померлого жерцями, перевдягнутими в дітей Хора (що на міфологічному рівні може сприйматися як захист мумії). Серед діянь, що мають міфологічнішу спрямованість, діти Хора зміцнюють домівку померлого.

Зважаючи на загальний контекст глави 151 та функціонального призначення дітей Хора в ній, батьком богів у цьому разі називають Осіріса, а не Хора. Така генеалогія богів, хоча й не виражена у відповідному епітеті [15, I, с. 367–370; 15, V, с. 119–121; 15, VII, с. 180–183, 516–518; 18, с. 7–8], проте часто трапляється в різних релігійних текстах. У цьому папірусі вбачаємо цікаву деталь: Амсеті та Дуамутеф називають себе доньками Осіріса. І хоча в усіх інших відомих джерелах вони називаються синами [17, с. 228–229, 232–233], на цю деталь слід звернути увагу. Щодо Амсеті, найменування його донькою виглядає достатньо закономірним через помічену вже [9; 7, с. 128; 8, с. 428] андрогінність його характеру і жіноче закінчення «t» у його імені. Проте нам не відомо інших подібних випадків: андрогінність Амсеті — це лише здогадка вчених, яка ніде не фіксується у відомих давньоєгипетських текстах. Для Дуамутефа жіночий рід узагалі нічим не обґрунтовується. Тому факт, що він виступає як «донька», можна пояснити або неосмисленим копіюванням роду Амсеті в цьому тексті (в тому разі, якщо рід Амсеті виписано осмислено), або тим, що власник папірусу — жінка, і, можливо, саме це певним чином зумовило рід богів, виражений у написанні слова «син» із жіночим детермінативом, що автоматично перетворило його на слово «донька». Отже, можливо, що в досліджуваному папірусі — перший відомий приклад наративного відображення андрогінності бога Амсеті.

**Висновки.** На прикладі досліджених глав з'ясовано, що в тексті Книги мертвих діти Хора, насамперед, представлені в образі охоронців і захисників померлого й Осіріса, знищувачів ворогів та

месників за померлого/Осіріса (що продовжує лінію їхньої функції захисту). Проте ретельніший аналіз (зокрема контексту глав) розкрив і деякі інші цікаві особливості образу богів. Виявлено, що акцент на кількості дітей Хора був настільки потужним, що будь-які інші об'єкти чи поняття, кількість яких дорівнювала чотирьом, починали асоціюватися з дітьми Хора. У 151-й главі знайдено приклад незвичної генеалогії дітей Хора — їхнім батьком тут називають Осіріса. Приклад обраного для дослідження папірусу Мутхетеп засвідчив, що андрогінність характеру бога Амсеті теоретично могла втілюватися і в наративній площині.

Дослідження образу дітей Хора, представлене в тексті глав 137А та 151 Книги мертвих, є важливим етапом для реконструкції образу богів у збірнику загалом. У подальшому опрацьовуватимуться текст інших глав, у яких ці боги згадуються, а також ілюстративний матеріал Книги мертвих.

#### Список використаних джерел

1. Масалова К. Ю. Діти Хора: до історії вивчення образу та актуальності теми / К. Ю. Масалова // Доісламський Близький Схід: історія, релігія, культура : зб. наук. ст. / під ред. М. О. Тарасенка. — Київ : Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2014. — С. 139–148.
2. Рубинштейн Р. И. Погребальные обряды по 151-й главе «Книги мертвых» / Р. И. Рубинштейн // Тутанхамон и его время. — М. : Наука, 1976. — С. 129–143.
3. Allen T. G. The Book of the Dead or Going Forth by Day. Ideas of the Ancient Egyptians concerning the Hereafter as expressed in their own Terms / Thomas George Allen. — Chicago : The University of Chicago Press, 1974. — 306 p. — (Studies in Ancient Oriental Civilization ; Vol. 37).
4. Budge E. A. W. The Book of the Dead : Facsimiles of the papyri of Hunefer, Anhai, Kerāsher and Netchemet with Supplementary text from the papyrus of Nu, with transcripts, translations, etc. / Ernest Alfred Wallis Budge. — L. : British Museum, 1899. — XI, 64 p., 63 pl.
5. Budge E. A. W. The Chapters of Coming Forth by Day or the Theban Recension of the Book of the Dead ; the Egyptian hieroglyphic text edited from numerous papyri / Ernest Alfred Wallis Budge. — L. : Kegan Paul, Trench, Trübner, 1910. — Vol. 2. — (Books on Egypt and Chaldaea ; 29).
6. de Buck A. The Egyptian Coffin Texts / Adrian de Buck. — Chicago : The University of Chicago Press, 1935–1961. — Vol. VI. — (The University of Chicago Oriental Institute Publications; 81).
7. DuQuesne T. Review: Dodson Aidan. The Canopic equipment of the kings of Egypt. With contributions by Otto J. Schaden, Edwin C. Brock, and Mark Collier. Kegan Paul International: London 1994 / Terence



- DuQuesne // *Discussions in Egyptology*. — Vol. 34. — Oxford, 1996. — P. 125–128.
8. DuQuesne T. The Jackal Divinities of Egypt. I. From the Archaic Period to Dynasty X / Terence DuQuesne // *Oxfordshire Communications in Egyptology*. Vol. VI. — London : Darenco Publications, 2005. — 566 p.
  9. Eggebrecht A. Amset / A. E. // *Lexikon der Ägyptologie* / Berg. von W. Helck, E. Otto. Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. — Wiesbaden, 1975. — Bd. I. — Kol. 226.
  10. Erman A., Grapov H. Wörterbuch der ägyptischen Sprache / Adolph Erman, Hermann Grapow. — Berlin : Akademie-Verlag, 1971. — Bd. I–V.
  11. Faulkner R. O. A Concise Dictionary of Middle Egyptian / R. O. Faulkner. — Oxford : Griffith Institute, 1991. — 372 p.
  12. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Book of the Dead / R.O. Faulkner. — Austin : University of Texas Press, British Museum Press, 2001. — 192 p.
  13. Faulkner R. O. The Ancient Egyptian Pyramid Texts / R. O. Faulkner. — Oxford : Kessinger Publishing, 2004. — 436 p.
  14. Hornung E. Das Totenbuch der Ägypter / Erik Hornung. — Zürich : Genossenschaftsdruckerei, 1979. — 543 s.
  15. Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen / Hrsg. von Chr. Leitz. — Leuven–Paris–Dudley, MA : Uitgeverij Peeters en Departement Oosterse Studies, 2002–2003. — Bd. I–VIII / OLA. T. 111 — 116, 129.
  16. Luft D. C. Das Anzünden der Fackel : Untersuchungen zu Spruche 137 des Totenbuches / Daniela C. Luft. — Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2009. — XIV, 349 s. — (Studien zum altägyptischen Totenbuch ; 15).
  17. Lüscher B. Untersuchungen zu Totenbuch Spruch 151 / Barbara Lüscher. — Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 1998. — 342 S., 26 Taf. — 342 s. — (Studien zum altägyptischen Totenbuch ; 2).
  18. Mathieu B. Les Enfants d'Horus, théologie et astronomie (Enquêtes dans les Textes des Pyramides, 1) / Bernard Mathieu // *Égypte Nilotique et Méditerranéenne*. T. 1. — Montpellier, 2008. — P. 7–14.
  19. Mosher M. Jr. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period: A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, and Possible Chronological or Geographical Implications for Differing Versions of Vignettes: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, University of California / Malcolm Jr. Mosher. — Berkley, 1990. — VII, 863 p.
  20. Naville E. Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie. Einleitung / Eduard Naville. — Berlin : Verlag von A. Asher & Co., 1886. — 204 s.
  21. Naville E. Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie / Édouard Naville. — Berlin : Asher, 1886. — Bd. I. : Text un Vignettes. — III s., CCXII Taf. — Bd. II : Varianten. — 448 s.
  22. Raven M.J. Egyptian Concepts on the Orientation of the Human Body / Maarten J. Raven // *Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 91. — London, 2005. — P. 37–53.

23. Régen I. When the Book of the Dead does not match archaeology: The case of the protective magical bricks (BD 151) / Isabelle Régen // *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan*. — London, 2010. — Vol. 15. — P. 267–278.
24. Roth A. M., Roehrig C.H. Magical Bricks and the Bricks of Birth / Ann Macy Roth, Catharine H. Roehrig // *Journal of Egyptian Archaeology*. — London, 2002. — Vol. 88. — P. 121–139.
25. Willems H. Chests of Life : A Study of the Typology and Conceptual Development of Middle Kingdom Standart Class Coffins / Harco Willems // *Mededelingen en verhandelingen van het Vooraziatisch genootschap «Ex Oriente Lux»*. Vol. 25. — Leiden : Ex Oriente Lux, 1988. — 249 p.

### References

1. Masalova K. Yu. Dity Hora: do istoriyi vyvchennya obrazu ta aktualnosti temy / K.Yu. Masalova // *Doislamskyy Blyzkyy Shid: istoriya, religiya, kultura : zb. nauk. st. / pid red. M.O. Tarasenko*. — Kyiv : In-t shodoznavstva im. A. Yu. Krymskogo NAN Ukrayiny, 2014. — S. 139–148.
2. Rubinshteyn R. I. Pogrebalnyye obryady po 151-y glave «Knigi mertvykh» / R. I. Rubinshteyn // *Tutankhamon i ego vremya*. — M. : Nauka, 1976. — S. 129–143.
3. Allen T. G. The Book of the Dead or Going Forth by Day. Ideas of the Ancient Egyptians concerning the Hereafter as expressed in their own Terms / Thomas George Allen. — Chicago : The University of Chicago Press, 1974. — 306 p. — (Studies in Ancient Oriental Civilization ; Vol. 37).
4. Budge E. A. W. The Book of the Dead : Facsimiles of the papyri of Hunefer, Anhai, Keräsher and Netchemet with Supplementary text from the papyrus of Nu, with transcripts, translations, etc. / Ernest Alfred Wallis Budge. — L. : British Museum, 1899. — XI, 64 p., 63 pl.
5. Budge E. A. W. The Chapters of Coming Forth by Day or the Theban Recension of the Book of the Dead ; the Egyptian hieroglyphic text edited from numerous papyri / Ernest Alfred Wallis Budge. — L. : Kegan Paul, Trench, Trübner, 1910. — Vol. 2. — (Books on Egypt and Chaldaea ; 29).
6. de Buck A. The Egyptian Coffin Texts / Adrian de Buck. — Chicago : The University of Chicago Press, 1935–1961. — Vol. VI. — (The University of Chicago Oriental Institute Publications; 81).
7. DuQuesne T. Review: Dodson Aidan. The Canopic equipment of the kings of Egypt. With contributions by Otto J. Schaden, Edwin C. Brock, and Mark Collier. Kegan Paul International: London 1994 / Terence DuQuesne // *Discussions in Egyptology*. — Vol. 34. — Oxford, 1996. — P. 125–128.
8. DuQuesne T. The Jackal Divinities of Egypt. I. From the Archaic Period to Dynasty X / Terence DuQuesne // *Oxfordshire Communications in Egyptology*. Vol. VI. — London : Darengo Publications, 2005. — 566 p.
9. Eggebrecht A. Amset / A. E. // *Lexikon der Ägyptologie* / Berg. von W. Helck, E. Otto. Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. — Wiesbaden, 1975. — Bd. I. — Kol. 226.

10. Erman A., Grapov H. Wörterbuch der ägyptischen Sprache / Adolph Erman, Hermann Grapow. — Berlin : Akademie-Verlag, 1971. — Bd. I–V.
11. Faulkner R. O. A Concise Dictionary of Middle Egyptian / R. O. Faulkner. — Oxford : Griffith Institute, 1991. — 372 p.
12. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Book of the Dead / R.O. Faulkner. — Austin : University of Texas Press, British Museum Press, 2001. — 192 p.
13. Faulkner R. O. The Ancient Egyptian Pyramid Texts / R. O. Faulkner. — Oxford : Kessinger Publishing, 2004. — 436 p.
14. Hornung E. Das Totenbuch der Ägypter / Erik Hornung. — Zürich : Genossenschaftsdruckerei, 1979. — 543 s.
15. Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen / Hrsg. von Chr. Leitz. — Leuven–Paris–Dudley, MA : Uitgeverij Peeters en Departement Oosterse Studies, 2002–2003. — Bd. I–VIII / OLA. T. 111 — 116, 129.
16. Luft D. C. Das Anzünden der Fackel : Untersuchungen zu Spruche 137 des Totenbuches / Daniela C. Luft. — Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2009. — XIV, 349 s. — (Studien zum altägyptischen Totenbuch ; 15).
17. Lüscher B. Untersuchungen zu Totenbuch Spruch 151 / Barbara Lüscher. — Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 1998. — 342 S., 26 Taf. — 342 s. — (Studien zum altägyptischen Totenbuch ; 2).
18. Mathieu B. Les Enfants d'Horus, théologie et astronomie (Enquêtes dans les Textes des Pyramides, 1) / Bernard Mathieu // Égypte Nilotique et Méditerranéenne. T. 1. — Montpellier, 2008. — P. 7–14.
19. Mosher M. Jr. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period: A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, and Possible Chronological or Geographical Implications for Differing Versions of Vignettes: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, University of California / Malcolm Jr. Mosher. — Berkeley, 1990. — VII, 863 p.
20. Naville E. Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie. Einleitung / Eduard Naville. — Berlin : Verlag von A. Asher & Co., 1886. — 204 s.
21. Naville E. Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie / Édouard Naville. — Berlin : Asher, 1886. a. Bd. I. : Text un Vignetten. — III s., CCXII Taf. b. Bd. II : Varianten. — 448 s.
22. Raven M.J. Egyptian Concepts on the Orientation of the Human Body / Maarten J. Raven // Journal of Egyptian Archaeology. Vol. 91. — London, 2005. — P. 37–53.
23. Régen I. When the Book of the Dead does not match archaeology: The case of the protective magical bricks (BD 151) / Isabelle Régen // British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan. — London, 2010. — Vol. 15. — P. 267–278.
24. Roth A. M., Roehrig C.H. Magical Bricks and the Bricks of Birth / Ann Macy Roth, Catharine H. Roehrig // Journal of Egyptian Archaeology. — London, 2002. — Vol. 88. — P. 121–139.

25. Willems H. Chests of Life : A Study of the Typology and Conceptual Development of Middle Kingdom Standart Class Coffins / Harco Willems // Mededelingen en verhandelingen van het Vooraziatisch genootschap «Ex Oriente Lux». Vol. 25. — Leiden : Ex Oriente Lux, 1988. — 249 p.

■ UDC 932

**Masalova K. Yu.**, PhD student in Cultural Studies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv  
*k.masalova@gmail.com*

**THE NARRATIVE IMAGE OF THE CHILDREN OF HORUS IN THE ANCIENT EGYPTIAN BOOK OF THE DEAD (ON THE BASIS OF THE CHAPTERS 137A AND 151)**

**The aim** of this paper is to reconstruct and interpret the image of the Children of Horus on the basis of two chapters of the Book of the Dead (Chapter 137A and 151).

**Research methodology.** In each chapter, passages related to the Children of Horus were identified. Each passage was translated by the author of the paper. An interpretation of the translated texts was given.

**Results.** It has been defined that in the chapters, the Children of Horus are presented primarily in the image of guards and defenders of the deceased and Osiris. They were also shown as strengtheners of the house of the deceased, destroyers of the enemies and the avengers of the dead / Osiris. It was discovered that the emphasis on the quantity of the Children of Horus was so strong that any other objects or concepts, the number of which is equal to four, began to be associated with these gods. It was also found an unusual example of genealogy of the Children of Horus — their father was named Osiris in Chapter 151. The example of the papyrus of Muthetep have shown that androgynous nature of god Amseti could theoretically be reflected in the narrative form.

**Novelty.** The reconstruction of the image of the Children of Horus in the Chapters 137A and 151 of the Book of the Dead as well as the image of gods according to the Book of the Dead on a whole are attempted for the first time.

**The practical significance.** Egyptologists may find the information contained in this article useful for understanding the role of the Children of Horus in Egyptian religion. The paper shows that more attention should be paid to the role of these gods in ancient Egyptian texts and other sources.

**Key words:** Book of the Dead, ancient Egyptian religion, ancient Egyptian gods, the Children of Horus, the Egyptian language.

*Надійшла до редколегії 06.06.2015 р.*

---

**Наші автори**

**Алжнев Ю. Б.**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Борис І. О.**, заслужений діяч мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Вішленков М. П.**, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Волошенко В. О.**, аспірант, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

**Воскобойнікова Ю. В.**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Гуріна А. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Заверуха О. Л.**, кандидат мистецтвознавства, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Здолбнікова В. І.**, здобувач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Козак О. І.**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Our authors**

**Alzhnev Yu. B.**, Associate Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Boris I. O.**, Honored Artist of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Vishlenkov M. P.**, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Voloshenko V. O.**, postgraduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

**Voskoboynikova Yu. V.**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Hurina A. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Zaverukha O. L.**, Candidate of Arts Criticism, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Zdolbnikova V. I.**, external PhD student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Kozak A. I.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Масалова К. Ю.**, здобувач, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

**Оляніна С. В.**, кандидат архітектури, доцент, Інститут культурології НАМ України, м. Київ

**Осадча В. М.**, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Рум'янцева А. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Рябуха Н. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Савченко І. А.**, методист, Сумський обласний науково-методичний центр культури і мистецтв, м. Суми

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

**Тополевський В. Ю.**, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Туркаві Мухаммад**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Masalova K. Yu.**, PhD candidate in cultural studies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

**Olianina S. V.**, Candidate of Architecture, Institute for Cultural Research of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

**Osadcha V. M.**, Candidate of Art Criticism, Head of the Department of Ukrainian Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Rumiantseva A. Yu.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Riabukha N. O.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Savchenko I. A.**, Methodologist, Sumy Scientific and Methodological Centre of Arts and Culture, Sumy

**Tkachenko V. N.**, Candidate of Art Criticism, Kharkiv National University of Arts I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv

**Topolevskii V. Yu.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Turkavi Muhammad**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Харитоновна В. Ф.**, заслужена артистка України, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Цехмістро О. В.**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська гуманітарно-педагогічна академія, м. Харків

**Чайковська В. Б.**, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Шабаліна О. М.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Шемет Л. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**Kharytonova V. F.**, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Actress of Ukraine, Kharkiv

**Tsekhmistro O. V.**, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy, Kharkiv

**Chaikovska V. B.**, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Shabalina O. M.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**Shemet L. V.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## ЗМІСТ (CONTENTS)

### Розділ 1. Музичне мистецтво Part 1. Music Art

- О. І. Козак (A. I. Kozak)**  
**Трансформації моделей симфонічного мислення в українській музичній культурі ХХ ст.** (Transformations of symphonic models in the XX century's ukrainian musical culture)..... 4
- Ю. Б. Алжнев (Yu. B. Alzhnev), В. М. Осадча (V. M. Osadcha)**  
**Звукообраз традиційного музикування в сучасному народноінструментальному виконавстві** (Sound image of traditional music performance in the modern folk instrumental music performance art). .... 14
- Н. О. Рябуха (N. O. Riabukha)**  
**Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості)** (Poetics of sound image of the world of B. Lyatoshytsky (on example of piano works))..... 26
- А. Ю. Рум'янцева (A. Yu. Rumiantseva)**  
**Гене́за та становлення теоретичної діяльності харківських піаністів** (Genesis and formation of the Kharkiv pianists' theoretical activities) ..... 40
- Л. В. Шемет (L. V. Shemet)**  
**Народні музичні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України** (Folk musical instruments in traditional popular culture of Sloboda Ukraine)..... 50
- А. В. Гуріна (A. V. Hurina), І. А. Савченко (I. A. Savchenko)**  
**Менеджмент та адміністрування соціально-культурної сфери Сумщини** (Management and administration of socio-cultural sector in Sumy regio)..... 62
- М. П. Вішленков (M. P. Vishlenkov)**  
**Зміст і структура професійної майстерності керівника дитячого хору** (Content and structure of professional skills of a children's choir leader) ..... 73
- Ю. В. Воскобойнікова (Yu. V. Voskoboynikova)**  
**Психоакустика обертонального слуху в регентській діяльності** (Psychoacoustics of overtone ear in presentorial activities) ..... 84
- О. Л. Заверуха (O. L. Zaverukha)**  
**До питання сучасного прочитання опери «Фра-дияволо» Д. Обера** (The issue of contemporary interpretation of the opera «Fra-diavolo» by D. Auber)..... 97
- О. В. Цехмістро (O. V. Tsekhmistro)**  
**Духовна вокально-хорова музика Миколи Леонтовича в контексті сучасної культури України** (Spiritual vocal and choral music by Mykola Leontovych in the context of contemporary culture of Ukraine) ... 107



- В. М. Ткаченко (V. N. Tkachenko)**  
**Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-тиріччя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського)** (Volodymyr Dotsenko and his guitar school (to the 25-th anniversary of the guitarclassat Kharkiv national university of arts I. P. Kotlyarevsky)) ..... 118
- В. Ф. Харитонова (V. F. Kharytonova)**  
**Музична творчість м. Л. Кропивницького — важлива складова формування професійного українського театру як синкретичного мистецтва (до 175-річчя від дня народження М. Л. Кропивницького)** (M. L. Kropyvnytskyi's musical creativity as a significant part in the formation of professional ukrainian theatre as syncretic art (to the 175th anniversary of kropyvnytskyi's birth))..... 128
- В. І. Здолбнікова (V. I. Zdolbnikova)**  
**Хори духовної тематики А. Гайденка в контексті сучасної духовної музики України** (A. Haidenko's choirs of sacred themes in the context of modern ukrainian church music) ..... 135
- Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія**  
 (Part 2. Theatre, Cinema, TV-art, Choreography)
- В. Ю. Тополевський (V. Yu. Topolevskii)**  
**Педагогічний вплив на розвиток творчої індивідуальності майбутнього актора** (Pedagogical influence on the development of future actors' creative individuality) ..... 144
- І. О. Борис (I. O. Boris)**  
**Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвитку** (Sources of formation of professions of a theatre director and actor in their historical development)..... 152
- Туркаві Мухаммад (Turkavi Muhammad)**  
**Трансформація сирійського кіно: від національної індустрії до авторського** (Transformation of syrian cinema from the national industry to the auteur cinema) ..... 162
- В. Б. Чайковська (V. B. Chaikovska)**  
**До проблеми дослідження еволюції музично-звукової складової кіномови** (To the problem of the study of the evolution of music and sound component of thecinematic language) ..... 172
- О. М. Шабаліна (O. M. Shabalina)**  
**Мова тіла як пластичний вимір ХХ ст.** (The body language as plastic dimension of the 20th century)..... 182

---

**Розділ 3. Мистецтвознавство**  
(Part 3. Art Criticism)

**С. В. Оляніна (S. V. Olianina)**

**Репертуар та іконографія зооморфних мотивів у декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст.** (Repertoire and iconography of zoomorphic motives in the decor of ukrainian iconostases of the 17th-18th centuries) .... 194

**В. О. Волошенко (V. O. Voloshenko)**

**Художній метал у малих архітектурних формах Стрийського парку Львова другої половини XX ст.** (Art metal in small architectural forms of the Stryisky park in Lviv of the second half of the 20th century)..... 208

**К. Ю. Масалова (K. Yu. Masalova)**

**Наративний образ дітей хора в давньоєгипетській книзі мертвих (на матеріалі глав 137а та 151)** (The narrative image of the children of horus in the ancient egyptian book of the dead (on the basis of the chapters 137a and 151))..... 217

**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.

ISSN 2410-5325



*Наукове видання*  
*Scientific edition*

**Культура України**  
**Culture of Ukraine**  
Серія: Мистецтвознавство  
Series: Art Criticism

Збірник наукових праць  
Scientific Papers

Випуск 51  
Issue 51

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 25.06.2015. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.  
Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
Друкарня ТОВ Видавництво «С. А. М.»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б