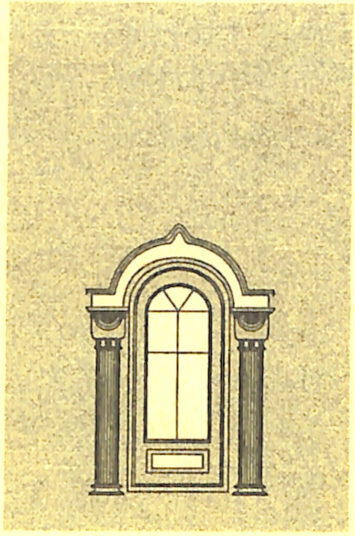
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



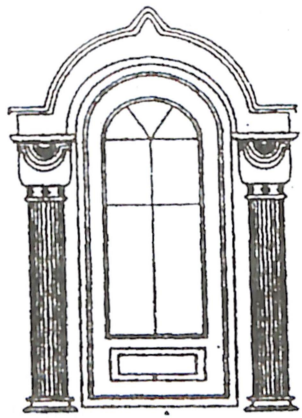
КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5

Мистецтвознавство

ХАРКІВ • ХДАК • 1999

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5

Мистецтвознавство

Збірка наукових праць

Харків ХДАК 1999

ББК 63.3(УКР)я5+71.0(УКР)я5+85я5
УДК [008(06)(477)+7/01+7.01+947.75]

Друкується за рішенням ученої ради Харківської державної академії культури, протокол №5 від 28.11.98

Культура України. Вип.5. Мистецтвознавство. Зб.наук.праць. За ред. В.М. Шейка, О.Г. Стахевича.– Х., ХДАК, 1999.– 208 с.

Розглядаються питання розвитку музичного та театрального мистецтва, підготовки фахівців у галузі культури.

Для науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культурних установ.

ISBN 966-7352-10-2

Збірку підготувала редакційна колегія при Харківській державній академії культури.

Редакційна колегія: О.Г. Стахевич, д-р мистецтвознавства; В.К. Айзенштадт, д-р мистецтвознавства; В.М. Богуславський, д-р мистецтвознавства; М.В. Дяченко, д-р філософських наук; І.В. Зборовець, д-р мистецтвознавства; В.В. Кравченко, д-р іст.наук; О.В. Кравченко, канд.іст.наук, В.І. Рожок, д-р мистецтвознавства; В.М. Шейко, канд.іст.наук.

© Харківська державна академія культури, 1999

Театральна культура

В.М.Айзенштадт
О.В.Попов

ПЕРША РОСІЙСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ І ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР

Перша російська революція – подія, яка стала цілою історичною епохою в суспільно-політичному житті нашої країни.

Величезним /хоча й досі недостатньо дослідженим/ був вплив революції на розвиток художньої культури, зокрема театру. В гострій боротьбі формувалося мистецтво, здатне розвинути кращі прогресивні традиції вітчизняної культури і разом з тим задовольнити нові вимоги та запити, що висувала революційна доба.

Під час першої революції з наростаючою силою, порівняно з усіма попередніми періодами російського визвольного руху, виявилося значення театру як барометра суспільної думки, як масової політичної трибуни. Бурхливий ріст революційної свідомості мас чинив вплив на всі сторони театрального механізму: добір репертуару та акторську гру, режисерське трактування драматичного твору, ставлення глядачів до театру, їх поведінку під час вистави.

Втім, у такому складному художньому механізмі як театр – зміна ситуації в країні, зростання революційного настрою перш за все відбивалися не на сцені, а саме в глядацькому залі. В системі "сцена-глядач", яка утворює театр, у період критичних політичних ситуацій, активною силою стає глядач. Так було у Франції 1789-1794 рр., так було і в Росії 1905-1907 рр. Глядач у такі періоди немовби відмовляється бути просто глядачем, дивитися те, що йому пропонують, жити за принципом "їж, що дають", він починає активно та владно нав'язувати сцені свою волю, домагатися постановок одних вистав, висловлюючи протест проти інших. Театр стає ареною безпосередньої політичної боротьби. Ці обставини наочно виявилися вже на початку 1900-х рр., у період підйому революційного руху.

Так, добре відомі факти розповсюдження антиурядових прокламацій під час театральних вистав у багатьох містах Росії, в тому числі і в Україні. Революційна доба суттєво вплинула на театральне життя не тільки столиць, а й провінції. Однак дослідження місцевої періодики, фондів обласного архіву дозволило виявити низку нових матеріалів і фактів щодо театрального життя нашого міста в такий багатий подіями період.

Робітничий клас Харкова вписав немало сторінок у літопис першої російської революції. Події, що відбувалися в місті, торкнулися й театру.

Харківська драматична трупа на той час вважалася однією з кращих у провінції. Вона була серед перших колективів, які ставили п'єси Л.Толстого,

А.Чехова, М.Горького, Г.Ібсена. Звичайно, поза її увагою не могли залишитися і "Дачники" Горького, драма величезного громадського звучання, поява якої в театрі В.Ф.Комісаржевської (листопад 1904 р.) переросла у найзначнішу суспільну подію, викликала розкол у залі для глядачів, поляризацію класових сил. Однак постановка п'єси в Харкові була категорично заборонена губернатором. Причому, як свідчать архівні документи, заборона сталася буквально в останній момент.

А глядацька маса чекала саме такої, гостро-політичної п'єси. Доказом суттєвих зрушень у її відношенні до театру стало різке зменшення прибутків від постановок різних мелодраматичних пристрастей і водевільних дрібниць, особливо на початку 1905 р., коли на найбільших харківських заводах відбувалися політичні страйки, бурхливі протести проти рішення дирекції театру поставити реакційну п'єсу Ж.Донне "Повернення з Єрусалима". Внаслідок протестів шовіністична "стряпня" Донне так і не побачила світла рампи.

Але у наступному сезоні, під тиском зростаючої революційної хвилі, місцева влада змушена була все ж таки дозволити постановку "Дачників", а також нової п'єси Горького "Діти сонця".

24 жовтня 1905 р., через тиждень після закінчення всеросійського політичного страйку, до якого приєдналися і харківські артисти, відбулася прем'єра п'єси "Дачники". Публіка палко прийняла виставу, активно реагувала на хід дії. Так, слова войовничого обивателя Суслова "наплювати мені на ваші заклики... ідеї..." викликали дружний свист у залі глядачів, тоді як репліки Власа, в яких засуджувалась буржуазна інтелігенція, що відірвалася від народу, зустрічалися такими ж дружними оплесками. Адже багато глядачів нещодавно були в лавах страйкарів або на барикадах, споруджених у самому центрі міста. Успіхові п'єси у харківської публіки сприяло акторське виконання. Особливо виділявся О.Соколовський, який трактував образ боягузливого ліберала Басова у гостро викривальному плані.

Ще більшого успіху в Харкові набула п'єса Горького "Діти сонця". Перша вистава її відбулася 22 листопада 1905 р. (ще не минуло півтора місяця з дня її прем'єри в театрі В.Ф.Комісаржевської) напередодні грандіозної озброєної демонстрації харківських робітників та революційно настроєних солдатів. Після закінчення 3-го акту в залі глядачів виник стихійний мітинг на підтримку революційних залізничників, засуджених до страти у Кушці. Поклик "Геть смертну кару!" зустріли громовими оплесками.

Оплески багато разів лунали і на адресу артистів, які в цій виставі досягли довершеного ансамблю. Найдосконалішим було виконання М.Васильєвим ролі Протасова і О.Ліліною – Лізи.

Вистава "Діти сонця" з усією гостротою виявила проблему відповідальності інтелігенції перед народом. На відміну від багатьох постановок цієї п'єси в той період, сцену холерного бунту було показано у

Харкові з усім жорстоким реалізмом. І це знайшло підтримку публіки і передової критики. "Бо, - як писав "Харківський листок", прогресивна газета, яку через кілька тижнів було заборонено цензурою, - не для розваги йшли ми до театру на п'єсу Горького. Ми хотіли почути від автора слова заклику, і він голосно говорить нам: не можна йти до сонця, залишаючи на шляху сліпих".

Наступні вистави "Дітей сонця" проходили з неменшим успіхом і знову ставали місцем політичних подій. Так, на спектаклі 27 листопада проводився збір пожертвувань на користь поштово-телеграфних службовців, які страйкували. Безперечно, такі події не були пов'язані безпосередньо з текстом п'єси. І все ж цілком очевидно, що п'єси Горького мали особливу аудиторію і справляли особливе враження.

Зважаючи на відносно високу вартість квитків, відвідування театру залишалось важкодоступним для трудящих. І невипадково, під натиском революційного руху, театр вживає спеціальні заходи, щоб привабити робочого глядача. Робітникам надавалися квитки на кожну виставу протягом всього сезону.

Потреби пролетарської маси в мистецтві задовольняв також Народний дім Харківського товариства писемності, на сцені якого досвідчені аматори регулярно здійснювали постановки російських та українських драматичних вистав. Після тривалої боротьби 16 лютого 1906 р. відбулася прем'єра драми М.Горького "На дні", яка пройшла з видатним успіхом.

Така діяльність Народного дому не задовольняла владу. Підклавши за допомогою провокатора в кімнату для курців гранату та патрони, губернатор отримав давно очікувану нагоду для негайного закриття Народного будинку. Виправдовуючи свої дії (те, що це було провокацією, досить швидко з'ясувалося), губернатор сповіщав до Петербурга, що на чолі закритого ним Дому стоять активні учасники революційного руху 1905 р., а один із них (М.Андрєєв) є членом харківського комітету РСДРП. Зрештою "протиурядова агітація... звила в ньому на даний час міцне гніздо".

Кульмінацією революційних подій в Харкові був масовий збройний виступ робітничого класу, що відбувся 12 грудня 1905 р. Після його поразки почався тимчасовий відступ революції. Однак її не було подавлено. Трудящі маси, повільно відступаючи, продовжували боротьбу проти царизму.

В цей період влада все ширше вживає репресивних заходів проти передових театральних діячів, всіляко допомагає їй і реакційна преса, яка систематично засуджує нові, передові явища в культурі і мистецтві, зокрема в театрі. Але симпатії більшості артистів і глядачів залишалися на боці передових ідей мистецтва. Про що переконливо свідчить сприйняття глядачем "Лікаря Штокмана" Г.Ібсена, поставленого на харківській сцені видатним режисером К.Марджановим у сезоні 1906/1907 рр., і нелегальні концерти артистів харківського театру на користь політв'язнів. Є відомості,

що такі концерти давала й В.Ф.Комісаржевська, яка гастролювала в Харкові в березні 1906 р.

Епоха першої російської революції стала передусім важливою школою політичного виховання діячів сценічного мистецтва, і ця обставина не могла не вплинути на подальшу долю театру та драматургії.

Я.В.Партола

РОБІТНИЧИЙ ТЕАТР Г.ХОТКЕВИЧА І ХАРКІВСЬКИЙ НАРОДНИЙ ДІМ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ХАРКІВСЬКОГО АРХІВУ)

2 лютого 1903р. у Харкові відбулося урочисте відкриття Народного дому, збудованого за ініціативою Харківського товариства писемності. Значення цієї події для тих часів важко переоцінити. Основною метою закладу, як значилось у "Доповіді Харківській Губернській Земській Управі від комісії з улаштування Народного дому", є задоволення "нужды в общеобразовательных и разумных развлечениях для невыгодно живущего в городе и приезжающего из деревень рабочего населения" (3, од. зб. 237, 13). Одразу після відкриття Народний дім став дійсно популярним осередком культури і просвітництва серед робітничих верств. У цьому приміщенні розташувалися: народна аудиторія на 1000 відвідувачів, народна читальня-бібліотека на 150 читачів, народна чайна на 200 осіб, працювали вечірні школи, читалися лекції, влаштовувалися масові вечори, концерти, тут знайшли собі притулок найрізноманітніші гуртки та товариства. Та найголовнішою і найпопулярнішою функцією Народного дому, якій надавалось великого значення ще при будівництві[1] і яку відзначив в "Історії міста Харкова за 250 років його існування" проф. Д.Багалій, як ту, що надавала найбільшого задоволення відвідувачам, був театр.

Збудувавши добре обладнану сцену й зручний для глядачыв зал, Комітет з керівництва Народним домом намагався створити умови проведення вистав, які були б най доступніші та зручніші для відвідувачів. Так, пунктом 3 "Інструкції Комітету з керівництва Народним домом на Кінній площі" встановлювалося:: "*Назначение времени начала и окончания общедоступных спектаклей, концертов и вечеров зависит от Комитета по управлению Народным домом, с тем, чтобы вечера, концерты оканчивались возможно раньше, дабы не отнимать у рабочего люда времени необходимого для сна...Цена места в среднем не должна превышать 20-25 копеек, колеблясь в крайних пределах от 5 до 10 копеек...*"(3, од. зб. 237, 30). Зауважимо, що всі збори, за винятком вечорових витрат надходили до каси Товариства Писемності і йшли переважно на благодійні потреби. Крім того неабиякою заслугою Комітету з керівництва Народним домом було

---

[1] *З доповіді Харківському губернському Земському зібранню комісії з улаштування Народного дому в Харкові: "В виду того просветительного значения, какое имеет театр с тщательно выбранным репертуаром, в Народном доме внедрена сцена со всеми помещениями , необходимыми для удобства, ускорения и удешевления театральных представлений" (3, од. зб. 237, 11).*

розширення репертуарного списку (як російськими, так і українськими п'єсами), який був суворо визначений Управлінням зі справ друку для постановки у народних театрах.[2] Пропозицій щодо влаштування в Народному домі вистав до Комітету надходило досить багато. Але Комітет "*обсудивший этот вопрос всесторонне, признал наиболее соответствующим интересам дела*"(2, 9) мати при Народному домі два постійних гуртки аматорів, із яких один був би російський, а другий малоросійський. Таким чином організувалось дві постійні трупи – малоросійська, що складалась з робітників під керівництвом інженера Г.Галайди (Гната Хоткевича – в майбутньому відомого письменника, бандуриста, вченого, громадського діяча), та російська під керівництвом Г.Г.Назімова (Г.Рукерта). До моменту відкриття Народного дому гурток аматорів, створений Г.Хоткевичем з робітників Паровозобудівельного заводу, заводів Гельфріх-Саде, Мельгозе та інших, уже існував протягом 1902 р. і був більш-менш сформованим колективом. Він став найпомітнішим серед інших у Народному домі і першим колективом подібного роду в Україні. За своїм високохудожнім репертуаром, серйозними мистецькими засадами, організацією справи Робітничий театр, власне, наближався до професійного. Але досі діяльність цього унікального колективу достатньо не висвітлена, його історія містить більше загадок ніж відповідей.

Слід зазначити, що це було не перше театральне починання організатора Робітничого театру Гната Хоткевича. Театр почав вабити його досить рано. Ще учнем Харківського реального училища (1890-1894) Г.Хоткевич організував аматорський театр у селі Дергачі. Пізніше, в 1900 р., такий театр він створює в селищі Печеніги. В роки студентства, навчаючись у Технологічному інституті (1895-1900), бере участь в організації студентського драматичного гуртка, до якого входили і студенти Харківського університету. Зі своїми виставами гурток гастролював по всій Харківщині, був навіть у Полтаві. Загалом, де б не довелося побувати Г.Хоткевичу, всюди він (за його власним виразом) намагався "урядити вистави". "*Таке було молоде аматорство*" (5, 516), після якого настає серйозна театральна діяльність. І початком цього важливого періоду в своєму житті Г.Хоткевич вважав організацію Робітничого театру при Народному домі.

На початку свого існування аматорський гурток заводських робітників не був багаточисельним, відсутність окремого приміщення перешкоджала його розвитку. Репетиції проходили в брудних приміщеннях залізничних майстерень, не вистачало театральних костюмів, декорацій та іншого сценічного реквізиту. Від мізерної заробітної плати робітники виділяли

---

[2] *Після відкриття Народного дому до Товариства Писемності надійшов лист губернатора, який ще раз нагадував про це та повідомляв, що для постановки інших п'єс, дозволених цензурою, товариство має виклопотати особливий дозвіл.*

частину грошей для потреб театру. Значну суму грошей вносив і Г.Хоткевич. Крім того він сам малював декорації для вистав. Визначний український художник С.Васильківський допомагав сценічному оформленню вистав протягом усього існування театру. З відкриттям Народного дому пов'язаний період розквіту Робітничого театру. Перше і найголовніше, що здобув театр із переходом до Народного дому – дах над головою. Друге – придбав постійного глядача-шанувальника, оскільки *"район праці Народного дому – се був робітничий район, отже, публіка робітнича, яка в нашім гуртку бачила свій й охоче підтримувала"* (5, 519). Третє – у новому приміщенні були всі можливості для зростання колективу – велика костюмерна, багаті декорації і чимало різного реквізиту. За час існування у Народному домі театр розрісся до 150 осіб самих тільки робітників, *"бо єдиний "тілігент" серед них був я"*, згадуватиме Г.Хоткевич. Незабаром вистави почав супроводжувати духовий оркестр робітників Паровозобудівельного заводу.

Сезон Робітничого театру тривав навіть влітку, на відміну від виступів інших аматорів Народного дому. Кожна вистава йшла один або два рази, репертуар постійно змінювався, репетиції велися безперервно. "Бувавли випадки, коли на пробу товариші робітники приходили прямо від станка, з роботи – і з проби йшли прямо на роботу" (5, 521). У 1903 р. театр дав 16 вистав, у 1904 – 17. У перший рік на кожній виставі побувало 795 глядачів, у другий – 805, усього ж на виставах українського Робітничого театру були присутніми 26064 глядачі. Г.Хоткевич клопотався за розширення репертуару. Серед дозволених були – "Розумний і дурень", "Циганка Аза", "Крути та не перекручуй", "Ніч на Івана Купала", "Чумаки", "Сава Чалий", "Понад Дніпром", "Хазяїн". Найціннішим у діяльності цього колективу керівник вважав, *"що в робітниче оточення йшла українська ідея"*. *"А дати в ті часи 150 свідомих українців у робітничу масу – це я вважаю серйозною своєю заслугою"*(4, 21-22).

Та значення Робітничого театру не обмежується лише цим. Заслуга Г.Хоткевича була не тільки у служінні українській ідеї, хоча це було головним прагненням його життя, а й у підході до справи. До театрального мистецтва Г.Хоткевич завжди ставився досить серйозно і завжди був вимогливим до себе і своїх виконавців. *"Повне і абсолютне знання ролі, достатнє число добре опрацьованих репетицій, бесіди з приводу кождої ролі, а й то не ролі, а участі в масовій сцені"* (5, 522) - такі засади роботи театру, які виводили його з кола аматорів на значно вищий рівень. У Робітничому театрі виявилися режисерські здібності Гната Хоткевича, його вміння створювати доброзичливу творчу атмосферу. Стиль вистав був реалістичним, режисер піклувався про відповідність до зображуваної епохи театральних костюмів, барвистість декорацій, етнографічну та побутову точність. Вистави були насичені співами й танцями, широкого застосування набули сценічні ефекти. Особливо незабутнє враження на харківського глядача та рецензентів

справляли масові сцени. Велика кількість учасників театрального колективу й детальні режисерські розробки постановника дозволяли блискуче відтворити будь-які масові сцени. Наприклад, у виставі "Невольник" Г.Хоткевич переніс на сцену Запорізьку Січ і так змалював цю сцену в своїх спогадах – "...і оживало буйне товариство, не було статистів на сцені, а все жило, буяло. Там і побутові сцени, і музика, й танці, й пиятика, і все, до чого додумувалась молода режисерська фантазія" (5, 523). Виставу "Чумаки", де все побудовано на масових сценах, відвідали навіть М.Садовський, П.Саксаганський і автор п'єси І.Карпенко-Карий, які перебували у Харкові на гастролях, і віддали належне режисурі.

Серед членів колективу було багато обдарованих акторів. Найпомітнішим із них був токар Кулінич – природжений актор на героїчні ролі. Робітник Черкасов добре виконував "ролі добрих батьків", а Васюренко був талановитим коміком. Серед жінок виділялась Радченко, яка мала красивий голос, і робітники навіть збирали гроші на її навчання у консерваторії.

Робітничий театр під орудою Г.Хоткевича мав широкий резонанс – про нього схвально писала місцева преса, його полюбив глядач. Але в історії харківського Народного дому цей колектив залишив по собі слід не тільки своїм мистецтвом і майстерністю, а й гучним виходом з Дому, що призвело до глибокого, довготривалого і неприємного для обох сторін конфлікту. Якщо раніше глибинні його корені та спроби розв'язання не чітко вимальовувалися із відомих до останнього часу (переважно друкованих) джерел, то знайдені в Харківському архіві матеріали більш чітко окреслюють суть цієї справи. Пропрацювавши в Народному домі неповних два роки (протягом 1903-1904рр.), колектив залишає його. Причиною Г.Хоткевич у "Спогадах з театральної діяльності" вважав нерівнозначне ставлення до російського і малоросійського гуртків (перевага надавалась першому). У звіті ж до десятиліття Народного дому лише значилося: "*В конце 1904 года из-за пустяков прекратил постановку спектаклей в Народном доме кружок под управлением Г.Галайды*" (1, 9-10). Навряд чи "пустяки" призвели до призначення "Спеціальної комісії у справі розслідування конфлікту між Народним домом і гуртком робітників-малоросів", яка розглядала справу близько року, очевидно Комітету з керівництва Народним домом було не досить приємно згадувати про цей прикрий випадок, який до того ж мав резонанс у пресі, а тим більше у ювілейному звіті. Початком справи став лист від колективу робітників (загалом 30 підписів) до Правління Харківського Товариства Писемності з проханням розв'язати конфлікт між гуртком та керівництвом Народного дому, зокрема з його головою С.Раєвським. Приводом був інцидент з відмовою гуртківцям у наданні приміщення для репетиції та зневажлива поведінка С.Раєвського. Але це була, як зазначалося в листі, остання крапля: "*За все время полуторогодовой неустанной работы,*

кружок не только не встречал поддержки, сочувствия со стороны комитета, а как раз наоборот. Последний же инцидент со спектаклем в пользу Общества взаимопомощи занимающихся ремесленным трудом окончательно показал нам, что при таких условиях работать в Народном доме больше нельзя"(3, од. зб. 263, 40-41). Робітничий театр не єдиний залишив Народний дім через недбале ставлення керівництва - "*не вынося самодержавного режима г. Раевского: Общество Любителей Сценического Искусства, школа Богданова, а из менее заметных кружок наборщиков, кружок для исполнения русских пьес – все это удалилось уже из Народного дома*" (3. од. зб. 263, 40-41). Робітники пишуть: *"Но то обстоятельство, что не в силах были удержаться именно мы, рабочие, является чересчур печальным симптомом. Ведь мы и есть народ, тот самый, ради которого Народный дом построен..., а когда мы из простых посетителей обращаемся в сотрудников полезного дела, то, казалось бы, этим самым заслуживаем если не благодарности, то хотя бы сочувствия, уважения к труду, к личности человека"* (3, од. зб. 263, 40-41). І це дуже суттєві рядки , які визначають сутність конфлікту, в якому відобразилась суперечність цілої доби. Адже на порозі революційні події 1905-1907 років, коли робітництво заявить про своє самовизначення як клас і зажадає відповідного ставлення до себе. Учасники Робітничого театру потребували до себе гідного ставлення "на рівних" зі сторони керівництва Народним домом, чого останнє, вочевидь, ще не усвідомлювало і продовжувало виконувати місіонерську роль інтелігента-просвітника темного люду. Таке ставлення керівництва виявилось і при розгляді самої справи, яка перетворилась на фарсовий судовий процес, засідання весь час відкладались або переносились. Судячи з допитів, ставлення членів комісії до гуртка, а здебільшого до його керівника було дещо упередженим. Інша сторона свідчила на користь керівництва Народним домом і звинувачувала гуртківців у наклепі та образах на адресу С.Раєвського. Взагалі складається враження, що члени комісії сприймали цю справу не надто серйозно, як сварку, а якщо визнавали якісь недоліки, вони стосувались переважно побутових негараздів. Правління Харківського Товариства Писемності, що обговорювало доповідь комісії у справі конфлікту, поставилось до проблеми відповідальніше, більшість його членів на спеціальному засіданні висловились про небезпідставність заяви робітників та зауважили на грубу поведінку С.Раєвського, який невдовзі після цих подій залишив свою посаду керівника Народним домом.

У висновках комісії було визнано дійсними претензії зі сторони колективу робітників, вказано на недоліки роботи Комітету з керівництва Народним домом. Цікаво, що серед основних причин конфлікту називалась особистість представника малоросійського гуртка - посередника між ним і комітетом Гната Хоткевича. В усьому виявилась винна його запальна вдача й те, що він надто переймався цією справою: "*Излишняя страстность и*

экспансивность мешали г. Хоткевичу видеть вещи в их настоящем свете, что, по видимому, и было одной из главных причин конфликта у кружка рабочих с Народным домом"(3, од. зб. 279, 133). Г.Хоткевич дійсно мав нелегку вдачу, але сприймав все так гостро саме через свою небайдужість до справи, і сама комісія це визнає: *"Господин Хоткевич с увлечением отдавался идее наилучшей постановки малорусских пьес в Народном доме...кружок рабочих и его дело были близки и дороги г.Хоткевичу, а рабочие, в свою очередь, ценили в нем хорошего руководителя, преданного делу человека и при том доброго товарища – это ясно замечалось из свидетельских показаний"* (3, од. зб. 279, 133). Ці зауваження розкривають організаторські здібності Г.Хоткевича, свідчать про його авторитет серед гуртківців. І саме цим збережені в архівах документи є цікавими для сучасного дослідника. Ці матеріали не тільки уточнюють суть конфлікту, вони містять листи Г.Хоткевича до комісії, у яких, крім ділового листування, висловлюються думки щодо свого бачення театру, його завдань й суспільного значення, що важливо для вивчення творчої спадщини митця. Погляди Г.Хоткевича щодо просвітницького призначення театру збігалися з поглядами керівництва Народним домом. Але, якщо для Комітету це просвітництво було дещо абстрактним, для Г.Хоткевича воно було досить конкретним: "*Харьковский Народный дом, как институция , возникшая на территории Украины, необходимо должен считаться со своими обязанностями породившему его краю. Харьковский Народный дом должен обращать внимание на украинский народ и не имеет нравственного права оставлять в стороне то, что дано самой Украиной*" (3, од. зб. 279, 111). Робітничий театр став уособленням тих вимог , які Г.Хоткевич висував до театрального мистецтва загалом. Театр для нього був формою громадсько-освітньої роботи, виховання культурних і художніх смаків простого народу. Все своє життя відданий ідеї просвітницького подвижництва, "українській ідеї", Г.Хоткевич організував колектив, який, прилучаючись до національної культури, сам ніс її в широкі робітничі маси. За недовгий час свого існування театр став відомим і популярним не тільки в робітничому середовищі, а був помітним явищем у театральному житті міста.

Розрив робітничого театру з Народним домом мав обопільно негативні наслідки. Малоросійські вистави інших гуртків уже не мали такого широкого розголосу і не приносили таких прибутків для Народного дому, як театр Г.Хоткевича. Робітничий театр після виходу з Народного дому проіснував недовго. Протягом року ще ставились вистави в робітничих районах, у найманих приміщеннях. Справа була перервана остаточно, коли події 1905 р. змусили керівника театру емігрувати до Галичини.

Сумна доля згодом спіткала й Народний дім. Важко повірити, що лише за 30 років споруду, яка була відзначена почесним дипломом на міжнародній виставці в Брюсселі, було визнано непридатною для

користування. Народний дім знесли, а на тому самому місці почали будувати оперний театр (сучасний Палац Культури ХЕМЗ) та робітниче селище на 36 будинків. Імовірно, Народний дім просто заважав новим проектам радянської гігантоманії, а також був небезпечний тим духом, який панував у ньому. Натомість харківський Народний дім, в стінах якого працював Перший робітничий театр Г.Хоткевича, російським аматорським гуртком керував Г.Алексєєв (брат К.С.Станіславського), де виступав Ф.Шаляпін та розпочав свою діяльність щойно утворений Червонозаводський театр, залишився лише в спогадах та архівних записах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. *Десятилетие Народного Дома Харьковского Общества Грамотности, 1903-1904,- Х, 1913*
2. *Отчет Харьковского Общества распространения в народе грамотности за 1903 год.-Х, 1904*
3. *Харківський обласний архів.- Фонд 200.- опис 1*
4. *Хоткевич Г. Моя автобіографія // Хоткевич Г. Твори: У 8т.-Х., 1928-1933.-Т. 1*
5. *Хоткевич Г. Твори: В 2т.-К., 1966.-Т. 2*

Т.М.Прокопенко

ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ В ТВОРЧОСТІ Л. КУРБАСА (1922 – 1933 РР.)

"Березіль", який був заснований талановитим режисером-експериментатором Л.Курбасом, з самого початку свого існування стає творчою лабораторією , театром-студією, в якому пошуки нових форм, експериментальні вистави проходили поряд зі студійним навчанням, де відбувався складний процес створення нового українського театру.

У цій лабораторії Курбас прагнув вирішити проблеми, щодо методики професійної підготовки актора, знайти нові шляхи і методи роботи над виставою. Серед багатьох проблем, пов'язаних із головною метою режисера – створенням нового театру, - проблема сценічної мови, культури слова, що звучить зі сцени, посідала важливе місце."Вихований на любові до літературного слова, він, що знав багато мов і любив перекладати, навіть не чужий письменницькому таланту, ставився до слова не просто з повагою… в його вірі у дію слова було щось перебільшене. Він надавав сценічному слову особливий зміст, як чародійному, магічному засобу впливу на людські думки, почуття і волю", - згадував Запорожець.(2, 164)

Митця хвилювала низька мовна культура в театрі: на сцені розмовляють , як у житті, з подачею тільки емоційного фону; актори не вміють передати в слові думку , свої емоції, не вміють будувати інтонації, ритм мови, робити паузи, підняти тон та оперувати ним. Курбас стверджував, що слово на сцені повинно бути "театральним".

З перших днів існування "Березоля" в театрі розпочалась напружена праця над підвищенням культури сценічної мови. Про ставлення Курбаса до цієї роботи свідчить той факт, що в березні 1925 р. при театрі було створено комісію з питань мови. Як консультанта запросили представника академії наук А.Ніковського.

Робота над сценічною мовою в "Березолі" відбувалася за двома напрямами:

- повсякденна навчальна і тренувальна праця над мовною технікою, практичні заняття з культури української сценічної мови ,мовно-голосовий тренінг (студійна робота);
- робота над словом за конкретних умов праці над тим чи іншим спектаклем, тренування і закріплення мовних навичок, необхідних для вистави того чи іншого жанру, для конкретної ролі (практична діяльність).

Культуру української сценічної мови доводилось опановувати в складних умовах: підручників майже не існувало (єдину книгу "Живе слово" Д.Ревуцького, що була видана малим тиражем у 1920 р., дістати було неможливо). Про будь-яку методику роботи над текстом, логіку мови,

словесну дію мало хто знав; у питаннях з української орфоепії, наголосу панувало цілковите безладдя. Фахівців не вистачало.

Мовно-голосовий тренінг з акторами здійснювали талановиті практики. Березільці згадують практичні заняття з відомим оперним співаком Ф.Орешкевичем. Заняття з культури сценічної мови провадила з акторами актриса театру Л.Геккебуш, за плечима якої був інститут шляхетних дівчат у Києві, Вищі жіночі курси і студія Камерного театру в Москві.

Тривалий час із акторами працював педагог-вокаліст, професор Й.Кунін. Експериментатор, практик у галузі сценічної мови, він розробив цілу систему роботи над голосом, яку пропагували театральні студії та школи. Слід зауважити, що не всі курбасівці сприймали цю систему ,але відважились на експеримент, щоб на практиці перевірити, які будуть творчі результати. "Згідно з цією системою голос треба було вміти посилати у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому певної характеристики .Голос, що посилався в лоб, давав "мозкову інтонацію ";це перша сфера. Друга - в ніс: нудьга, сплін, роздратування.. Третя - в горло: лірика, воркування, наївність. Четверта - в бронхи: захоплений романтизм. П'ята - в легені й серце : бадьорий, щиросердий, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста – у діафрагму: це голос обурення, страждання, тривоги. І, нарешті ,сьома сфера, коли голос треба було посилати в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті , зненависті, гніву, нестерпного болю"(4, 149-150).

Й.Кунін навчив березільців специфічним формам дихання, що були пов'язані з хатха-йогою , законами ритму. В минулому оперний співак, він багатьом акторам "Березоля" розвинув професійні якості голосу, "поставив голоси". Після кунінської школи актори легко розуміли Курбаса, коли він на репетиції "Макбета" радив А.Бучмі, щоб той спробував грати блазня на другій сфері, "він же філософ". Актрису Авдєєву, що працювала над роллю сестри милосердя в "Джіммі Хіггінс", просив "виключати сердечну сферу, бо ця сестра тільки зветься милосердою, а насправді бездушна, черства, і радив посилати звук в лоб і трохи в ніс".

Курбас прищеплював акторам любов до слова усвідомленого, виразного, пов'язаного зі справжньою дією. Виняткового значення він надавав мелодиці мови, різноманітності її інтонації. Спогади В.Василька про роботу акторів-студійців над монологом дають можливість уяснити підхід до роботи над текстом в "Березолі". Тут не було ніякого "наїтія" ,а чіткий аналіз, який дозволяв вистроїти словесну дію і виявити цю дію через мелодику мови, різноманітні інтонації.

"У заняттях з системи настав новий етап – праця над монологом. Тут уперше почалась аналітична робота над літературним твором – його змістом, архітектонікою, місцем монологу в цілому творі, стилем автора. Вивчалося яке відношення має монолог до ідеї п'єси, до наскрізної дії, в чому полягає

Бібліотека ХДАК

зміст і внутрішня дія монологу, на які дійові куски ми його поділяємо ,як розуміємо і як тлумачимо.

Основній ,організуючій думці (цільовій настанові),яка повинна пронизувати монолог, Курбас надавав великого значення. Учень, розкриваючи зміст, накреслював план монологу, розташування й взаємовідношення його частин, наголошені й ненаголошені куски, наростання і спади, кульмінацію, накреслював виражальні засоби, висоту тону, темп, силу звука, мелодію (інтонаційну лінію) , модуляції, емоційні забарвлення, ритмічний малюнок, пов'язував слово з жестом, рухом ,безліч разів випробовував, нарешті, фіксував як певний свій твір" (4, 17—18).

Навчальна і тренувальна праця над мовною майстерністю у "Березолі" мала свою послідовність і починалась з нескладних завдань-вправ ("Педагог давав чотири – шість слів, зовсім не пов'язаних між собою, і студієць повинен був сам скомпонувати сюжетний етюд ,в якому кожне задане слово органічно виникало б з мімічної дії , було ніби кульмінацією того чи іншого куска етюду " (4,16)), продовжувалась роботою над художнім текстом (монологи). Курбас не забував і про акторське вміння імпровізувати на задану тему (вправи з імпровізації проводились у вільній діалогічній формі). Крім того, заняття зі сценічної мови були тісно пов'язані із заняттями з акторської майстерності .Навіть в описаній роботі над монологом відбились всі головні закони і положення розробленої Курбасом системи роботи з актором: об'єктивність сценічного твору, закони – фіксації, виразності, сприймання світу, послідовності діяння, мотивації, перспективи, ритмічності, контрастів, конструювання, поєднання слова з рухом, умінням самостійно працювати, вмінням імпровізувати (закони і положення наведені за статтею В.Василька).

Процес оволодіння мовним мистецтвом на сцені не обмежувався заняттями в студії, де закладались основи необхідних для акторської професії мовних знань і навичок. Мова акторів удосконалювалась під час роботи над виставами, де перед виконавцями ставилися серйозні творчі завдання.

Вистави "Березоля" були надзвичайно цікаві щодо словесної, звукової своєї частини завдяки музично обдарованому Курбасу, який "...розглядав кожну драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір. Він перший в Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль ,за Курбасом, це слово і рух, а де рух – там ритм, а де звук – там музика. Кожна сцена, фраза, кожен сценічний образ повинні мати свій ритм. Усе це разом творить ритм усієї вистави" (1, 18). Цей ритм вистави фіксувався у мовній партитурі ролі, яку кожен автор записував у зошиті, вивіряючи підвищення і пониження голосу, силу звука, чіткість вимови слова, фрази.

Робота актора над роллю починалась з опанування мовної партитури. Ось як описує Й.Гірняк свою працю над образом Кума в " Народному Малахії" М.Куліша (Курбас вирішив його ввести у роботу над виставою і дав завдання переписати роль Кума , на репетиціях записати мізансцени, прослухати і зафіксувати інтонаційну партитуру , зокрема музикальне звучання слова):"Текст ролі я засвоїв із усіма інтонаційними та вокальними звучаннями, згідно з гармонією режисерської партитури. Свої характеристичні природні, фізичні, зовнішні і голосові прикмети я старався в час індивідуальної підготовки пристроїти до всього ансамблевого звучання і не випадати з режисерського ритму та плану. Я намагався постійно тривати у запропонованому драматургом образі Кума , а все індивідуальне, гірняківське, перебороти і підкоритись авторському і режисерському звучанню. У цьому мені сприяла вся попередня березільська практика"(1,290).

Інтонаційна партія мови кожного образу не повинна була випадати з ритму й мелодії звукового дійства. "Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонансувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух)повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. Кожен персонаж мусив звучати наче окремий інструмент симфонічної оркестри. Його слово, вся мова, інтонація, жест, рух – утворювали слухову і зорову гармонію, яка руйнувалась найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні данні, свої голосові струни до музи всієї вистави"(1,289).

Вважаю, що у період праці в "Березолі", робота над мовною партитурою не була механічним засвоєнням ритму та інтонації. Актор, перш за все, опановував словесну дію, проявлену через ретельно розроблену форму. Підтвердженням цієї думки є діалог між Курбасом і Бучмою під час роботи над виставою "Диктатура" за п'єсою І.Микитенка. Центральним місцем у виставі був мітинг, на якому Дудар (Бучма) виголошує монолог" Дванадцять років ми з вами живемо..." Над цим монологом, над його вирішенням Курбас працював тривалий час. І, нарешті, запросивши до себе акторів для індивідуальної роботи, сказав, що сцену мітингу треба "піднести до філософського звучання, треба знайти нові сценічні прийоми впливу на глядача". Лесь Степанович повідомив, що він розробив партитуру монологу Дударя і записав його на ноти, оскільки для нього дуже важливе ритмове звучання. Монолог у виконанні Курбаса вразив слухачів своєю глибиною, конденсацією думки, незвичайною трактовкою, паузами й темпоритмом. Бучма зауважив, що монолог його захопив свїм незвичайним вирішенням, але йому не зрозуміло, чим заповнювати паузи, які робить Курбас, хоч у виконанні Майстра вони звучать дуже переконливо. "Режисер посміхнувся:

- Паузи мають бути дійовими.

- А яким чином?

- Мрію про завтрашній день" (4,264).

Отже, за тонко розробленою гамою інтонацій мовної партитури у Курбаса завжди стояла словесна дія.

І, мабуть, саме тому в "Березолі" відбувався цікавий феномен: актори самостійно опановували свої мовні "партії", але коли розпочиналась робота з партнером, коли актори починали "жити" в намічених ритмах, вони включались у дію і починали взаємодіяти.

Яскраво цей момент першої зустрічі з партнером на сцені під час репетиції "Народного Малахія" Куліша описує в своїх спогадах Й.Гірняк, який виконував роль Кума, а М.Крушельницький - Малахія Стаканчика.

"Уперше зустрівшись з партнером, мені пощастило заімпровізувати характеристичні Кумові тони звучання, що їх досі не вдавалось відчути в час індивідуальної підготовки ролі, без фізичного контакту з Малахієм. Ось уперше глянувши Малахієві в очі, Кум переконливо "запитаннями" притискає співбесідника до стінки, показуючи нереальність його мрійницьких затій.

Ми обидва забули, що дискусія наша відбувалась на пробі, ми мов коні, яким віжки попали під хвіст, понеслись у запальному змаганні, вірячи в незаперечну правоту своїх аргументів. Прогін 1- ої дії пройшов до кінця без режисерських втручань і завваг. Всі виконавці співдіяли немов це була прилюдна вистава"(1,291).

Режисерська мовна партитура вистави ні в якому разі не приховувала творчих можливостей акторів, навпаки – давала точні орієнтири для творчості, навіть для імпровізації.

Так, у виставі "Пошились у дурні" за п'єсою М.Кропивницького, яка була поставлена у формі циркового видовища , дозволялась широка імпровізація, за умови, що актор мусив "тривати в обов'язковому ритмі і плані", володіти мистецьким тактом і естетичним смаком. Актори мали широку ініціативу імпровізованих реплік, які примушували партнерів до моментального реагування, словесних відповідей. Партнери не попереджали один одного про тему своєї імпровізації. Задум чи тема виникали під час самої дії, і партнер мусив тут же відповідати, діяти.

Й.Гірняк згадує: "Я завжди приносив на сцену нові словесні і навіть дійові імпровізації. Усі партнери робили те саме і навіть намагалися заганяти один одного в кут своїми видумками і несподіваною реакцією на них. Це був справжній змагальний турнір акторських ініціатив, імпровізацій, видумок і реакцій на них. Вистава ця була тереном самостійного акторського творчого акту"(1,214).

Таке професійне володіння словом на сцені можливе було завдяки великій увазі, яку надавав Курбас роботі над мовою у виставі.

У 1930 р. у лекції "Про мистецтво виконання слова" Л.Курбас наголошував . що "всі зусилля останніх років у театрі покладалися на слово. І актори позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного "наїтія"(4,164).

Була створена висока мовна культура нового, непобутового театру. "Березіль" виховав віртуозів мовної майстерності: А.Бучму, М.Крушельницького, В.Чистякову та багатьох інших.

І цілком слушно звучать слова І. Мар'яненка: "Це Курбас приніс театральну культуру в український театр і вивів своїх акторів на широку світову арену".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гірняк Й.Спогади. -Нью-Йорк :Сучасність, 1982.*
2. *Лесь Курбас: статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. - М.:Искусство,1987.*
3. *Курбас Л. "Березіль": Із творчої спадщини. - К.:Дніпро,1988.*
4. *Лесь Курбас: Спогади сучасників.-К.:Мистецтво,1969.*

А.І.Кулішенко

ЗАСОБИ МОВНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВИСТАВІ Л.С.КУРБАСА "ЦАР ЕДІП" (1916-1918 рр.)

Лесь (Олександр Степанович) Курбас (1887-1937) перший заклав основи української театральної школи нового часу. Його реформаторська діяльність почалася за часів серйозної кризи в українському театрі. В перше десятиріччя XX ст. шановне покоління активних творців і драматургів театру корифеїв відходило від керівництва театральним процесом, а деякі з цих велетнів української сцени пішли з життя (М.Старицький [1904], І.Карпенко-Карий [1907], М.Кропивницький [1910]).

Проте життя йшло далі та висувало численні болючі проблеми театру східної України – відірваність від сучасності, провінційна обмеженість, профанація художніх традицій реалістичного театру минулого, відсталість від європейського рівня не тільки в галузі драматургії, а й режисури, акторської майстерності, сценографії тощо, які потребували негайного вирішення. Час вимагав, щоб на українську сцену прийшов режисер-новатор, який би вплинув на весь ідейно-художній та образно-пластичний лад театрального мистецтва України.

Епоха висунула такого реформатора. Ним став Лесь Курбас, який мав принципово відмінний погляд на природу театру і здатний був оновити його основи.

У травні 1916 р. він зустрівся з групою київської театральної молоді: І.Левченко, С.Мануйлович, П.Самійленко, А.Смерека, О.Ватуля, М.Терещенко, О.Добровольська, С.Бондарчук, Й.Шевченко, В.Васильєв, В.Василько. Незабаром до цієї групи приєдналися Г.Юра та його брат О.Юрський, С.Семдор, В.Калин. Доречно зауважити, що переважна більшість згаданих молодиків уже мала закінчену загальну середню або незакінчену вищу освіту. Як і Курбас, ця молодь, перебуваючи в полоні театру, шукала, нових шляхів у мистецтві, оскільки її не задовольняла ні сучасна театральна школа, ні мистецтво театру Миколи Садовського. Всі вони беззастережно повірили Л.Курбасу, одностайно визнали його своїм керівником, з ентузіазмом взялися "до практичного втілення спільної з Курбасом мрії... — розгортання планомірної і глибокої студійної роботи" (2, 116).

Курбас мріяв про нового актора — висококультурного, освіченого, технічно досконалого, здатного до універсальної наддинамічності, імпровізаційної діяльності.

Розпочався інтенсивний вишкіл студійців. Коли перечитуєш сторінки спогадів учнів Курбаса, то розумієш, що оволодіння майстерністю слова,

руху, жесту, ритму провадилось одночасно, паралельно. Молодотеатрівці багато часу віддавали тренуванню тіла — оволодівали фізичною культурою, фехтуванням, хореографією, балетом, а згодом, у Березолі, навіть цирком. До речі, навчання у студії провадилося за рахунок власних резервів, тобто своїх досвідчених акторів: Л.Курбас викладав мімодраму (сценічні етюди), В.Васильєв — сценічну мову, М.Терещенко читав лекції з питань мистецтва...

Учень Курбаса — Степан Бондарчук — засвідчує, що тогочасні умови існування щойно створеного колективу були занадто проблематичними. Курбас як режисер лише починав свою діяльність і про його режисерську систему в перших виставах говорити не доводиться. Однак він добре знав, що потрібно сучасному акторові: гнучке тіло, точний жест як виразник внутрішніх процесів, поставлений голос, інтелектуальність. Тому вся робота Курбаса була спрямована на оволодіння студійцями усіма засобами виразності акторської майстерності в комплексі. І це було новаторством в українській театральній педагогіці того часу.

Новаторською була і його теза про інтелектуальність актора. Хома Водяний, товариш Курбаса по гімназії і Віденському університету, згадує, що якось у розмові про сучасний театр Лесь зауважив: "Дуже зле буває тим, хто не скінчивши гімназії чи семінарії (педучилища), іде до театру; через те і мистецький рівень наших театрів низький" (1, 88)

Тому, коли організували молоду студію у Києві, Курбас орієнтував своїх вихованців, передусім, на високий професіоналізм. Як свідчить мемуарна література, він завжди наголошував, що лицедію протягом усього життя необхідно тренувати мову і тіло, весь свій психофізичний апарат, оскільки без цього в театрі не може бути поступу вперед. Проте Курбас розумів, що лише вузького професіоналізму для задуманої справи недостатньо. Реформатор театру дивився далі і вглиб проблеми. Він вважав, що актору необхідно вчитися. Це була не така вже й проста думка як здається сьогодні. "Студіювати" з італійської і грецької мови означає "ретельно вчитися". Треба було наполегливо оволодівати знаннями, постійно опановувати скарби культури і мистецтва всіх народів світу. Таке було друге невідкладне завдання.

Освічена людина свого часу, режисер-педагог Курбас одразу став направляти енергію студійців на навчання. Він щедро ділився своїми знаннями. "Від нього ми почули багато незнаного про театри Галичини,— згадує С.Бондарчук,— про овіяну всесвітньою славою Соломію Крушельницьку, Модеста Менцинського, про багатства культурних надбань інших народів. Лесь розповідав нам про життя і творчість Калідаси, Рабіндраната Тагора, Мікалоюса Чюрльоніса та інших видатних митців світу. І ми ставали дедалі багатшими, більше здатними до творчої праці (2, 118).

Той рік — кінець весни 1916-осінь 1917 — був найщасливішим у житті Курбаса і його учнів. Ще ніщо не захмарювало їх буття і творчості: ні соціальні катаклізми, ні особисті взаємонепорозуміння. Спільна праця надихала їх на навчання, розширення інтелектуального горизонту. "Використовуючи вільний час і нагоду,— продовжує С.Бондарчук,— ми всі гуртом одвідуєм музеї, виставки, околиці Києва, подорожуємо до Канева, на шевченківську гору. Скрізь навчаємось любити і слухати природу та мову рідної землі. Знайомимось з історичними пам'ятниками культури. Спеціально йдемо в музеї роздивлятися твори Еллади, етруські вази, аналізуємо композиції постав статуй тощо. І скрізь з нами наш Лесь Курбас (2, 118).

Щоб досягти зазначеної мети — виховати інтелектуального актора — Курбас націлював молодь ще на одне важливе завдання: поряд із теоретичними знаннями, крім загальних знань з культури і мистецтва, необхідно було цілеспрямовано опановувати різні жанри, стилі, творчі манери як драматургії, так і акторського виконання.

Отже, Курбас і його однодумці планували спільну студійну роботу на тривалий час. Якщо мета буде здійснена, вважали вони, то в результаті натхненної праці мають з'явитися високохудожні вистави, які й доведуть наочно, яким вони, молодотеатрівці, бачать мистецтво.

З самого початку існування студії відбулось те, про що Поліна Самійленко напише через півстоліття: "Курбас кинув нас у глибину грецької культури" (3, 43).

Для роботи зі студійцями Курбас зупиняє свій вибір на перлині світової драматургії — трагедії Софокла "Цар Едіп". Цей твір відіграв особливу роль у здійсненні задуманої Курбасом програми виховання нового актора і створення якісно нового театру. Спільна робота почалась з читання тексту п'єси. Залишилася згадка С.Бондарчука про зміст першого заняття Курбаса зі студійцями, важливий спомин у контексті нашої теми.

"Лесь багато говорив про мову драматичного твору взагалі, про культуру мови, про особливості сценічної мови, зокрема віршованої, про її ритміку та мелодику, про зміст слова, його дієвість та інтонаційне забарвлення, про характер гекзаметра та спосіб його читання, про те, що читка під метроном виховає у нас ритмічність звуку. Кожне своє твердження він ілюстрував різними прикладами, використовуючи і піаніно, і метроном.

Після такого досить широкого теоретичного вступу кожен із студійців одержав надрукований текст хорів із "Царя Едіпа" у перекладі Івана Франка. Курбас увімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже вдалося, але невдовзі слова зазвучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки

звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі.

У перервах Лесь грав Скрябіна або знайомив нас з галицькими піснями. Збиралися ми щовечора. Час минав у цікавій напруженій студійній роботі" (2, 116-117).

Очевидно, що описуючи першу репетицію, Бондарчук, звичайно ж, максимально конденсує зміст її роботи. Для нас же цікавим є змістовна теоретична насиченість занять Курбаса й оригінальне проведення практичної частини з продуманим використанням технічних засобів.

З самого початку режисер-педагог приділяє багато часу вихованню мовної культури у молодих акторів. Він концентрує їх увагу, зокрема, на особливостях віршованої мови, яка характеризується своєрідністю інтонацій і особливим темпом, пов'язаним із більшою кількістю пауз, ніж це буває у прозі, у зв'язку з чим питома вага і змістове значення кожного слова в контексті вірша підсилюється. Курбас звертає увагу студійців на мелодику віршованої мови, націлює на музичне сприйняття її звучання. Серед різних засобів музичної організації вірша велику роль відіграє рима: співзвучність закінчень слів у віршованих рядках, яка охоплює останній наголошений голосний і наступні за ним звуки. Рима створює багатий звуковий повтор, який посилює музикальність віршованої мови.

Проте у віршованому тексті п'єси Софокла у перекладі І.Франка рима майже відсутня, що в основному відповідало першоджерелу. Як відомо, Софокл використав .для написання "Царя Едіпа" гекзаметр (шестистопний дактиль) — віршований розмір у античній поезії, що не має рими.

Зважаючи на метричну схему гекзаметра, розуміючи складність роботи над цим оригінальним розміром та прагнучи зберегти музикальність віршованої мови, Курбас під час занять використовував метроном, що фіксував ритм драматургічного твору, який на відміну від рими завжди наявний у віршах. При втіленні віршованого тексту в живе слово він допомагав учням стабільно тримати віршований рядок, виділений паузою, тобто держати одиницю ритму.

Використання метронома під час репетицій "Царя Едіпа" та інших віршованих п'єс, над якими Курбас працював паралельно (наприклад, "Йола" Є. Жулавського та ін.) з метою вдосконалення техніки читання вірша студійцями, було його вдалою знахідкою. Пізніше, влітку 1918 р., метроном навіть "супроводжував" молодотеатрівців до Одеси, де вони зуміли поєднати відпочинок з напруженою працею та підготувати до відкриття нового сезону чотири вистави.

У роботі над "Царем Едіпом" було докладено чимало зусиль постановника щодо пошуків нових сценічних засобів виразності вистави. Причому він шукав таких засобів гри виконавців, які "відповідали б саме класичному грецькому театру" (4, 151). Майже три роки Курбас і його учні

накопичували знання: заглиблювались у культурний пласт античного мистецтва і літератури. "Довготривалий студійний період,— роздумує учениця Майстра Поліна Самійленко — був потрібен Курбасові, мабуть, для того, щоб дати можливість акторській молоді ввійти в цілком інший, незнайомий і невідомий мистецький світ,— адже шедеври античної драматургії ще ніколи не йшли на українській сцені. Ми повинні були з перших джерел пізнавати і відчувати античну трагедію, її зміст, рух, трагічну силу і патетичність. У бібліотеках знаходили матеріали з питань античної міфології, вивчали мислення тогочасної людини" (3, 42-43).

Праця не згинула марно: акторська фантазія була розбуджена, запропоновані обставини виправдані; актори грали не абстрактне відтворення пристрастей, а воскрешали стихійний потік життя часів Софокла. Повернемось знову до спогадів С.Бондарчука про ще один епізод роботи Курбаса з акторами.

Сцена благання народу.

"У центрі — перевернутий ящик — "жертовник", а ми всі разом, розставлені Лесем по мізансценах, урочисто промовляємо слова хору з "Царя Едіпа":

Посуха нищить у земному лоні
Все, що посієм, в зароді самім;
Худоба наша гине, навіть діти,
Невроджені у лоні матерів!

Це до царя Едіпа звернутий благальний зойк стривожених атенських громадян. На зміну йому котиться народний гнів — пересторога:

Гордощі родять тирана.
Гордощі, глупством надуті,
Пхають до діл неподобних,
До безхосенних[3] же діл.
Та на найвищу високість
Вибравшись, падають раптом
В темну безодню стрімглав,
Де вже нема під ногами
Грунту твердого...

Лесь змінює, уточняє завдання, і ми, запалені та натхнені ним, працюємо із захватом.

---

[3] *Безхосенний — некорисний, непотрібний, марний, даремний (від хосен (род. хісна) обл. користь, -ті; вигода, -ди) [А.К. за Б.Грінченком.*

Він поділив між учасниками хору слова і сказав кожному на його репліці, підходити до жертовника у ритмі гекзаметра. Згодом дозволив хористам рух руками, зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них виникав ніби мимовільно. Ну як, наприклад, було не піднести руки до неба на словах: "Прошу й тебе, далекострільний Фебе!" або не клякнути на словах: "навіть діти, невроджені у лоні матерів!". Він робив зауваження, виправляв, показував і домагався ритмічної, звукової (за лінією голосоведіння) та пластичної злагодженості, раз по раз звертаючи увагу на відповідність змісту слова його інтонаційному забарвленню.

Дещо пізніше Лесь почав працювати з виконавцями основних ролей, а учасників хору просив не приходити і самостійно працювати вдома, відшліфовуючи слово й рух (2, 117-118).

Спробуймо заглянути до творчої лабораторії Курбаса в момент його роботи з хором. Як свідчить Марко Терещенко, постановник точно дотримувався таких засобів гри виконавців, "які відповідали саме засобам театру Софокла (4, 152)

Хор у виставі "Цар Едіп" складався з чотирнадцяти осіб (вісім дівчат і шість хлопців). Усі були одягнені в однакові умовні костюми в стилі епохи — сніжно-білі короткі давньогрецькі туніки. Низ кожної туніки був оздоблений орнаментом, схожим на морську хвилю (художник — Анатоль Петрицький).

Хор за задумом постановника був представлений глядачеві в кількох іпостасях. По перше, він виступав як народ Едіпа-царя. Кожен із хористів, за вирішенням Курбаса, мав свою голосову партію. У роботі з хором-народом режисер наголошував на різниці характерів і уважно стежив за розвитком лінії поведінки кожного персонажа окремо. Проте залежно від розвитку сценічної дії у деяких сценах всі чотирнадцятеро хористів перетворювалися на моноліт, одне ціле і створювали образ народу. У знайомій нам сцені благання (див. с.8) народ мужньо намагався витримати всі прикрощі доби: посуху, неврожай, злидні... При зустрічі зі своїм володарем — всерозуміючим і справедливим, на його думку, Едіпом — народ розповідав йому про свої біди. "Народ-хор, розсипаний півколом за жертовником, скаржився своєму обранцеві, благав, вимагав відповідальності за горе мирян... Курбас довго працював з нами, організовуючи звук, пластику тіла. У мізансценах слова, подані в плані колективної декламації, виливались риданнями, стогоном, зойками, нюансами зітхань. Едіп (Лесь Курбас) м'яким, баритональним тембром голосу з своєю щирістю і теплотою відповідав:

Нещасні діти! Не з новим благанням
Прийшли ви! Знаю добре ваше горе.

Він обіцяє відшукати корінь зла, через яке поневіряється його народ (3, 44-45).

По друге. У переломні психологічні моменти життя царя Едіпа хор ставав виразником його дум. Хор не лише чітко відтворював роздуми Едіпа, але й поглиблював і уточнював їх виявом своїх відчувань, вражень. У таких трагедійних місцях хор перевтілювався у муки совісті Едіпа. Володар дає обіцянку знайти причину лиха, через які страждає його народ.

"І тоді Креонт кидає в народ тяжкі слова, що ганьба краю живе посеред цього ж народу.

Але хто зганьбив край Едіпа? Хто?

Після монологу Едіп йде у глибину сцени. А за ним — хор легкокрилих дівчат. Тепер це його думи, ще не займані досі гіркотою зла. Дівчата розсипались по сцені, наче в бентежному клекоті шукань перед неминучою грозою.

З цього гурту виривається дівочий голос, дзвінкий, відважний, повний надії:

О Зевса милозвучна мово,
Що з позолочених хором
Піфона в Фіви принеслася...

З благанням схиляється вже весь хор — чоловіки й жінки:

Скажи, що ти віщуєш нам?

Як п'яний дзвін міді, гудуть передчуттям лиха чоловічі голоси:

Холоне серце, дрож тривоги
Мене проймає... (3, 45).

І, нарешті, третя функція хору: "своєрідний колективний персонаж, що виявляє суспільні погляди на речі, простіше кажучи, етично-філософські думки самого Софокла" (2, 145).

Як бачимо, Курбас у вирішенні, трактовці образу хору не відступав від класичних зразків грецького театру. Навпаки , поставився до них обережно та з повагою, витримавши схему древнього жанру. Проте працюючи над "Царем Едіпом", Курбас сміливо зміщує акценти щодо ролі хору в загальній системі образів вистави. Хор, за його інтерпретацією, не розважливий статичний споглядач, що коментує події, а активний учасник сценічної дії, головний герой вистави й основна рушійна сила. Хор, хоревти діяли на сцені безперервно, щомиті, стаючи одночасно свідками і учасниками подій трагедії.

Так само ретельно розроблявся постановником пластичний і ритмічно музичний малюнок вистави в цілому. Працюючи з акторами, Л.Курбас проявив себе як досвідчений хормейстер. Зважаючи на висоту голосів, він розподілив їх за відтінками, тембром так вправно, що використав усю широчінь розмовного і вокального діапазону. Засобами мовної виразності вистави стали музика поетичного слова і людського голосу, різні мовні темпоритми, розмовні, наспівні інтонації, речитатив, згуки. Ось як про це свідчили учасники вистави.

Г.П.Юра: "Слова хору звучали то спроквола, то уривчасто, то на високих, то на низьких інтонаціях, речитатив хору часто починав один актор, до нього приєднувався другий, третій, могутність звука наростала, закінчуючись хоровою декламацією" (2, 173).

П.М.Самійленко: "Розігрується гармонійна режисерська симфонія... Ніби скульптор з глини, Лесь протягом усієї вистави ліпив з людських тіл (а ми добавимо — і голосів – А.К.) гігантський рухливий монумент трагедії" (3, 48).

М.С.Терещенко: "Курбас стилізував гру актора. З педагогічного боку Курбас відіграв величезну на той час роль у вихованні актора Молодого театру: він вибивав з-під ніг стихійність, гру "нутром", що базувалась на безконтрольних з боку актора випадкових засобах, організовував процес акторської творчості. Це була школа — основа, яку першим на Україні заснував Молодий театр і яка згодом стала кодексом для кожного грамотного актора українського театру" (4, 152).

16 листопада 1918 р. у Молодому театрі відбулася прем'єра "Царя Едіпа" Софокла. Молодий режисер-експериментатор Курбас протиставив кривавому політичному хаосу незаперечні гуманістичні й естетичні цінності. "Близькість вистави до сучасності полягала для Курбаса в сумнівах і прозріннях, через які проходив Едіп, у взаємовідносинах сильної, вольової і мислячої особистості з навколишнім світом... Курбас шукав єдності особи і народу, яка б відповідала революційним настроям, і втілив її у співзвучності думок і почуттів Едіпа та хору — героя і народу... Нерозривний зв'язок між хором і духовно сильним, із сумнівами і пошуками істини Едіпом-Курбасом — те нове, що український театр привніс у сценічну історію трагедії Софокла" (5, 31).

Молодий театр і його режисер Л.Курбас засвідчили, яким могутнім виразним засобом може і повинен бути при постановці античної трагедії Хор.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Курбас Лесь. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— 359с.*
2. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. Статті, спогади, матеріали.— К.: Мистецтво, СТДУ, 1991.— 318 с.*
3. *Самійленко П.М. Незабутні дні горінь.— К.: Мистецтво, 1970.— 84с.*

4. *Терещенко Марко. Крізь лет часу.— К.: Мистецтво, 1974.— 166с.*
5. *Чечель Наталія. Українське театральне відродження.— К.— 1993.— 144с.*

С.І.Гордєєв

"ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА: ЛЕГЕНДА ТА БІОГРАФІЯ" (ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Про народну артистку України Валентину Чистякову написана велика кількість статей критиками театру, що бачили її у виставах 30-40-х та на початку 50-х років, у період розквіту таланту актриси, що протягом кількох десятиріч залишалась провідною актрисою в одному з кращих українських театрів – Харківському театрі ім. Т.Шевченка.

Нині ім'я В.Чистякової стало театральною легендою. Дух її творчості, акторські традиції й художні принципи відчуваються в Харківському театрі, в його нових акторських поколіннях, у мистецтві її учнів, які працюють у різних театрах України.

"Усі в театрі були закохані в неї. Жінки, чоловіки, молоді, старі. До речі, старих серед нас не було: вся трупа тоді була молодою. Коли ми сходилися усі одночасно до великого фойє на збори чи на репетицію, кожному з нас кортіло сісти так, щоб краще бачити В.Чистякову. Дивитись на неї було насолодою! Якусь неймовірну силу тяжіння, чарівну привабливість випромінювала вся її істота – кожен рух, поворот, погляд рідкісно виразних фіалково-синіх очей. Були серед акторок красивіші за неї, але ніхто не міг зрівнятися з нею неповторною чарівністю. Море жіночості. Пісня жіночості !" – це сказала актриса про актрису.[1]

"У рідкісному мистецтві артистки, мистецтві психологічного плану глядачеві виразно відчувається вічний подих Дузе, Комісаржевської, великого незабутнього мистецтва. Ми вже давно не бачили на сцені артистки такої виключної натхненності, що володіє разом з тим такою майстерністю форми," – а це рядки зі статті критика. [2]

Валентині Миколаївні Чистяковій випала принадна доля.

Народилася в руській артистичній родині талановитого оперного співака, соліста Великого театру Миколи Петровича Чистякова. Сама атмосфера життя сім'ї Чистякових, де все дихало театром, сприяла виробленню її індивідуальних здібностей, поглядів, смаків. Вона з дитинства вчилася співати, танцювати, малювати, грати на фортепіано.

У роки юності жила в Москві, брала участь у гімназичних виставах. У 1918 р. переїхала разом із батьками до Києва, де вступила до балетної студії М. Мордкіна, а потім у 1919 р.- брала уроки хореографії та пластики в балетній студії Б. Ніжинської. Сценічну діяльність розпочала в Київському Молодому театрі / 1918-1919 / під керівництвом Леся Курбаса, зустріч з яким визначила особисту / вона стала його дружиною / і творчу долю актриси.

В. Чистякова прийшла в Молодий театр з певними поглядами на сценічне мистецтво, що знайшли пряме відлуння в естетичній платформі цього театру. Лесь Курбас і його сподвижники "мріяли ставити на своїй сцені твори класиків світової драматургії, п'єси сучасних українських авторів, які ще не побачили світла рампи. Театр намагався осягнути передову театральну культуру"[3].

Дебютувала В. Чистякова у п'єсі "Цар Едіп" Софокла в ролі однієї з учасниць Хору. Вже в цій програмній для Л. Курбаса виставі розкрилися характерні особливості її обдарованості: романтичне сприйняття життя, тяжіння до експерименту, пошуку нових форм сценічної виразності. Причетність до творчого кола Молодого театру, занурення в атмосферу його студійних пошуків були вирішальними у визначенні істинного покликання В.Чистякової - таланту драматичної актриси.

В 1919-1920 рр. В. Чистякова працювала у Першому державному драматичному театрі ім. Т. Шевченка, де зустрічалася з видатними майстрами сцени: О.Загаровим, І.Мар'яненком, І.Замичковським, у творчості яких відбилися реалістичні й романтичні традиції російського та українського театрів. Коротка зустріч з мхатівською режисурою Олександра Загарова, у виставах якого вона грає Мар'яну / "Тартюф" Ж.-Б. Моль'єра /, Франціску, Емму /"Візник Геншель", "Ткачі" Г. Гауптмана /, виявила, безумовно, благотворний вплив на В. Чистякову. Проникнення у глибини внутрішнього світу, психологію персонажа, допомагали їй опанувати стильове багатство драматургії, віднайти точну пластичну форму сценічного образу. В цей період Лесь Курбас уважно стежив за розвитком творчості В. Чистякової. Робота над роллю Марії у його новій виставі за п'єсою Т. Потешера "Свобода" була певною мірою своєрідним підступом до майбутніх її акторських вершин, до ролей, які актриса пізніше назвала творчими "віхами". Вона вперше грає головну роль "молодої героїні". "Це була перша "проба пера" на серйозний драматичний образ ,- згадувала В. Чистякова. Від молодесеньких "дівчаток" - одразу доросла жінка ! Невже я буду грати в майбутньому героїнь? - думалось мені"[4].

А в майбутньому... Праця з Лесем Курбасом, сповнена сміливих пошуків, нескінченних експериментів стане для В. Чистякової справжньою школою, де відбуватиметься гранування її неповторного таланту. "Школа Курбаса" стане тим найбагатшим "кладязем", з якого все своє творче життя актриса черпатиме "метод асоціативних пристосувань" у ролях найрізноманітніших за стилем, у найнесхожіших один на одного спектаклях. І першим таким спектаклем буде для неї, як, втім, і для багатьох українських акторів, спектакль, якому судилося увійти в історію національного театру, - "Гайдамаки" Т. Шевченка / інсценівка поеми, 1920 рік /. У листі, адресованому В. Чистяковій у день її 80-річчя, народна артистка СРСР Н.Ужвій писала: "Коли згадую про той час, то першу, як актрису цього

театру, бачу тебе в образі Оксани з незабутнього сценічного твору "Гайдамаки", що так органічно, так художньо вивірено було неповторним, великим художником-режисером Лесем Курбасом"[5]. Першокласний професіоналізм, висока культура слова, тонке відчуття партнера, ансамблю, стилю - ось що відрізняло цей спектакль від багатьох інших, що йшли в ті роки на українській сцені. Виконавиця ролі Оксани вважає спектакль надзвичайно щасливою подією, а свою роль - "провідною зіркою" творчого натхнення і, звичайно, "школою акторської майстерності". Те, що пропонував акторам Лесь Курбас у період праці над спектаклем, полонило і було співзвучним для всіх. Актриса згадує: "Він вимагав од нас скрупульозної фіксації мізансцен, темпоритмів, жесту, інтонації. Я багато зрозуміла, багато чому навчилася , і - найголовніше - мені стало ясним, що в мистецтві нема канонів, щоразу відкриття, але водночас необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і управління цим матеріалом"[6]. Про молоду актрису заговорили... "Особливо прекрасною була Оксана-Чистякова. Вона була втіленням самої поезії ",- залишив пам'ятку в своїх спогадах про цей спектакль народний артист СРСР І. Мар'яненко [7]. Образ шевченківської героїні, втілений В. Чистяковою, став її найвищим творчим досягненням раннього періоду, що позначив мистецьке спрямування актриси до ролей лірико-драматичного плану.

У 1920-1921 рр. група акторів Першого державного драматичного театру ім. Т. Шевченка, яка раніше належала Молодому театрові, виїздить із Києва до провінції і створює новий театральний колектив на чолі з Л.Курбасом - Київський драматичний театр / "Кийдрамте" /. Працюючи в цьому театрі, В. Чистякова поряд з образами героїчного репертуару / Нора - "Ляльковий дім" Г. Ібсена, Ярина - "Невольник" М. Кропивницького / з успіхом починала грати комедійні та гострохарактерні ролі / Мірандоліна - "Господарка готелю" К. Гольдоні, Оришка - "Пошились у дурні" М.Кропивницького, Перша відьма - "Макбет" В. Шекспіра та ін. /. За короткий строк існування "Кийдрамте" В. Чистякова зіграла п'ятнадцять ролей, що дозволили Л. Курбасу по достоїнству оцінити її яскраву артистичну індивідуальність, а їй самій - усвідомити міру важкої праці, необхідної для досягнення та підтримки успіху в мистецтві. Творчі здобутки актриси в її мистецьких пошуках даного періоду стали тим благодатним грунтом, на якому так щедро зростала майстерність. В. Чистякова виявилась поряд з провідними актрисами цього театру - Р. Нещадименко і Л. Гаккебуш - своєрідною та перспективною фігурою в трупі. Л. Курбас зрозумів, що В.Чистякова - це його однодумець у створенні театру нового типу: театру активної соціальної спрямованості; вона здатна на значні творчі досягнення в героїчних ролях сучасного та класичного репертуару. Але, щоб переконливо зіграти образи такого плану, потрібна міцна професійна школа,

необхідно стати майстром, який створює сценічний характер, апелюючи насамперед до свідомості глядача.

Дійсного розквіту акторська обдарованість В. Чистякової набула в театрі "Березіль" / з 1935 р. - Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка /, провідною актрисою якого вона була протягом кількох десятиріч /1922-1959/. Його створенням Л. Курбас завершив етап багаторічних новаторських пошуків, що втілили в собі ідею оновлення українського театру, сміливий крок в утвердженні експериментальної основи сценічного мистецтва, зокрема, й акторського. Провідним творчим принципом "Березоля" став синтез новаторської режисури, принципово нових вимог до роботи актора, синтез стилів та жанрів, прогресивних методів сценографічного та музичного оформлення вистави.

Граючи в спектаклях Л. Курбаса, В. Чистякова попадала в складну систему художніх зв'язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Визнання К. Станіславським того, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливіше - акторське – "є найвідсталішим, що не має міцних відпрацьованих засад"[8], характеризувало об'єктивно ситуацію, що склалася на українській сцені, котру й намагався змінити Л. Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи "Березоля", він разом із учнями і соратниками стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри. Спектаклі Л. Курбаса містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, дарували нові творчі ідеї практикам театру, теоретикам, критикам.

Разом із системою К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова в театрі 1920-1930 рр. поступово стверджувалася і система Л. Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання "синтетичного актора", здатного освоїти не тільки стилістику драматургії, а й виразні засоби таких видовищних мистецтв: оперного, балетного, естрадного, циркового, кінематографа, котрі стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в "Березолі". І це невипадково. Роздумами про значення синтезу в творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи Л. Курбаса перед учнями, з якими він у процесі пошуків і експериментів розробляв техніку роботи актора над собою, надаючи великого значення синтезові слова й пластики - головних виразних засобів актора.

В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як у сценічній практиці, так і в акторській лабораторії театру "Березіль". За роки роботи з Л. Курбасом / 1922-1933 / у "березільський період" вона зіграла більше двадцяти ролей. Еволюцію поглядів режисера і його учнів на проблему актора в новому театрі вона відчувала в процесі

створення кожної нової вистави. Серед її найцікавіших робіт цього періоду - Оксана /"Гайдамаки" Т. Шевченка/, Меліна /"Золоте черево" Ф.Кроммелінка/, Лі-Ті-Фу / "Мікадо" А. Саллівана та У. Джільберта /, Ізабелла / "Жакерія". Меріме /, Ярославна / "Яблуневий полон" І. Дніпровського /, Любина / "Народний Малахій" М. Куліша /. Ці ролі були такі різні, але, як виявиться, такі потрібні для творчого самовизначення молодої актриси. У кожній із цих робіт відчувався "почерк" майбутнього майстра. В. Чистякова майстерно розробляла найдосконаліші партитури своїх образів за всіма правилами акторської школи Л. Курбаса, його театрально-естетичної програми, яка здобула назву "метод образних перетворень". "В праці актора й взагалі у театрі, я насамперед шукаю граничного лаконізму, образності, а не буквального відображення дійсності, - пише В. Чистякова у статті "Актор - режисер своєї ролі". - Мені здається, дуже точне слово знайшов для визначення цього поняття Лесь Курбас - "перетворення". Але метафора у театрі не повинна бути зайве зашифрованою. Вистава не книга, не можна повернутись до прочитаного листка, щоб ще раз порозмислити над ним"[9].

Період творчої зрілості Валентини Чистякової, її творчого злету - 30-50-ті роки. Вони позначені новим етапом у мистецькому житті актриси: багаторічною співпрацею з Крушельницьким-режисером. Зусилля В.Чистякової у цей період спрямовані на вирішення проблеми глибокого психологічного проникнення в роль, повного перевтілення у процесі створення сценічного образу. "Так вже склалося, що всі мої зрілі, визначні роботи були зроблені після Курбаса, - підкреслює В. Чистякова, розповідаючи про свою творчість. - Але успіх їх пояснюється, перш за все, тією "закваскою ", яку я отримала виховуючись під його керівництвом. Ми, березільці, завдяки курбасівським "штудіюванням", мали добре поставлені голоси, еластичні м'язи тіла та емоційно-сприятливі серця. Завдяки його школі ми стали добрим матеріалом у втіленні творчих задумів цього великого майстра, але головне ми були однодумцями"[10].

Як закономірність сприймається нині творча та педагогічна програма М. Крушельницького, який був серед тих, хто оберігав традиції свого вчителя Леся Курбаса, хто віддав свій талант шевченківському колективу, сприяв його художньому зростанню, наполягав на вихованні актора високої пластичної культури, що вільно володіє основами ритму, ритмо-пластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією. В режисурі - продовжував невпинно розвивати властиві Л. Курбасу новаторський підхід до розв'язання кожного спектаклю, пошуки глибокої образної осмисленості, правильного почуття епохи, вирізьблених і доведених до скульптурної рельєфності характерів. І при цьому будував свій театр, де головним у синтезі виразних засобів вистави був актор. Підбираючи репертуар, М.Крушельницький звертався до різноманітних театральних, поетичних,

музикальних жанрів, що давали змогу акторам розвинути стилістичну рухомість, яскравість, самобутність, прагнення до власного пошуку. Валентина Чистякова була серед тих майстрів шевченківської сцени, в сценічній практиці якої постійно відбувався процес кристалізації курбасівської театральної системи та естетичних поглядів М.Крушельницького. Її творча палітра збагачувалася дедалі новими барвами та нюансами. В кожному характері - людське життя, його радощі, болі, роздуми, в кожній ролі - сміливі починання, проникнення в стиль і жанр драматургії, у режисерський задум, у постановочну концепцію.

Синтезуючи у своїй творчості досвід та акторські традиції березільців, В. Чистякова була одним із найяскравіших провісників ідейно-естетичної програми та виконавських принципів рідного їй театру, визначала якісно новий етап розвитку його акторської школи. Саме в 30-50-х рр. Харківський театр ім. Т.Шевченка сягає своїх творчих вершин: його називали "філософсько-поетичним театром романтичної героїки". Величезна галерея характерів, створених В. Чистяковою в цей період, переконливо засвідчила широчінь і щедру багатогранність її артистичного діапазону. Серед сценічних шедеврів актриси - Катерина - в блискучій постановці шевченківцями "Грози" О. Островського, Ліда - в "Платоні Кречеті" О.Корнійчука, Євгенія - у виставі "Євгенія Гранде" за О. Бальзаком, Марія Лучицька - в "Талані" М. Старицького, Цезарина - в "Дружині Клода" О.Дюма-сина та ін. Про Валентину Чистякову написано багато статей критиками та істориками театру, які бачили її у виставах у період розквіту таланту. Рецензенти в один голос відзначали не лише природну виняткову здібність, інтелігентність, поетичність, а й виняткову майстерність актриси, підкреслюючи при цьому, що романтично-емоціональне начало поєднувалось в її творчості з тонким філософським осмисленням життя, психологічно насиченим драматизмом, умінням знайти якусь щемливу ліричну тональність, що розкривала душевний біль її героїнь, умінням користуватися метафорою.

Образи, створені В. Чистяковою, були дуже різні, проте в кожному чітко виявлялися стиль, манера, почерк актриси. Однією з вражаючих її особливостей було вміння знаходити для всіх своїх героїнь неповторне втілення. В.Чистякова ніколи не дублювала себе. Але малюнок ролі був продиктований не погонею за оригінальністю. Він народжувався цілком органічно, як природна необхідність, єдино можлива форма втілення змісту образу.

Щоденники, листи, записи бесід актриси багато дали для пізнання її творчої лабораторії. "Я завжди прагнула до того, щоб бути у кожній виставі новою людиною, - відмічає В. Чистякова в одному із своїх творчих щоденників. В цьому є животворна сила театру та всеосяжна суть акторської професії."[11] У роботі над образом актриса прагнула до злиття свого "я" з

драматургічним матеріалом ролі. Цей процес був надзвичайно складним і відповідальним, оскільки не завжди душевні якості сценічних героїнь були співзвучні їй як виконавиці. В таких випадках допомагав досвід роботи з Л.Курбасом, який, звертаючись до акторів під час студійних занять, підкреслював: "Якщо у роботі над роллю заважає матеріал, даний вам від природи, або, навпаки, не достає якихось якостей матеріалу, тоді тільки за допомогою режисера ви зможете підійти до метафоричного втілення своєї ролі".[12] І такий шлях В. Чистякової до перевтілення задовольняв не тільки художнього керівника театру ім. Т. Шевченка, але й тих режисерів, яким поталанило працювати з актрисою, тому що результат співтворчості завжди служив реалізації концепції постановки.

Необхідно підкреслити, що в кращих своїх акторських роботах "періоду Крушельницького" В. Чистякова виявилася провісником того небувалого спрямування щодо психологічного проникнення в сценічний образ, яким відзначена в українському театрі середина 30-50-х років. Саме прагнення до метафоричності, в поєднанні з психологічною розробкою характерів, з емоціональністю, було особливою відзнакою творчості актриси. Так , наприклад, у п'єсі "Дружина Клода", яку поставив 1937 р. в театрі ім. Т.Шевченка Л. Дубовик, В. Чистякова грала Цезарину - дружину військового інженера - винахідника Клода. Починаючи працювати над цією роллю, Валентина Чистякова була в досить песимістичному настрої. "Прочитала п'єсу, і стало мені сумно, - згадує вона - занадто вже неприваблива ця жінка. Жорстока егоїстка з властивими такому типові людей душевними якостями". Не побачила актриса на перших порах у цій ролі чогось нового, що захопило б її ... "Образ Цезарини здавався мерзенним у своїй відвертості, хоча разом з тим він якийсь завуальований", - робить для себе несподіване відкриття В.Чистякова. "Адже полюбив її головний герой п'єси Клод - людина великого розуму й серця. Значить, було щось у цій жінці привабливе, якась своєрідна "мімікрія", що захищала її від "дешифровки". Які ж це "вуалі", і чи є вони в ролі ? Адже Цезарина - це по суті "хамелеон", тварина, здатна змінювати свій колір залежно від обставин", - остаточно вирішує вона.

Виходячи з такого розуміння "зерна" ролі, актриса грає Цезарину, не розкриваючи всіх її душевних якостей одразу, примушує глядача разом з нею знімати з образу одну по одній маски, поступово викриваючи суть характеру. Актриса вирішує "обманути" глядача так саме, як був обманутий Клод. Вона починає шукати пристосування-метафори, які могли б розкрити внутрішнє єство цієї жінки.

Перша її поява - це фейєрверк життєрадісності, молодості, чарівності. Чого тільки немає в арсеналі її акторських барв ! Тут і м'яка жіночість, і напівдитяча ніжність, і дівочі пустощі, і потяг до розіграшу. Легкий сріблястий сміх: - "Це я!" - і в руки служниці Едме летить парасолька. - Це я ! - чути знову, і Едме ледве встигає схопити коробку з капелюхом. Скинувши з

голови капелюшок, вона надягає його на служницю. Легкою ходою виходить на авансцену. - А де мсьє ?

Цезарина починає переодягатися. Едме допомагає. Вона спритно знімає з неї предмети дорожнього туалету, замінюючи їх домашніми, і при цьому грайливо запитує: "А що мадам робила в Парижі так довго ?" Мадам жартома дає Едме легенького щиглика по носі і замість відповіді починає тихенько наспівувати шансонетку. Увесь процес переодягання проходить під цю пісеньку. Актриса співала її французькою мовою, але фривольний зміст куплетів відчувався, бо Едме заходилася від реготу і тому сцена йшла весело, як легковажна увертюра, що не передвіщала ніякої драматичної події у житті цього дому. В п'єсі цієї сцени не було, Валентина Чистякова винайшла її сама. Далі вона відкривала обличчя своєї героїні трохи більше, і знову через дійову метафору в сцені з собачкою, що була контрастом до попереднього епізоду.

Коли переодягання закінчувалось, в будуарі з'являлося маленьке щеня. Цезарина схоплювалася і, притискаючи його до обличчя, легко погойдувала, немов колихала дитину, при цьому звучала вже знайома глядачам шансонетка, тільки в ритмі колискової. "Відкривалася ніби ще одна грань її єства - вона буде ніжною матір'ю", - пояснює свій задум Валентина Чистякова. Але тут народжувалось нове пристосування. Щеня мовби випадково кусало хазяйку за вухо. Цезарина з зойком кидала його на диван - материнської ніжності як не бувало.

Так за принципом полярно протилежних пристосувань будувала Чистякова образ своєї героїні, усе єство якої було настільки двоїстим, що глядачам важко було збагнути, що ж це за людина ?

Не менш цікаве пристосування-метафору знайшла актриса і в другій дії, у діалозі з Кантаньяком, представником злочинного світу, в руках якого Цезарина була слухняною зброєю /його грав М. Крушельницький /. Кантаньяк запропонував викрасти рукопис надзвичайно важливої праці її чоловіка і передати його політичним ворогам.

Спочатку Цезарина тримається з гідністю, вільно сидячи в м'якому кріслі, з гумором відбиваючись від пропозицій Кантаньяка. Але поступово , на очах у глядача, розгортається процес її падіння. Горда красуня, яка звикла наказувати, перетворюється на переляканого, загнаного щура. Вона здатна піти на що завгодно, аби тільки врятуватися. У Цезарини-Чистякової змінювалося все: зникала її чарівність, грація, мінявся голос і навіть зачіска починала розпадатися, бо у відчаї вона, не помічаючи цього, куйовдила на собі волосся. Нарешті, розуміючи своє безвихідне становище, вона скорялась, падаючи перед Кантаньяком на коліна. Ця сцена в процесі роботи мала назву "пастка", а Цезарина в ній - "щур у пастці".

Своєрідно вирішує актриса дві останні сцени: спокуса Антуана і фінал. Цезарині треба обов'язково звабити Антуана, молодого учня Клода - у нього всі рукописи її чоловіка.

Актриса вводить у сцену спокуси Антуана "музичний номер". У цій сцені вона виконувала на роялі "Мрії кохання" Ліста, грала пристрасно, з підтекстом - я так кохаю тебе! І це була вже музично- дійова метафора. Стихає музика - Антуан скорений. Він віддає Цезарині ключі від сейфа, де зберігалася робота Клода.

Фінал. Цезарина-Чистякова вихоплює з сейфа рукопис, щоб передати його Кантаньяку, але в цей час входить чоловік. Вона біжить сходами на другий поверх і вже на останній сходинці її настигає постріл Клода. На мить вона зупиняється , і вже падаючи, рвучко підносить догори руки. Білі аркуші паперу падають.

Так Валентина Чистякова збагачувала власними знахідками-метафорами кожну роль у спектаклях театру ім. Т. Шевченка.

Аналіз методу роботи В. Чистякової над образом Катерини в "Грозі" О. Островського /1938 р. / дає змогу простежити шлях актриси до перевтілення, побачити, як вона вирішувала проблему "розчинення себе в ролі". Цього разу душевні якості героїні були співзвучними їй як виконавиці. Записи у щоденнику свідчать, що процес знайомства з роллю починався з накопичення бачення ролі в емоційному, зоровому, музичному відчуттях, із народження образних асоціацій, які переростали в період сценічних репетицій в акторську метафору. В. Чистяковій уже з самого початку роботи необхідно було знайти образні "знаки", котрі могли замінити побутову реальність життя ролі. Це не тільки пробуджувало фантазію / наприклад, так були знайдені "руки-крила" до образу Катерини і відчуття її польоту/, але й створювало основу, на якій будувалась "музично-дійова" партитура ролі. Вважаючи, що побутова мова персонажа на сцені має підкріплюватись певними емоційно-художніми барвами, що не завжди збігається із звичними життєвими уявленнями, актриса шукала в кожній своїй сцені глибокої образної осмисленості інтонаційного малюнка образу Катерини. Вся сутність актриси в період підготовки ролі насичувалась ніби музичною чутністю образу. Засіб створення партитури образу можна порівняти з побудовою оперної партії, яка витворюється композитором на основі музично-ритмічних "інвенцій". Уже на початку роботи в "Грозі" В . Чистяковій виявилась близькою музика О. Скрябіна з її романтичною схвильованістю. Вона переповнювала актрису своїм трагізмом і загадковістю, що перекликалося з її баченням внутрішнього стану героїні. До того ж музичне відчуття образу давало можливість знаходити під час репетицій з партнерами несподівані - і від цього дуже виразні - інтонаційні, пластичні засоби, які приводили до нової інтерпретації ролі, що мала сталі сценічні традиції. Безумовно, О. Скрябін і О. Островський - полярно протилежні художні індивідуальності,

але в даному разі такий "союз" для В. Чистякової виявився співзвучним, допоміг відчути головне в образі - його трагедійну основу. Актриса стає не тільки першою виконавицею Катерини на українській сцені, але грає цю роль з великим успіхом.

О. Островський визначив свою п'єсу як драму, але Валентина Миколаївна, немов розсуваючи межі жанру, пішла далі й по суті зробила образ Катерини, звичайно, у згоді з режисером-постановником вистави М.Крушельницьким, трагедійним. Таке рішення було вмотивоване, воно надавало виставі надзвичайної виразності.

З першої появи на сцені образ Катерини, створений актрисою, вражає. Скільки стриманої сили в її постаті, розуму в очах, яка чарівність у відкритому російському обличчі !.. Одразу ж відчувається, що в цій клітці - домі Кабанових - їй не вижити, тісно їй тут.

"Чому люди не літають ? Чому люди не літають, як птахи ?" - в устах Катерини-Чистякової це не лише красива фраза, а крик душі людини, народженої для польоту. І ось у руках актриси метнулася біла шаль, немов крила простерлися за її плечима.

Так досягала вона ефекту "окриленості". Хустка в її руках була ніби жива, і це "перетворення" надавало образу особливої поетичності.

У роботі В. Чистякової ніколи не було нічого другорядного. Все в її руках ставало предметом мистецтва. Так, монолог Катерини з ключем звучав як діалог, і партнером її був ключ від хвіртки. Він спокушав і лякав, зігрівав і ранив серце, притягав і відштовхував, п'янив сподіванням щастя і погрожував божою карою. Перемога "ключа" над героїнею була кульмінацією цієї боротьби.

Валентина Чистякова не ставила перед собою завдання показати Катерину насамперед жінкою з народу. Інтелігентність актриси сповнювала образ гамою найтонших душевних нюансів. І саме цим вона сягала глибин справжньої народної поетичності. Її Катерина повставала проти "темного царства", захищаючи свою духовність, боролася за право мріяти, кохати, бути вільною.

Протест - форма цієї боротьби. Саме протест приводить Катерину до Бориса. Що їй Борис ? Він не набагато кращий від інших. На думку Добролюбова, він такий же, як і Тихін, тільки "освічений". Для Катерини-Чистякової Борис навіть не коханець, а скоріше мрія. Вона прагне відчути себе поряд з ним вільною людиною, птахом. Тому не він іде до неї, а вона до нього. Та ось суть Бориса стає для Катерини зрозумілою. І тоді вона зриває з себе ту білу шаль. Це вже не легкі крила, а важкий тягар, який вона ледве волочить за собою.

У роботі над роллю В. Чистякова широко використовувала найтонші можливості своєї багатої акторської палітри. Українська мова її Катерини

була настільки інтонаційно завершеною, що у своїй ритмічній мелодиці мимоволі сприймалася як російська, навіть приволзька.

Трагедійних висот досягала актриса у фіналі вистави. Ніякого мелодраматизму. Тільки непохитне рішення вирватись із "темного царства" Кабанових. Куди? З кручі у Волгу. Останній раз здіймалися білі крила над урвищем...

Падала завіса... Спалахували овації. В них - визнання, любов, співчуття, подяка... Потім з'явилися рецензії.

"Катерина в "Грозі" - одне з найкращих досягнень актриси...", - писав український журнал "Театр" 1940 року. [11] "В. Чистякова - найталановитіша виконавиця ролі Катерини, яка створила незабутній образ великої трагедійної сили", - стверджувала газета "Литература и искусство" в ці ж роки, [14] "Талант - це основа всього. Але поряд з талантом і окрім таланту у Чистякової чудова, багата школа", - визнавав театральний критик на сторінках газети "Правда Украины." [15]

« Катерина Кабанова у виконанні Чистякової – перша Катерина на українській сцені. Як пристрасно мріяла про цю чудову роль велика Марія Заньковецька! – залишив свій відгук відомий український критик Й.Кисельов і підкреслив, що ...мрію М.К.Заньковецької здійснила одна з її духовних дочок – В.М.Чистякова. Образ Катерини, створений Чистяковою, привертає увагу своєю внутрішньою цільністю, задушевністю, натхненністю і, як завжди, яскравою зовнішньою виразністю». [16]

Великий і плідний шлях В. Чистякової, яка створила близько ста сценічних образів, аналіз її методу роботи над роллю дає всі підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецької спадщини Л. Курбаса проступали в творчості його учениці, що традиції, естетичні принципи режисера іскрами спалахували в її художніх здобутках, у її видатних роботах, які значно поширили стильові межі акторського мистецтва, стали складовою частиною української сценічної культури.

Актриса В.Чистякова увійшла до театру яскраво і впевнено. Її мистецтво відповідало часові, відбивало дихання і ритм цілої епохи. Тому природно, що коли вона залишила театр та перейшла на педагогічну роботу до Харківського театрального інституту (нині – Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського), актрисі приходили листи-спогади про її незабутнє мистецтво, листи, сповнені захоплення й подяки за її натхненну творчість.

"Хочеться згадати багато-багато… репетиційні дні й вечори, іноді до сходу сонця, - пише Чистяковій Наталя Ужвій, - багато твоїх образів у різних п'єсах різного характеру в моїй пам'яті – вони завжди були мистецьки чітко вирішені. Мене особливо захоплювала твоя пластика, така характерна для кожного зображуваного тобою образу. Я ревно стежила за тобою, за твоєю працею над собою, а тепер я розумію, що вчилась у тебе.

Дякую тобі і школі "Березоля", її наставнику (Л.Курбасу – С.Г.) за те, що пройшла складний, але плідний курс пізнання акторської майстерності..." [17]

Листів було багато. Одним із них, приєднуючись до визнання справжнього хисту, ми б воліли й закінчити розповідь про актрису.

"Приїзд театру Леся Курбаса став переломним пунктом у моєму житті. Я був захоплений усім: кожною деталлю, кожним злетом насичених емоціями і думками театральних вистав, що з них не пропустив жодної. Але до спазму в серці, в горлі, у диханні був захоплений неповторною своєю музичністю, елегантністю, красою , своїм мистецтвом і талантом ВалентиниЧистякової.

Проживши після цих переживань юнацтва шістдесят довгих і складних років, відчуваю, що рівного своїй повноті і владності захоплення мистецтвом і красою я відтоді не пережив ні разу. Заплющую очі і знов бачу чарівну Мірандоліну, тужливу Оксану, трагічну Катерину, зламану світом наживи Євгенію і ще, і ще....

Скільки доброго, світлого, красивого принесли Ви, Валентино Миколаївно, людям отак, як мені!

Я знаю Ваше величезніше значення в історії українського театру. Я знаю значення ваше в історії людських душ. Кланяюсь Вам, Валентино Миколаївно, кланяюся земно і віддано... Хай минають роки – вони беззсилі зітерти ті письмена, які вписало в людські душі велике мистецтво великої актриси....

Відданий Вам Микола Бажан". [18]

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Фоміна Ю. Рукописні спогади про Чистякову. /Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. – Фонд народної артистки України В.Чистякової; од. зб. 33 .*
2. *Тальников Д. Отрадная встреча. // Советское искусство. – 1945. – 24 авг.*
3. *Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Шевченка.-К.., 1979. - С. 9.*
4. *Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. - Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.*
5. *Там же; од. зб. 35 / Лист Н. Ужвій до В. Чистякової від 16 квітня 1980 р. /.*
6. *Там же; од. зб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.*
7. *Мар'яненко І. Сцена. Актори. Ролі.- К., 1964. - С. 291.*
8. *Станіславський К. Зібрання творів у 8-ми тт. - Т. 4-М., 1957.- С. 450.*

9. Чистякова В. Актор - режисер своєї ролі // Культура і життя.-1977.- 6 берез.
10. Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка.- Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.
11. Там же; од. зб. 36 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Катерини в "Грозі" О. Островського /.
12. Там же; од. сб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про работу з Л. Курбасом /.
13. Морской В. Шлях актриси // Театр. - 1940.- № 12.
14. Тальников Д. Театральные записки // Литература и искусство.- 1944.- 8 июля.
15. Серпилин В Валентина Николаевна Чистякова // Правда Украины.- 1944.- 25 апр.
16. Кисельов Й. Валентина Чистякова. – К., 1949.
17. Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. – Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 35 / лист Н. Ужвій до В. Чистякової від 16 квітня 1980р.
18. Там же; од. зб. 37 /Лист М. Бажана до В. Чистякової від 10 квітня 1980р.

Н.М.Сімейкіна

ШЕКСПІР В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Кінець нашого сторіччя називають епохою постмодернізму, хоча саме це поняття продовжує викликати суперечки і різноманітні тлумачення. Одні розглядають постмодернізм як кризове і декадентське явище, інші, навпаки, бачать у ньому прояв радикального плюралізму, відмову від традиції, зокрема модерністської, зближення з «масовою» культурою, треті вважають постмодернізм «синкретичною плутаниною усіх стилів і можливостей» (1.с.189). Одне очевидно, що сучасна культура перебуває в перехідному стані, а тому часто шукає опору в культурі і літературі минулого, щоправда, при цьому ставиться до класики занадто вільно, викривляє, спрощує, підшикує її під запити поп-культури, але разом з тим відкриває у ній щось раніше невидиме і потайне. Найхарактернішою є творчість і фігура великого англійського драматурга Вільяма Шекспіра, що фокусує в собі всю різноманітність художніх тенденцій сучасної культурної епохи.

Ця стаття на основі вивчення великого фактичного матеріалу, театральних рецензій і статей західних критиків про останні вистави за творами Шекспіра ставить мету виявити деякі аспекти існування і «читання» Шекспіра сучасною постмодерністською культурою.

Наприкінці XX ст. Шекспір без перебільшення перетворився в драматурга планети. Один африканський режисер колись з гордістю помітив: «Шекспір - африканець». Театри світу звертаються до постановок творів Шекспіра, існують шекспірівські театри в Англії, Австралії, у Сполучених Штатах Америки (Каліфорнія, Флорида, Чикаго, Алабама, Іллінойс, Аляска та ін.). Шекспірівські фестивалі влаштовуються в багатьох країнах світу: Австралії, Канаді, Америці, Англії та ін. У Англії, наприклад, у 1990-1995 рр. кількість шекспірівських постановок значно перевищувала п'єси сучасних авторів - майже 68% від всього репертуару, хоча в останнє п'ятиріччя ця цифра знизилася до 60%. (2.с.6). У різних містах світу, зокрема в Англії, організовуються численні міжнародні наукові конференції, присвячені вивченню творчості Шекспіра, видаються нові дослідження про його творчість. Шекспір посів своє тривке місце в мережах Інтернет, усі його твори і величезне наукове шекспірознавство перенесені на CD-ROM. Користувачі комп'ютерів мають можливість читати вголос ролі Макбета або леді Макбет у супроводі гри акторів з екрану. Для тих, хто не користується останніми досягненнями техніки, пропонуються повні бібліографічні видання, відеокасети і диски. Сім «Оскарів» із тринадцяти номінацій отримав у 1999 р. у США фільм «Закоханий Шекспір», присвячений життю англійського поета , сценарист фільму - драматург Том Стоппард.

Можна сказати, що настав "Великий час Шекспіра" (3), або справжній шекспірівський бум, чого не знала жодна попередня епоха. Одна з причин цього явища в тому, що Шекспір в останні десятиліття зазнав помітного процесу комерціалізації, став об'єктом культурно-пізнавального туризму, який приносить його упорядникам немалі прибутки. Останнім часом навіть виник термін «бардифікація» культури. Не з'ясовані до кінця факти біографії драматурга, багатогранна творча спадщина, в якій напрочуд поєднуються відверто демократичні і високо інтелектуальні тенденції, робить Шекспіра фігурою привабливою як для творчої еліти: митців, режисерів, акторів, учених, письменників, так і для інших соціальних груп глядачів і туристів. З огляду на притаманну постмодерністській епосі ностальгію по класичному мистецтву Шекспір стає у такому контексті предметом схрещування різних інтересів.

Першою усвідомила економічну користь від експлуатації усього, що пов'язане з ім'ям Шекспіра,- Великобританія. Відвідувати Англію - значить побувати на батьківщині Шекспіра, де народився та жив поет, побачити своїми очима театральні постановки відомих режисерів, потрапити на навчальні семінари, що організуються у Стратфорді, Оксфорді і інших містах. Держава ще в 60-70-і рр. доклала немало зусиль, щоб заохотити інтерес до свого великого співвітчизника, сприяючи розширенню шекспірівської "індустрії." Під керівництвом спочатку Пітера Холла, а потім Тревора Нанна (1962-1975) на основі Шекспірівського Меморіального театру в Стратфорді-на-Ейвоні і лондонських театрах виникла Королівська Шекспірівська Кампанія. Вона поширювала свою аудиторію глядачів за рахунок туристів із-за кордону , притягнення до театру демократичних кіл суспільства, знижуючи ціни на квитки для студентів і школярів. У країні відкривалися річні школи, в яких вивчалася спадщина поета. В 80 - і рр. за часів Маргарет Тетчер до Шекспіра прагнули привернути увагу навіть тих людей, які були до нього раніше байдужими, так звану середню буржуазію, "нових інтелектуалів", молодь. Хоча для робітничої Британії поет завжди залишався мало зрозумілим і нудним.

Найпереконливішим свідченням процесу «бардифікації» культури, що відбувається не тільки в Англії, але в усьому світі, є відновлення і відкриття в Лондоні в 1997 р. відомого шекспірівського театру «Глобус» як великого культурно-освітнього центру Великобританії, виникнення подібних центрів «Глобус» в інших країнах. Цей театр єлизаветинської епохи, з яким нерозривно пов'язана особиста і творча доля Шекспіра, виник у 1599 р., згорів у 1613 р. і ще раз був відбудований у 1614 р., а потім назавжди закрився у 1642 р. І тільки через 400 років театр почав своє нове життя як значний культурно-освітній центр країни і місце паломництва численних туристів. У 1996 р. театр «Глобус» визнаний найпривабливішим місцем Європи і Лондона, подібно американському Діснейленду.

Ідея відновлення театру належала американському режисеру театру і кіно Сему Уонамейкеру, який тривалий час жив в Англії. Фонд театру був заснований ним у 1948 р. Сем Уонамейкер прагнув створити інтернаціональну мережу шекспірівських «Глобусів» і знайшов активну підтримку своєї ініціативи в Австралії, США, Японії, Новій Зеландії, Німеччині, Данії. У 90-і рр. шекспірівські центри «Глобус» відкрито в усіх названих країнах, причому кожний із них зробив свій фінансовий вклад у будівлю Лондонського центру. Головною метою міжнародних шекспірівських «Глобусів» була популяризація творчості англійського поета, організація фестивалів, навчальних курсів та ін.

Історія будівництва «Глобуса» в Лондоні, церемонія відкриття і стиль роботи є наочним прикладом сполучення в постмодерністську епоху високої культури і масової, інтерактивності й інтертекстуальності різних культур, створення колажей і стилізацій під минулі часи. Будівництво «Глобуса» почалося в 1993 р. Після відкриття дверей театру в серпні 1996 року більше 300000 людей були свідками реконструкції будинку (на що витратили 30 мільйонів фунтів) і відвідувачами вже функціонуючої виставки, яка була присвячена історії єлизаветинських театрів.

12 червня 1997 р. відбулася довгоочікувана церемонія відкриття «Глобуса» суто за сценарієм епохи англійського Відродження з прибуттям королеви Єлизавети 11 і принца Филипа. Все було витримано в стилі минулого часу і нагадувало добре розіграну театральну дію. Художнім керівником центру , який складається з двох театральних компаній - Червоної і Білої, призначили актора Марка Ріланса. «Глобус», на відміну від інших шекспірівських театрів, не ставив перед собою мету експериментувати над Шекспіром, навпаки, було вирішено створити для глядачів максимально близьку до часів Єлизавети театральну і культурну атмосферу. «Відсутність творчої політики - є його політика»,- говорить про «Глобус» критик Д.Кеннеді (3. с.186). Наприклад, Ріланс провів газетну кампанію, пропонуючи глядачам кидати помідорами в акторів, якщо їм не сподобається гра, як це нерідко бувало в шекспірівську епоху. Щоправда, критики єхидно відзначали , що в ХУ1 ст. в Англії не було помідорів. Шекспірівські п'єси, як і в минулі часи, грають у «Глобусі» тільки чоловіки, тому трупа складається з 30 акторів і 10 актрис. Ріланс сам виконував роль Клеопатри в п'єсі «Антоній і Клеопатра». Актриси зайняті в п'єсах інших авторів. Керівники «Глобуса» підтримують у театрі «музейний» дух і «місцевий колорит», захоплюють глядачів грою в минулу епоху, хоча не завжди їм удається. Актори в деяких виставах грають в одязі нашого сторіччя, їхні мова, рухи, манери дуже далекі від того, що було в ХУ1-ХУ11ст. Реалії епохи Єлизавети тісно поєднані з вимогами сучасного культурного відпочинку: рестораном, під'їздними шляхами, близько розташованими банками. Тому деякі критики вважають,

що «Глобус» - це живий і разючий приклад не тільки творчого, але і туристичного постмодерну,

Творчі діячі всіх країн, на відміну від держав, а також приватних осіб, що експлуатують ім'я Шекспіра, думають головним чином про отримання прибутків за рахунок середнього споживача, бачать у Шекспірові нескінченні можливості для своєї творчої самореалізації. Шекспір є для них «серцем західної культури», «таємничим, загадковим і до кінця нерозкодованим» (4. с. 187).

Одночасно можна говорити про постмодерністське прочитання Шекспіра сучасними режисерами. В їхньому тлумаченні спадщини великого драматурга епохи Відродження гостро відчувається характерний для нашого часу бунт окраїни з центром, звільнення мистецтва від усяких авторитетів і традицій, навіть модерністських. Та чи вдається сучасним інтерпретаторам Шекспіра порвати з традицією і сказати своє нове слово ? Щоб відповісти на це запитання, слід звернутися до «модерністського» періоду експериментаторства з творами Шекспіра, яке припадає на кінець 60-70-х рр.

Західні дослідники нерідко пов'язують шекспірівський «театральний модернізм» з якісними змінами статусу режисера, перетворенням його на головну фігуру в театрі другої половини XX ст. Якщо на початку сторіччя режисер був своєрідним «жрецем» між Богом (автором) і актором (людиною) (5. с. 192), то в модерністський період режисер став «єдиною творчою силою», перетворився у театрі на Бога (6). В театральному вжитку затвердилося поняття «режисер-автор» (7. с.291) Усі великі режисери Заходу: П. Брук, П. Штайн, Дж. Стреллер, П. Холл, Т. Нанн та ін. цілком заслуговують на таке визначення, вони ставили сміливі новаторські вистави за творами Шекспіра, викликаючи суперечки глядачів, позитивні і негативні оцінки критиків. Щоправда, англійський театрознавець І.Вілсон вважає, що першим переусвідомив роль режисера в театрі В. Мейєрхольд, який сам відповідав за вибір твору, акторів, оформлення вистави, при цьому переписував і скорочував текст так, як потребувала його власна концепція вистави. Театральний критик В. Коміссаржевський пояснював новаторство в сучасному театрі втіленням у життя на початку 70-х рр. закликів Антонето Арто, викладених ним в 1932 р.: «Замість того, щоб продовжувати спиратися на тексти, що вважаються все визначаючи священними, цілком очевидно, що треба покласти кінець театрові Тексту і відтворити відчуття неповторності мови, що приховується між жестом і думкою. Така вистава може бути динамічно втілена в просторі замість діалогу, що промовляється... Події заміняють текст» (8.с.252-253). Канадський театрознавець Р. Ноуліс убачав більш глибокі причини «театрального модернізму». «Вони-режисери, - писав Ноуліс,- навмисно виступали в ролі митців-медіумів між приватним і загальним, прагнучи утримати в зруйнованому світі фрагменти культури, роблячи їх зв'язними і зрозумілими, саме такими, що управляються» (6. с.

194). За їх думкою, зібрати разом розрізнені шматки культури і уявити їх у новій якості - мета сучасного театру. Тому треба не відтворювати часи Шекспіра, а переносити Шекспіра в наше сторіччя. Англійський режисер Пітер Брук писав: «Кожна культура несе в собі відзнаки свого власного світу, але загальнолюдські цінності - завжди глобальні, і театр - це те місце, в якому з розрізнених кусочків складається цілий новий малюнок-загадка» (9.с.129) Нортроп Фрай, критик - структураліст, закликав до вільної інтерпретації Шекспіра, оскільки, на його думку, Шекспір є «трансісторичним і транскультурним зразком митця», що він сам по собі мало цінний, творчість його позбавлена всякої філософії і виразних уявлень про що - небудь. Значення має тільки драматична форма. (цит. за 6. с. 190) Такі міркування сучасних критиків та режисерів про класичну спадщину Шекспіра робить зрозумілим вільне ставлення до текстів його драматичних творів, яке можна назвати «повстанням театру проти тексту» (8. с. 252). Модерністський театр замінив слово пластикою рухів, ритуальною чинністю, пантомімою, а смислові акценти переніс на оригінальне сценічне і музичне оформлення сцени. Герої Шекспіра змінили одяг свого часу на вбрання хіпі, сучасних денді або панків, з'являлися голі та віддавалися відвертим сексуальним утіхам на сцені. Театр почав вільно маніпулювати з добре відомими сюжетами Шекспіра. Так, наприклад, трагедію «Макбет» ставили навіть як ковбойську п'єсу, в якій Дункан був шерифом, а сам Макбет - депутат, який хоче вбити шерифа, щоб зайняти його місце, леді Макбет - дружина депутата, яку він зустрів у вестернському салоні та ін.

Постмодерністський театр сягнув у своїх «пошуках» Шекспіра переважно шляхом, прокладеним західними театральними майстрами в 60-80-і рр. Режисер епохи постмодернізму став ще автономнішою фігурою, повним узурпатором театрального процесу, його будівельником і навіть виконавцем. Найяскравіше ці тенденції виявилися у постановках знаменитої трагедії Шекспіра «Гамлет», які відбувалися останніми роками на Заході. Це вистави квебекського режисера Роберта Ліпажа ("Ельсінор") і литовського - Емунтаса Некрошюса ("Гамлети"). Вже саме місце народження цих порівняно молодих режисерів ілюструє опозицію окраїна - центр, на що часто наголошувалося у постмодернізмі.

«Гамлет» - це дійсно твір «на всі часи». Кількість існуючих театральних інтерпретацій цього твору важко підрахувати. Трагедію Гамлета трактували і в соціологічному плані, і в фрейдистському, феміністському, марксистському, психологічному, структуралістському та ін. У зв'язку з цим Джулія Бардслей, художній керівник лондонського театру «Уянг Вік», напівжартівливо - напівсерйозно помітила, що цілого року не вистачило б для перегляду різноманітних театральних версій «Гамлета», хоча спроба такого показу могла бути цікавою.

«Гамлет» квебекця Р. Ліпажа викликав сенсацію. Він показав свою виставу спочатку в Канаді в 1997 році у театрі «Ex machina» (Квебек), а потім у театрах Нью-Йорка. Слід відзначити , що цей талановитий режисер звертається до Шекспіра не вперше: відомі його вистави «Сон у літню ніч», «Коріолан», «Макбет», «Буря». Про постановку «Гамлета» - п'єси вибору - режисер мріяв давно. Він представляв трагедію Шекспіра як внутрішньо незавершений і відкритий для нових інтерпретацій твір. За визначенням театрального критика Р. Ноуліса, звернення Ліпажа до Гамлета було викликане бажанням піти «від нав'язаного модернізмом рішення едіпової проблеми», продемонструвавши «постмодерністську стурбованість про неможливість успішного її розв'язання»(5.с.199) Таке розуміння цілком відповідало творчому стилю режисера, який не любить ставити крапку над, і тому його постановки завжди вражають незавершеністю, постійним оновленням, немов режисер ще мусив їх доробляти.

Р. Ліпаж замислив свого Гамлета як суто авторську виставу, яку він сам ставив, оформлював і грав. Це те, що англійською мовою називається «one-man» вистава. Режисер підкреслив свій авторський задум вибором іншої назви своєї постановки - «Ельсінор» і в програмі зробив уточнення: «написаний і поставлений Робертом Ліпажем». У французькій і англійській версіях вистави, яка була показана у Квебеку, Ліпаж, дійсно, був усім і всіма в одній особі, грав жіночі й чоловічі ролі та основні лінії п'єси, маніпулював з текстом, скорочував і перекроював його. В Нью-Йорку роль Гамлета була доручена актору Пітеру Дарлінгу. Задум визначив і основну режисерську стратегію: націленість на фрагментарність і децентралізацію, цим вистава принципово відрізнялася від ранніх «модерністських» рішень Гамлета: з розрізнених кусочків зібрати нове ціле. Організуючим центром у постановці Ліпажа був монолог «Бути чи не бути», який Гамлет промовляв не в середині трагедії, а на початку вистави після появи Привида батька Гамлета і його розповіді про вбивство. Монолог, таким чином, був нібито художньою рамкою вистави, а всі інші сцени будувалися як нескінченні міркування щодо цього монологу. Вся увага концентрувалася не на тексті Шекспіра, що довільно використовувався, а на сценічних маніпуляціях, до яких вдавався у своїй роботі Ліпаж, а в американській виставі Пітер Дарлінг. Він сам із собою бився на дуелі (двобій Гамлета з Лаертом), убивав себе один раз і потім ще декілька разів наприкінці .

Канадський театральний критик Р. Ноуліс докладно описав сцену смерті Офелії, у якій наочно втілився режисерський задум Ліпажа. Актор з'являвся спочатку на сцені в ролі Гертруди, одягнений у золотисте вбрання , яке щільно прилягало до тіла, ефектно вимовляв слова Гертруди зі сцени 4 четвертого акту, стоячи прямо перед завісою. В кінці промови одяг спадав з актора ніби ляльковий, і у вільному білому вбранні, трохи розхристаному на грудях, щоб усі бачили під ним чоловіче тіло, з'являлася Офелія. В цілому

образ асоціювався з образом гермафродита, що посилювало виконання фальцетом якоїсь мішанки з раніше відомих версій пісень Офелії зі сцени 5 четвертого акту. В цей момент актор ще в ролі Офелії перетинав сцену по центру - завіса піднята і лягав на широке блакитне покривало, схрестивши руки на грудях, тоді як сценічний механізм піднімав усе, окрім прямокутника в центрі, що виглядав як контур труни, в яку немовби завантажувалося тіло Офелії, а далі за допомогою драпового покриття, що створювало силует могили, тіло повністю закривалося. Як тільки механізм піднімався догори, той же актор, але вже в ролі Гамлета, виникав немовби з-під покриття , завершуючи свою серію метаморфоз. (5.с. 202)

Вистава Ліпажа базувалася на застосуванні численних складних технічних пристроїв. Настанова для вистави складалася з трьох задників, що рухались за допомогою гідравлічної системи, яка керувалася комп'ютером. Усі задники запрацьовувалися , на них можна було що - небудь спроектувати: слайди, відео, складне освітлення, щоб досягти ефекту роздвоєння. В центральній частині розміщувалася кругла секція, вона нахилялася і рухалася самостійно, всередині був окреслений прямокутник, він відкривався і закривався та використовувався і дверцями, і вікном, і могилою, і кораблем та ін.

Технічні засоби в постановках за творами Шекспіра вже активно застосувалися , починаючи з робіт Пітера Брука, але режисер при цьому не забував про функцію актора, численні можливості використання його особи, тіла, голосу. У Ліпажа актор стає більше схожим на машину, він немовби розповідає свої історії за допомогою машини.

Американська критика про постановку п'єси в Нью-Йорку з Дарлінгом в головній ролі висловилася про виставу досить скептично: «Зрештою «Ельсінор» Ліпажа, який сприймається оком, залишається непорушним колажем з образів, що ніскільки не передає або освітлює шекспірівську п'єсу» (10.с.240)

Вистава литовського режисера Е. Некрошюса «Гамлети» у Вільнюсі та в Італії також викликала безсумнівний інтерес публіки і критики. Американський рецензент вистави М. Гарлсон підкреслив, що «Гамлети» Некрошюса - виразний приклад того, як трактують Шекспіра в континентальній Європі» (11. с.234) Порівняно з Ліпажем литовський режисер обмежився трьома виконавцями, але викинув із п'єси багатьох другорядних персонажів, таких як Розенкранц і Гільденстерн, Фортінбрас та ін. Шекспірівський текст був вільно перероблений, скорочений, хоча вузлові моменти його залишилися. Всі монологи вимовлялися уповільнено, актори немовби пригадували текст.

Вистава вражала своїм складним театральним рішенням, яке можна звести до використання режисером трьох головних сценічних образів: музика і музичні інструменти, звисаюче над сценою полотно пилки і лід з

водою. Музика, створена Тадасом Сумскасом, була повноправним учасником вистави. Окремі акорди, дзвін, звуки піаніно, органа, цитати з Верді покликані були грати в виставі роль музичних лейтмотивів. Наприклад, сцену похорону Офелії вирішено музично. Три актори перетворювалися в могильників, рухалися невеликою процесією, кожний із лопаткою в руці, і перший співав арію з опери Верді «Сила долі».

Другий вразливий образ вистави - пилка. Вона постійно переміщалася то вниз, то вгору над сценою і головами акторів, крутилася та блискала під направленим світлом юпітерів , немов зле нагадування героям про те зле , що відбувається із ними . Гамлет протягом усієї дії звертав на неї свої повні жаху погляди. Привид батька Гамлета перед зустріччю з сином ліз на стіл, щоб загорнути лезо в своє хутрове пальто, на час ховаючи від усіх гострі нерівні зубці пили і блискучу поверхню.

Але найбільш ємним і багатоструктурним у виставі, за думкою режисера, є наскрізний образ води , льоду і всього, що з ними пов'язане (мряка, дощ, розчин та ін.) Так, дія починалася з того, що потоки світла пробивалися крізь мряку , що обгортає все навкруги, та дрібний дощик, вони висвітлювали на мить лезо пилки над сценою.. На авансцені під лезом сиділи на маленькому барабані дві таємничі темні постаті і пересували запаленого ліхтаря. На барабан з пилки поволі падали краплі. Вода і лід використовувалися і в багатьох інших сценах. Наприклад, для зображення придворного життя на сцену виносили два кришталевих келехи, наповнені питною водою, а потім у них кидали вже непотрібні листи та інші предмети, які миттєво розчинялися у воді. Американський рецензент пише, що, «подібно лезу, ці предмети асоціювалися з Привидом - батьком» (11. 3. 233), який неодноразово з'являвся у цій виставі (на початку, в сцені «Смерті Гонзаго», наприкінці).

Коли Привид вперше зустрічається з Гамлетом, він приносить з собою великий шматок льоду. Даючи повчання Гамлету, він знімає з сина туфлі, шкарпетки і починає обтирати його голі руки і ноги водою, що утворилась від танення льоду. Він бере з Гамлета клятву про помсту та закріплює її тим, що утискує спочатку в лід руки принца, а потім ноги. Після зникнення Привида Гамлет підіймає високо над головою цей же шматок льоду, кидає на підлогу і серед розлетівшихся шматків знаходить блискучий предмет - ніж.

Після сцени «Смерть Гонзаго» Привид знову з'являється на сцені, він приносить із собою дивний предмет, схожий на канделябр, з якого звисають залишки свічок і бурульки льоду. Все це Привид прикріпляє знизу до леза пилки. З'являється Гамлет, одягнений у подаровану батьком білу сорочку, знімає туфлі, стає в калюжу від води , що накапала з канделябра, і починає читати монолог «Бути чи не бути». Його сорочка з білого паперу тим часом під дією води розчиняється. В кінці промовляння монологу Гамлет,

знесилений , падає, і Гертруда з Горація волочуть його в небезпечне місце. На сцену виходить Клавдій, підсуває до леза пилки стіл, стає на нього, розбиває канделябр жердиною, на стіл ставить вже відомі два келехи з водою на зразок вівтаря і готується до виголошення молитви.

У заключній сцені, як і спочатку, Привид в білому хутровому пальто з'являється на сцені, переміщає маленький барабан до центру сцени, (краплі продовжують на нього падати з глухим звуком). З'являється Гамлет, простягає руку вперед, щоб зупинити це капання , але тільки він робить рух, усе починається знову. Помираючи, Гамлет намагається утримати руку на тому ж місці, але сили покидають його, і він осідає на підлогу, останнім зусиллям підтягає і ставить собі на груди барабан. Вода беззвучно продовжує капати. Тихо повертається Привид , любовно миє обличчя, руки, ступні ніг мертвого принца, укладає його тіло на велике хутрове пальто і волочить у затінок. Його місія виконана.

Таким чином, як свідчать оригінальні постановки «Гамлета» на Заході останніх років, постмодерністське «прочитання» творів Шекспіра в цілому продовжує модерністську театральну традицію, але і має свої особливості: більшу концентрацію уваги режисерів на питаннях технічного оформлення вистав, безладність у використанні авторського тексту, заміну його і сурядність власного, фрагментарність, зайву фізичну гротескність, скорочення кількості діючих осіб і відмову від другорядних персонажів, підміну композиційної динаміки п'єси однолінійною наративністю, більшу раціональність і логічність та ін..

Отже, англійський великий Бард Шекспір наприкінці нашого сторіччя набув піка популярності оскільки у постмодерністську епоху став предметом комерціалізації, виявився тією культурною величиною, яка надзвичайно необхідна нашому суперечливому сторіччю для того, щоб його збагнути.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Цит. за ст. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере.//Вопросы литературы, 1996, май-июнь*
2. *Див.TLS, 1995, April 28.*
3. *Див.Bristol M. Big-time Shakespeare.-London: Routleage, 1996.*
4. *Kennedy D. Shakespeare and Cultural Tourism.//Theatre Journal, 1998, N2. vol. 50.*
5. *Knowles R. P. From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage, and the Contemporary Shakespearean Director as (Post) Modernist.//Theatre Journal, 1998, N2, vol. 50.*
6. *Див.Deldago Maria M., Heritage P. In Contacts with the Gods? Directors Talk Theatre.-Manchester; Manchester University Press, 1996.*
7. *Wilson E. The Theater Experience. New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1988.*

8. *Комиссаржевский В. Простор, который не может оставаться пустым.//Иностранная литература.-1974, №5.*
9. *Див.. Brook P. The Shifting point/New York: Haarper&Row, 1989.*
10. *Див. рец. Wolff T. Elsinore//Theatre Journal, 1998. N2, vol. 50. Performance Review.*
11. *Див. рец. Carlson M. Haamletas.//Theatre Journal, 1998, N2, vol. 50.*

П.І.Гаврилюк

МОВА НА ТЕЛЕБАЧЕННІ. ПРО ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ТБ РОСІЇ ТА УКРАЇНИ

Утворившись на межі інших видів мистецтва (кіно, театру, живопису, музики), аудіовізуальне мистецтво телебачення не тільки наслідує їхні образотворчо-виразні засоби, а й створює свої, специфічні. Це - максимальне наближення до відтворюваної події, монтаж образотворчого та звукового матеріалу, безпосереднє звернення ведучого передачі або її учасників до глядачів.

Важливою часткою телебачення, крім візуальної, є мова– своєрідний засіб існування ведучих, дикторів, коментаторів та репортерів: пролунавше в ефірі слово сприймають сотні, тисячі, а іноді й мільйони глядачів. Доречно згадати слова Євангелія від Іоанна про те, що на початку було Слово і Слово було Бог.

Мова на телебаченні має свою специфіку. Виступаючий на телебаченні існує в обмеженому аудіовізуальному просторі, де сказане слово не завжди може бути підсилене широким жестом, активним кивком голови та широким пластичним рухом. Тому, безперечно, домінує слово, набуває особливої ваги. В цьому й полягає найбільша складність.

Для того, щоб безпомилково та чітко донести інформацію, необхідно оволодіти багатьма компонентами, пов'язаними як із енергетичною, так і з артикуляційно-резонаторною системами голосоутворення. Культура мови починається з оволодіння диханням. Дихання – це основа фонації. Воно є енергетичною системою, яка, відповідно до нейрохроноксичної теорії голосоутворення, пов'язана не тільки з проходженням повітряного потоку через голосові зв'язки, але і з центральною нервовою системою та головним мозком.

Під дією діафрагми повітряний потік проходить через зв'язки, завдяки сигналові головного мозку м'язи починають коливатися і виникає звукоутворення, яке посилюється через генераторну та артикуляційно-резонаторну системи, перетворюючись на слово-мову. Цей механіко-біологічний процес відбувається в кожної людини під час спілкування на різних рівнях.

Одним із важливих елементів професіональності мови на телебаченні є безшумне дихання людини, яка говорить. Якщо в театрі актор, граючи пристрасну сцену, може вільно робити різні придихання (шумний вдих не тільки не викликає роздратування глядача, а й придає особливого колориту сцені, збагачує її), то працівник ефіру просто зобов'язаний говорити на безшумному диханні, оскільки мікрофони передають шум дихання, небажано

підсилюючи його, що, безумовно, дратує телеглядача. Коли вимовлена фраза через три секунди перебивається шумним диханням та придиханням, то подібний вдих можна розцінити як заваду, яку потрібно усунути. Це тільки один із численних компонентів, які має опанувати працівник телебачення.

Оскільки телебачення є аудіовізуальним екранним мистецтвом, культура мови на "голубому екрані" просто необхідна. Нині мова на телебаченні залишає бажати кращого. Більшість ведучих та журналістів, які готують інформацію до ефіру, говорять неграмотно, не дотримуючись правил наголосу, редукції (скорочення) і асиміляції (заміни) звуків. Усюди, а особливо на регіональних каналах, до вищеназваних недоліків додається шепелявлення. На жаль, початківці-тележурналісти дуже часто не мають перед собою зразків досконалості.

Все регіональне телебачення орієнтується на московські телекомпанії, зокрема ОРТ та НТВ. Але й відомі та улюблені ведучі (А.Шарапова, М.Осокін, Т.Міткова) роблять багато помилок лише за якихось 10-15 хвилин ефірного часу, не говорячи вже про безшумність вдиху (цей недолік, на жаль, майже став нормою на ТБ). Наприклад, ведуча Тетяна Міткова часто робить зайві наголоси. У словосполученнях "по обмену военнопленных», «по ближнему зарубежью» наголошує прийменник «по», проте, за правилами орфоепії російської мови, прийменник ніколи не наголошується, а вимовляється разом із тим словом, до якого він належить. У даному разі голосний «о» в прийменнику має вимовлятися як середнє між «а» та «и».

Останнім часом телекомпанії на всій території колишнього Союзу, зачаровані технічними досягненнями телебачення Заходу, зокрема США, орієнтуються на це телебачення щодо подачі матеріалу і в мові. Проте мова відтворює національну психологію та стиль життя, тому механічне перенесення тут недоречне. Слов'янський глядач не сприймає механічної мови західних ведучих, хоча вона й подається з усмішкою. Темп її є незвичним для слухача. Так, ведучі новин російського телебачення промовляють 120-130 слів за хвилину, а ведучі англомовних програм (CNN, "Євроньюс") – 170-180, тобто на 30-50% більше. Крім того, західна мова, на мою думку, роботизована, формальна, а нам потрібна мова органічна, жива, виразна. Пригадуються слова Фамусова:

«Петрушка, вечно ты с обновкой,
С разорванным локтем. Достань-ка календарь.
Читай не так, как пономарь,
А с чувством, с толком, с расстановкой.»

Останній рядок і особливо останні слова дуже виразно характеризують, як потрібно висловлювати думку вголос. Дуже часто слова не несуть змістовного навантаження, думка не підкреслена ведучим.

Нині, на жаль, є нормою вживання іншомовних слів без особливої на те потреби. Таким чином засмічуються російська та українська мови. Безумовно, зовсім не вживати іншомовні слова не можна, оскільки останнім часом мова збагатилася багатьма поняттями іншомовного походження, перш за все, зі сфери політики та економіки. Проте потрібно мати почуття міри. Звернемося до класики. Так, зображуючи одяг Онєгіна, О.С. Пушкін вибачався за вживання іншомовних слів:

«Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет,
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами».

Типовий вид помилок – використання журналістами зворотів, неправильних, непрофесійних перекладів відомих іншомовних словосполучень. Наприклад, у іспанській мові вислів "момент істини" є специфічним терміном кориди. Він означає момент, коли тореодор наносить смертельний удар у шию бика. Російські словники ідіоми "момент істини" не фіксують, але журналісти останнім часом вживають її дуже часто. І якщо назва передачі Андрія Караулова "Момент істини" виправдана, оскільки цей незламний журналіст веде себе зі співбесідником, як тореодор з биком, то в ефірі та пресі цей вислів безграмотно використовується у значенні моменту, в який викривається істина. Часто "грішили" такою мовною необізнаністю політики, особливо М. Горбачов.

Або взяти вислів "страсти по …", яким мають намір показати, що навколо людини розгорілися пристрасті. При цьому людина, що вживає подібний вислів, гадає, що виявляє ерудицію щодо Святого Писання, вплітаючи у полотно своєї мови натяки на геніальні твори І.-С.Баха, хоча, навпаки, він демонструє неуцтво і в сфері релігії, і в сфері музики. Насправді вислів "Страсти по Матфею, Иоанну и т.п." - лише розповідь про пристрасті (страждання) Христа згідно з текстами євангелістів Іоанна, Матвія. Крім того, подібні вислови виникли тільки за часів радянської влади. До 1917 р. твори Баха називали "Страсти Господни по Евангелию от Матфея". Проте останнім часом вживання слів "Господь" та "Евангелие" було заборонено, тому й шедеври Баха відомі нам під іншими назвами, ніж їх знали наші пращури.

Ще частіше неправильного перекладу іноземних ідіом трапляються на телебаченні помилки у вимові нових слів, зокрема іншомовних. Здебільшого ці помилки зумовлені об'єктивно, оскільки видання фахових словників наголосів та вимови для працівників радіо й телебачення нині практично

припинилося, а довідкове видання, що вийшло у Москві, зовсім недоступне для інших республік. Проте трапляються і зовсім незрозумілі речі, коли давно відомі іншомовні слова англомовного походження вимовляють не так, як написано в словниках, і не так, як вони вимовлялися здавна. Так, штат США, давно відомий нам як Віргінія, в ефірі називають Вірджінія. Ведучі вважають, що необхідно наближати звучання іншомовних слів російською мовою до їхнього звучання мовою оригіналу. За такою логікою потрібно називати Лондон – Ландоном, Рим – Ромой, Вашінгтон –Уошінгтоном, а у слові Шекспір слід робити наголос на першому складі. Безумовно, власні імена, які ввійшли до нашої мови, правильно вимовляти якомога ближче до оригіналу, але за правилами російської орфоепії. Вимова ж за правилами іншомовної орфоепії в російському мовному потоці буде насиллям і над мовою, і над слухом (якщо бути послідовним, то в слові "Вірджінія" потрібно вимовляти не два російських звуки "д" і "ж", а один англійський звук, який не має російського аналога. Ведучі російських телепрограм не називають Киргизію "Киргизстаном", Молдавію "Молдовою", а Алма-Ату "Алмати" не зважаючи на вимоги, які лунали в столицях деяких країн СНД.

До речі, англійські та американські телеведучі Москву і нині називають "Москау", Санкт-Петербург "Сейнт-Питерсбергом" і докорів сумління з цього приводу не мають. Стосовно іноземних прізвищ, то їхнє звучання в англомовних передачах відрізняється від звучання мовою оригіналу. Так, на каналі "Євроньюс" президента Мілошевича називають "Мілосєвічем", а то й "Мілосєвіком", хорватського футболіста Бокшича "Боксіком". У франко- та німецькомовних програмах іноземні слова вимовляються ближче до оригіналу, проте їхній вплив на телебачення Росії та України зовсім незначний. Інформація про більшість подій за кордоном надходить до працівників телебачення з англомовних програм, у результаті ім'я польського прем'єр-міністра Бузека перетворилося із Єжі в Джорджа. Пекін став Бейджіном, а принцеса Діана – Дайаною. Останні два приклади найхарактерніші для українського телебачення й, безумовно, зумовлені не просто недостатньою ерудицією його працівників: слова "Пекін" та "Діана" давно прижилися і в українській літературі, а українське звучання відрізняється від російського лише особливостями орфоепії. Але це зовсім не задовольняє тих, хто задля політичних амбіцій прагне, щоб українська мова якомога більше відрізнялася від російської. Ще сім десятиліть тому видатний російський філолог та філософ М.Трубецький наголошував, якщо українські народні пісні зрозумілі росіянину без перекладу, то наукова література українською мовою є більш складною порівняно з аналогічними творами на польській чи болгарській мовах.

Трубецький стверджував, що "...происходит это оттого, что научная терминология и слова для обозначения отвлеченных и "высококультурных" понятий – словом все те части словаря, которые создаются не всем народным

коллективом, а лишь сравнительно небольшой "интеллектуальной верхушкой народа", - в украинском языке создавались и создаются с сознательной целью – как можно резче отмежеваться от общерусского языка"

На жаль, такі зміни спостерігаються і в Україні. Проте, якби з українських телеекранів почали говорити "Хіна" замість Китай та "Япань" замість Японія, глядач би просто не зрозумів, про що йде мова.

Втім це не єдина проблема, пов'язана з мовою на українському телебаченні. Традиційно в журналістиці існує правило, що репортер говорить мовою найбільш близькою для співбесідника. Проте співробітники українського телебачення традиційно запитують російськомовних співрозмовників українською. Ті відповідають російською й, очевидно, задоволені, що відповіді звучать в ефірі без перекладу (декілька років тому телекомпанія "Вікна" у випусках новин замінювала російський текст у синхронах дублюванням). Безперечно, українська та російська мови дуже подібні, й інтерв'юєр, якщо він виріс в Україні, зрозуміє поставлене запитання. Але буває не завжди так. Три роки тому, коли ведуча програми харківського телебачення "Вечірня кава" розпочала розмову з відомим естрадним виконавцем С. Криловим українською мовою, він не зрозумів її, і вона змушена була продовжувати розмову російською. Крім того, якщо ведучий прагне відійти від російського впливу й ставити запитання з заковикою, то, навіть розуміючи побутовий та газетний варіанти української мови, співбесідник може опинитися у складній ситуації. Зокрема це стосується учасників політичного ток-шоу "П'ятий кут", що транслюється на другому загальнонаціональному каналі. Ведучому цієї програми Вячеславу Піховшику дуже подобається ставити співбесіднику запитання типу "Якого кольору мурахи в політичному мурашнику?". Особливою проблемою для українського телебачення є недостатнє володіння ведучими українською мовою. Це дуже було помітно під час зимової олімпіади 1994-го р. у Лілехамері. Перший загальнонаціональний канал транслював змагання з усіх видів спорту. Проте із численної бригади коментаторів тільки два вільно вели репортажі українською мовою. Інші або ж переходили на змішану російську-українську мову, або ж намагалися говорити в ефірі якомога менше. Ще складніша ситуація на регіональних телеканалах у Східній та Південній Україні. Обласні телерадіокомпанії віщують виключно українською, проте якщо навіть мова ведучих і є правильною щодо граматики та орфоепії, то вона є , як правило, інтонаційно та лексично бідною, оскільки більшість із них думають і спілкуються виключно російською мовою.

Комерційні телекомпанії у цих регіонах транслюють передачі лише російською, проте невідомо, який час буде тривати така ситуація. Ще в липні 1997 р. до Верховної Ради надійшов проект нового закону про мову, згідно з яким не менше 70% ефірного часу кожна комерційна телекомпанія повинна вести передачі українською мовою. Якщо цей документ набуде чинності в

запропонованому варіанті, то це призведе до катастрофічних наслідків як для російської мови в Україні, так і для української мови. Практичним результатом цього закону може стати засилля російсько-українського говору (так званого суржику) навіть у програмах новин.

Слід зауважити, що суржик вже є досить характерним для України, українського ТБ. Це стосується популярної гумористичної передачі "Шоу довгоносиків" та "СВ-Шоу" ("Шоу Вєрки Сердючки"). Стосовно художнього рішення, це справедливо, оскільки в вищезгаданих передачах актори створюють образи українських пересічних, які звикли користуватися тільки суржиком. Проте широке використання суржику в ефірі може призвести до того, що телеглядачі зовсім забудуть грамотну вимову.

Загалом та мова, що лунає як на українському, так і на російському телебаченні, викликає песимістичні думки. Ефір, який має бути провідником культури мови, все частіше перетворюється в носія мовної безграмотності.

Працівникам телебачення потрібно погодитись, що вихід в ефір – це не просто флірт, а вельми серйозна й відповідальна справа, і для того, щоб державне та регіональне телебачення було професіональним, а не самодіяльною творчістю, необхідно вчитися і набувати навички.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Васильев Ю.А. Воспитание диапазона голоса драматического актера. – Л., 1981.*
2. *Галендеев В.Н., Кириллова Е.И. Групповые занятия сценической речью: Первый актерский курс. –Л., 1983.*
3. *Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. –М., 1971.*
4. *Куницын А.Н. О сценической речи. –Л., 1971.*
5. *Куницын А.Н. Первая встреча со словом: Сценическая педагогика. Вып.2. –Л., 1976.*
6. *Петрова А.Н. Студенческая речь. –М., 1981.*
7. *Саппак В.С. Телевидение и мы. –М., 1988.*
8. *Саккети Л.А. Очерк истории музыки. –М.: В.Бессель и Ко, 1903, --С.240.*
9. *Трубецкой Н.С. История. –М., 1903. --С.403-404.*

Музична культура

О.Г.Стахевич

«ЛЮЧІЯ ДІ ЛАММЕРМУР» Г.ДОНІЦЕТТІ І ВОКАЛЬНА РЕФОРМА 30-40-Х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ

У оперному виконавстві 20-30-х рр. Дж.Паста (1798-1865) виявилася ключовою фігурою, що стимулювала творчість не тільки С.Майра, В.Белліні, але і Г.Доніцетті (1797-1848). Справжній успіх композитора визначила їхня зустріч у період створення «Ганни Болейн» (1830), коли вперше його суперником виступив Белліні з «Сомнамбулою». Даний період діяльності Г.Доніцетті збігається з реформою мистецтва сольного співу. У «Ганні Болейн» перетворення у сопранових партіях супроводжував процес пристосування дворегістрового принципу класичного бельканто в чоловічих (тенорових) партіях, які виконував Дж.Рубіні (1794-1854).

Зворотне явище спостерігається у «Лючії ді Ламмермур» (лібрето С.Каммарано за романом «Ламмермурська наречена» В.Скотта). Прем'єра опери відбулася в неаполітанському San-Carlo (1835). Головні партії виконували Ф.Персіані (1813-.1867) - Лючія, Ж.Дюпре (1806-1896) - Эдгар, Д.Коселлі (1801-1855) - Генріх. Завдяки цим співакам становлення нових вокально-виконавських традицій істотно виявляється у головних партіях сопрано, тенора і баритона. Джерела змін вокального стилю Доніцетті, як і В.Белліні (1801-1835), зумовлені впливом Дж.Паста на обох композиторів.

«Лючію» Доніцетті створював після поїздки в Париж, де потерпів «поразку» на дуелі з «Пуританами» його «Маріно Фальєро». Це ще більше підштовхнуло Доніцетті на шлях оперного відновлення відповідно до нових музично-естетичних вимог. Сопранова партія Лючії фіксує значні зміни вокального стилю навіть відносно останніх опер Белліні. Композитором були враховані особливості співу Ф.Таккінарді-Персіані.

Як зазначає в книзі «Мистецтво бельканто» Генріх Панофка, у цієї співачки (до 1853 р.) грудний регістр «не звучав» на ділянці c1-f1, і вона його заміняла звучанням фальцетного регістру. Цю властивість, яка згодом стала притаманною сильним, потужним голосам, Панофка знаходив і в Дж.Грізі (1811-1869), і в Г.Зонтаг (1806-1854), хоча, без сумніву, у процесі навчання вони за традицією розвивали обидва регістри.

Ф.Персіані відрізнялася блискучою технікою колоратурного співу. Її голос не був великим, але полонив м'якістю, світлим тембром, широким діапазоном - співачка досягала es3. Концертно-віртуозний стиль виконавства відповідав таланту співачки. Особливості регістрової побудови голосу Персіані і її співочої майстерності відбиті в партії Лючії.

Зниження регістрового переходу до рівня e1, f1 відразу ж стає очевидним у каватині з першої частини опери. Мелодія від a1 плавним

стрибком досягає f2 і повільним рухом повертається до вихідного звука, опускаючись потім до e1. У мелодичному малюнку виділяється ділянка f1-f2, усередині якого варіюється мелодія. Даний прийом уже відомий з опер Белліні.

У процесі мелодичного розвитку Доніцетті використовує ще один беллінівський прийом, зіставляючи грудний і фальцетно-головний регістри стрибком f1-a2 із наступним спадним рухом до e1. У даному разі вплив не стільки Белліні, скільки Паста. У Белліні він застосовувався інакше - на стикові музичних фраз. У Доніцетті - усередині мелодії, що варіюється.

Дворегістровий принцип виконавства поданий дуже вагомо. Структура мелодії споріднена россінівським фіоритурам з арій Розіни у «Севільському цирульнику», навіть звуковисотне розміщення ідентичне. Низькі звуки c1, d1 у грудному регістрі, завдяки спадним від d2, g2 пасажам, стають опорою, тобто акцентуються. У каденції останнього розділу каватини Лючії чітко протиставляються тембри голосових регістрів, зокрема в заключному стрибкові cis1-b1, a1-d1. Діапазон у каденції розширюється вгору тільки до a2.

Завдяки дворегістровому стилю сольного співу з низьким рівнем зміни звукоутворень, що утверджувався, ноти es1-fis1 могли відтворюватися і грудним регістром, але все ж частіше замінялися фальцетно-мікстовим звучанням. Звуковисотне розміщення повільного розділу каватини Лючії нижче, ніж у сопранових партіях беллінівських опер, і співвідноситься з сучасним типом високого мецо-сопрано, що володіє колоратурою.

Партія Лючії - одна з перших ролей, що передбачають появу в оперному мистецтві сильних жіночих голосів. Цю особливість партії Лючії відзначила М.Каллас: «Это не просто роль - это драматическая колоратура. Кроме того, партия Лючии очень низкая по тесситуре. И поэтому легкому сопрано приходится во втором акте очень нелегко из-за труднейшего centrale (средний регистр, ит.). Эта партия для драматического сопрано» [1; 183].

Персіані, вслід за Паста, застосовуючи грудний регістр у співі нижче f1, ще більше сприяла становленню дворегістрового стилю вокального виконавства з досить низьким, характерним для сучасних жіночих голосів, рівнем регістрового переходу. В зв'язку з цим фальцетно-мікстове звучання сопрано набувало сили, щільності, «драматичності». В результаті розвитку цих якостей співоча теситура все більше знижувалася і концентрувалася в середній ділянці діапазону, виявляючи труднощі формування фальцетно-головного звучання і проблему його розвитку.

Невипадково сучасні співачки, виконуючи партію Лючії, переносять нижні звуки на октаву вгору або виключають їх, замінюючи низхідний мелодійний рух фіоритур і пасажів висхідним. Звідси існування двох редакцій ролі: авторської, що піддається купюрам, і анонімної виконавської.

Характер мелодики в каватині Лючії визначають такі стильові особливості: виділення медіума як центру вокального інтонування, єдиного і типізованого протягом усього сольного номера; збіг співочої теситури з ділянкою медіума, на який доводиться максимальне співоче навантаження; варіювання і рух мелодійного матеріалу переважно в межах центральної ділянки голосу; охоплення всього співочого діапазону в кульмінаційних і заключних розділах Solo.

У дуеті з Едгаром звучання голосу сопрано полегшується через виявлення акустичних властивостей і тембру ділянки головного звучання фальцетного регістру. Через виявлення резонансу порожнин надставної трубки і розвиток відповідного внутрішнього відчуття у співі формувався новий режим роботи голосового апарату, який став однією з причин еволюції технології сольного співу, процесу і методу постановки голосу, а також умовив зміни в характері вокального інтонування, визначивши нові стилістичні особливості сольного співу в оперному мистецтві.

Тут Доніцетті використовує однорегістровий принцип співу цілком нової якості - тільки фальцетним регістром сопрано з перевагою мікстового звучання, а не головного: формує, як і Белліні в «Пуританах», однорегістровий стиль оперного співу в жіночих партіях лірико-психологічного плану, де звучання грудного регістру виявилося менш прийнятним порівняно з ролями комічними і суто драматичними. Доніцетті максимально обмежує дворегістровий спів.

Партію Лючії у дуеті з Генріхом неможливо визнати як партію лірико-колоратурного сопрано. Вона потребує щільної емісії звука, властивого низькому сопрано, і одночасно легкості звукоутворення, свободи голосового апарату і володіння кантиленним голосоведенням навіть у віртуозних епізодах. Композитор використовує найзвучнішу ділянку g1, a1-g2 фальцетного регістру сопрано як центрального протягом усієї ролі. Вокальне інтонування рідко виходить за межі даної ділянки і здійснюється всередині його, незначно збільшуючи діапазон вгору і вниз. В епоху бельканто подібний характер мелодійного розвитку був неможливий, оскільки не відповідав технології співу.

Новий взаємозв'язок діапазону і теситури співу визначає конкретне звуковисотне розміщення «сильного» сопрано (тобто сучасного лірико-драматичного), якому властиві рухливість і філірування. Власне, голос Персіані (як і тип сопрано того часу) не був лірико-драматичним у сучасному розумінні цього визначення. «Драматична колоратура» - це поняття, що виникло разом із феноменом Марії Каллас. Персіані, що відрізнялася надзвичайною віртуозністю, володіла передусім легким характером звукотворення. Проте навіть у каденції знаменитої сцени божевілля з другого акту опери Доніцетті діапазон обмежується вгорі as2 - сучасні співачки, природно, підвищують його до c3. У даній сцені не виключається і

застосування дворегістрового принципу співу з високим рівнем переходу (a1). Характерні октавні стрибки fis1-fis2, g1-g2. швидкий темп і forte дозволяють вживати в драматичних епізодах звучання грудного типу звукоутворення, що часто практикується сучасними співачками (Мерседес Капсір, Джоан Сазерленд).

Партія Лючії відбиває значні розбіжності між авторським музичним текстом і сталою виконавською традицією. Розбіжності позначаються насамперед у трактуванні співочого голосу. Вслід за Белліні, Доніцетті використовував діапазон b-c3, застосовуючи крайні його ділянки рідко, але виділяючи центр f1-g2. Через зниження регістрового переходу грудний регістр виявився зміщеним і практично не задіяний у співі. Все співоче навантаження сконцентрувалося на ділянці фальцетного регістру.

Сформований Доніцетті і Персіані тип жіночого голосу з його внутрішньою структурою діапазону, що охоплює обидва регістри, визначається як зразок сильного сопрано, що згодом використовував Верді. Але як свідчить оперно-виконавська практика XIX ст., цей тип «абсолютного» голосу, подібно россінівському контральто, був перехідним у процесі еволюції стилю бельканто і згодом перетворився, з одного боку, у лірико-колоратурне, а з іншого - у лірико-драматичне сопрано. Незважаючи на те, що сопранових партій, подібних, було ще замало, вони, будучи популярними і репертуарними, істотно впливали на подальший розвиток оперно-виконавських стилів.

«Лючія ді Ламмермур» виявилася у центрі реформи сольного співу чоловіків. Цікавою є насамперед тенорова партія Эдгара, в якій композитор виявив голосові можливості і співацьку майстерність Ж.Дюпре. Минуло лише чотири роки після італійської прем'єри россінівського «Вільгельма Телля» у Лукка (1831), де співак уперше фальцет вище b1 замінив прикритим звучанням грудного регістру. Дюпре вдосконалював новий принцип звуковидобування, а не опанував його раптом, не докладаючи певних зусиль. Цей процес відображає партія Эдгара, відповідаючи на запитання, яким чином здійснювалося перетворення виконавського стилю тенорів.

Перші сторінки музичного тексту партії Эдгара у дуеті з Лючією подібні не мелодикою тенорових партій Россіні або Полліона в «Нормі», а мелодикою партії Артура в «Пуританах» Белліні. Парадокс у тому, що вокальний стиль ролі Артура і спів Дж.Рубіні споріднені, а не протилежні вокальному стилю Эдгара і співу Дюпре, і формують єдиний напрям оперного виконавства того часу. Спорідненість тенорових партій зазначених опер Белліні і Доніцетті - насамперед у трактуванні високого чоловічого голосу, його природи, діапазону і теситури.

І вокальне інтонування тенорової партії в опері Белліні, і мелодика доніцеттівського Эдгара у дуеті не перевищує меж октави-дециміи g-b1. Звук d1 централізує навколо себе, розвиваючись ніби спіраллю, мелодію - від d1

униз, стрибок вгору і повернення до d1, формуючи її закритий тип короткими висхідними і спадними мотивами. На верхні g1, a1 найчастіше припадають відкриті голосні а, е, о. Однак при підході до них на нижчих звуках застосовується закрита голосна «і», а наприкінці періоду на спадному від b1 до f1 акцентованих звуків - слово si (так), що сприяє прикриттю звука в грудному регістрі.

В словесному тексті сполучення «і» з відкритими голосними е, а, о зустрічається на високому рівні розміщення діапазону і теситури (g-b1). При їхній зміні в грудному регістрі природно і неминуче постає необхідність в застосуванні прийому «відкрито-прикрито» і одночасно назалізації звука на межі внутрішньорегістрового переходу.

Внутрішньорегістровий перехід здійснювався Дюпре і тенорами того часу дуже високо на a1, b1, оскільки заміняв регістровий, зрушуючи його максимально вгору до d2. Тому партія Эдгара звучала переважно у відкритій, властивій дворегістровому стилю бельканто, манері. Завдяки відкритості звучання тенорового голосу виявлялися загальні особливості стилів старого і нового зразка, а також деякий час урівноважувались їх протилежні властивості. Цієї манери співу дотримуються іноді й сучасні співаки, що виконують дану роль (Дж.ди Стефано).

Нижчий рівень прикриття звука, тобто внутрішньорегістрового переходу, відразу ж ставить перед тенорами складне завдання: витримати дуже високу теситуру співу, високі ноти і досягти рівності голосу (подібно Б.Джильї, А.Пертіле, М.дель Монако). Сполучення закритих і відкритих голосних спричиняє нижчий рівень прикриття звука - внутрішньорегістрового переходу.

Партія Эдгара вирізняється численним (у кількісному відношенні) сполученням «і» з відкритими голосними в умовах досить високої співочої теситури, що є менш характерним для партії Артура в «Пуританах» Белліні завдяки ретельному доборові словесного тексту. Виникає традиція вокально поставленого, афектованого співу. Перехід від «прикритого» звучання на «відкрите» з метою драматизації виконання трактується як прийом сольного співу.

Цілком несподіваною у дуеті є каденція, де композитор запропонував тенору заспівати верхній es2 стрибком від f1 із наступним спадним пасажем. Отже, партія Эдгара в дуеті охоплює діапазон f-es2, властивий більше Рубіні, ніж, здавалося б, Дюпре. Каденція спростовує поширену думку про обмеженіший співочий діапазон Дюпре порівняно з Рубіні і про те, що він цілком відмовився від фальцету у виконавстві.

Володіючи дворегістровим стилем співу, французький тенор міг виконати верхні es2, d2 і навіть c2 фальцетом. Можна припустити, що на прем'єрі опери Дюпре відтворював ноти h1, c2 не фальцетом, а прикритим звуком грудного регістру. Співак перебував у стадії удосконалення нової

технології звуковидобування. Блискучий успіх опери, якому композитор, за власним визначенням, зобов'язаний був багато в чому виконавцям, закріпив досягнення Дюпре в Неаполі, де публіка відрізнялася надзвичайною вимогливістю (наприкінці сторіччя неаполітанці не прийняли Э.Карузо з його новою, «веристською» характером звукоутворення). Після визнання в Неаполі - колиски бельканто - зважитись на дебют із новою вокально-виконавською манерою у Парижі було вже неважко, хоча і відповідально.

Зміна відкритого звука на прикритий стає основним принципом співу чоловіків. Через вплив голосних на формування звука (в акустичному відношенні і безпосередньо на роботу голосових зв'язок) і на внутрішньорегістровий перехід постає проблема їх вирівнювання і встановлення певної роботи голосового апарату.

Відомий прийом «змішування» голосних з метою досягнення єдиного (на слух) обсягу, глибини, щільності, лункості і летючості звучання, тобто тембральних властивостей співацького звуку, окрім впливу на спосіб подиху - результат вирішення проблеми і основа фонетичного методу постановки голосу.

В партії Эдгара формувався новий вокально-виконавський стиль тенорів, у основі якого - однорегістровий принцип співу із застосуванням змішаного голосоутворення і прийому прикриття звука. Дворегістровий принцип співу притаманий лише згаданій каденції у дуеті Эдгара і Лючії із першої частини опери. Формування нового вокально-виконавського стилю чоловіків здійснювалося аналогічно стилю бельканто з високим регістровим переходом на d2 (як у кастратів-сопраністів), рівень якого Дюпре досяг завдяки прикриттю звуків грудного регістру на a1-d2. Цим пояснюється подібність і трактування співацького голосу і характеру вокального інтонування партій беллінівського Артура і доніцеттівського Эдгара. Звуковисотне розміщення партії Эдгара посідає d, f-es2 із теситурою співу g, a-g1, a1, що споріднює її з партією Артура, яка є зразком дворегістрового стилю виконавства без використання прикритих звуків. Однорегістровий стиль співу чоловіків, який формувався зусиллями Дюпре і Доніцетті, є майже тотожним дворегістровому, який культивували Рубіні і Белліні, що виявляє безпосередню спадкоємність і продовження співочих традицій.

У подальшому через незатребуваність фальцету чоловіків, зниження рівня внутрішньорегістрового переходу і вдосконалення техніки прикриття, однорегістровий стиль співу чоловіків набуває нових, протилежних стилю класичного бельканто, властивостей стосовно тембрального звучання голосів. В оперному мистецтві під впливом цього процесу еволюції підлягає насамперед вокальне інтонування чоловічих партій.

Прикриття звука в грудному регістрі в чоловіків зумовило формування сучасної класифікації голосів і виділення баритона як типу голосу. На

початку XIX ст. баритон розглядався або як високий бас комічного плану, або як низький тенор, партія якого записувалася в теноровому ключі.

Прикриття звука сприяло типізації конкретного співочого діапазону і теситури баритонів з урахуванням можливостей високого баса і низького тенора. Партії Фігаро і Вільгельма Телля россінівських опер відповідають цій ситуації.

Партія Генріха з «Лючії» - ще один крок у формуванні класу баритонів, але вже в період безпосередньої реформи сольного співу чоловіків. Ця роль є трактовкою чоловічого голосу в сучасному розумінні. І в цьому Доніцетті випередив Верді. Доніцетті визначив класичне звуковисотне розміщення баритонової партії, чому сприяв Доменіко Коселлі (1801-1855) - перший виконавець кількох опер композитора.

У низьких чоловічих партіях порівняно з теноровими внутрішньорегістровий перехід знижувався природно: приблизно на терцію до рівня d1, c1, застосування якого очевидне на словах Sciagurati! Il mio furore, rugge, Vi strugge із каватини Генріха (перша частина опери). У каватині сполучення конкретного діапазону cis-g1 і теситури співу g-e1 баритона сприяли виявленню основних властивостей даного типу голосу - щільного звука і яскравого тембру. У розвитку мелодійного матеріалу Генріха верхня ділянка баритонового голосу використовується як основний співочий. Високим звукам підібрані склади з відкритими голосними, що на день прем'єри твору не формувалися у прикритій манері. Цією особливістю партія Генріха тотожна партіям баса-buff, у яких відкрита манера звукоутворення протягом всього діапазону була нормою співу. Закриті голосні i, u, які потребують прикриття звука, у розділі Marziale із дуету Генріха і Эдгара (другий акт) застосовуються нижче - на нотах малої октави.

Таким чином у співочій практиці формувався ще один прийом: відкривати верхні звуки грудного регістру чоловіків на основі позиції попередньо прикритих звуків центру голосу (приблизно f-c1). Хоча відкрита манера звукоутворення була основною, оперна мелодика і специфіка мови змушували співаків-чоловіків знижувати внутрішньорегістровий перехід, зрушуючи при цьому регістровий максимально вгору. В результаті формувалася широка ділянка діапазону якісно нового в тембральному відношенні прикритого голосоутворення, на який знизу діапазону впливав відкритий характер звукоутворення грудного регістру, а зверху - фальцетний тип звукоутворення. Звідси виникають труднощі при формуванні верхніх звуків грудного регістру чоловіків у процесі постановки голосу.

Завдяки прийому прикриття звука і розширенню ділянки його застосування баритон як тип середнього чоловічого голосу став самостійним, аналогічним меццо-сопрано. У цьому відмінність партії Генріха, в якій не застосовуються звуки нижче d і використовуються fis1, g1, від подібних ролей беллінівських опер. Проте аналогію можна провести із сольними

епізодами партії россінівського Фігаро (в ансамблях ця партія часто набуває властивостей низького баса).

Під впливом Ф.Персіані, Ж.Дюпре, Д.Коселлі вокальна стилістика опери «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті в авторському варіанті значно відрізняється від репертуарних творів цього періоду. «Лючія ді Ламмермур» знаменує активне становлення нових вокально-виконавських стилів у італійській романтичній опері. Твір опинився в центрі реформи мистецтва сольного співу, виначивши подальший її напрям. Сміливий виступ Дюпре в Парижу (1837) у россінівському «Вільгельмові Теллі» з новою технікою голосотворення був результатом досягнутого успіху в неаполітанській прем'єрі доніцеттівської «Лючії ді Ламмермур».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Каллас М. Биография. Статьи. Интервью. Материалы о певице Марии Каллас. - М., 1978.*
2. *Donizetti G. Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in 2 parti di S.Cammarano / A cura di M.Parenti (1960). - Milano: Ricordi, ristampa 1969.*

Г.П.Приходько

ПОЕТИКА ПОВІСТІ "МАЙСЬКА НІЧ" М.ГОГОЛЯ У МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ М.РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Проблема інтерпретації гоголівської прози засобами музичної виразності привернула увагу музичної думки ще наприкінці минулого століття.

Одним із перших це зробив у своїх музично-критичних статтях Ц.Кюі: "После Пушкина ни один из русских писателей не привлекал так сильно наших композиторов, как Гоголь; ни один из них не доставил столько материала для оперных сюжетов. Это весьма естественно. У Гоголя столько оригинальной прелести, столько юмора, поэзии, типических лиц и положений. К тому же фабула его повестей не сложна, что важно для оперного сюжета, а изложение сжато, что особенно удобно при составлении либретто, т.к. дает возможность следить за Гоголем шаг за шагом почти без пропусков, с незначительными лишь добавлениями, вызываемыми оперными требованиями, и даже пользоваться иногда его текстом" [10, 425].

На початку нашого століття цю ж думку розвинув у своїх дослідженнях Б.Асаф'єв: "Творчество Гоголя нашло в русской музыке приветливый и многообразный отклик, это не удивительно. Поэтические страницы его украинских повестей не могли не увлечь воображение композиторов романтические стороны гоголевского дарования, капризы и прихоти его фантазии нашли блестящее отражение в операх Римского-Корсакова, Чайковского и Мусоргского и притом в различных направлениях. Римский-Корсаков, например, стремился преобразить фантастику Гоголя путем музыкальной мифологизации сказочных эпизодов и внесения эпических черт в бытовые сцены и характеры... Напротив, Чайковский драматизировал и углублял поэтически описанный Гоголем быт в сторону большего подчеркивания индивидуальных переживаний действующих лиц... Мусоргский в своей "Сорочинской ярмарке" стремился , по-видимому, к сочной , живой, реально бытовой комедии" [1, 281].

В своїх судженнях обидва спиралися на реальну практику композиторів, які, звертаючись до прози Гоголя, вирішували свої найрізноманітніші творчі завдання. Поетика гоголівської прози, очевидно, має певні особливості, які дозволяють їй "витримувати" часом абсолютно протилежні музичні інтерпретації.

На думку О.Ізваріної, звернення до гоголівської прози композиторів зумовлено трьома факторами, які визначають її особливості: сценічність, музикальність, національна характерність. Вона вбачає розгорнутий сценарний план для композитора в численних цитатах із народних пісень.

Особливо наявно простежується це в "пісенній" повісті Гоголя "Майська ніч, або Утоплена" [9].

Втім, не стільки в пісенних цитатах, скільки в самій поетиці гоголівської прози закладено розгорнутий сценарний план для оперного композитора та лібретиста. Шість розділів повісті, в яких розгортається її сюжет, чітко групуються у три дії: I - III р. - перша дія; IV - друга дія; V - VI - третя дія. Перша та третя дії - «нічні», що відбуваються «на природі» (перед хатою Ганни та перед панським будинком), а середня - побутова, в хаті Голови.

Утворюється чітка композиційна структура з 3-х частин. У кожному розділі відповідно концентрується один із трьох образних пластів повісті: лірико-романтичний, побутово-гумористичний та фантастичний. Між першою і третьою діями утворюється своєрідна драматична «арка», що підкреслює композиційну симетрію. Так, у першу дію фантастичні елементи проникають завдяки розповіді Левка, а в третій - фантастичній - залишаються елементи «земного»: русалки грають у ворона, водять хороводи.

Підкреслено цю симетрію і двома епізодами, що показують, як особливості гоголівської поетики зумовлюють не лише драматургічний «кістяк» майбутнього оперного твору, але й визначають специфіку жанроутворення. В першому розділі Левко співає під вікном Ганни (в опері це може передаватися жанром серенади), і аналогічно звучить його ж пісня під вікном у Панночки - також серенада. Такі композиційні арки цементують драматургію, надають їй стрункості і симетричності.

Інші рядки повісті містять розгорнуті вказівки на ту чи іншу форму оперного жанру. Так, перші рядки повісті: «Звонкая песня лилась по улицам села. Было то время, когда парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием» [7, 34] - передбачають не тільки створення розгорнутої хорової сцени, але й особливість сцени народно-пісенного характеру - ладову змінність («веселье всегда неразлучное с унынием»).

Відповідно до законів музичної драматургії часто після хорової сцени передбачається «вихідна» арія певної дійової особи. І рядки повісті сприймаються як відповідна ремарка до неї: «Он остановился под дверью хаты... Немного помолчавши, заиграл он и запел».

Змальована ситуація повністю збігається з законами оперного жанру. Цитатою з народної пісні «Сонце низенько» Гоголь дає змогу використати в оперному творі разом із текстом і народну мелодію, тобто дає подвійне підказування композитору - жанрове та фольклорне.

Діалог закоханих, що розгортається далі, передбачає своє музичне вирішення у формі дуету. В свою чергу він готує наступний сольний номер: розповідь Левка. Підкреслено драматичний характер розповіді має відповідний жанровий аналог в оперній драматургії - баладу. Так само і

«вихід Каленика», його сцена з дівчатами також передбачає розгорнуту вокально-хореографічну сцену, народно-жанровою основою якої є гопак.

Аналогічні відповідники можна знайти і в інших розділах повісті. Водночас Гоголь залишає достатньо простору для творчої уяви композитора щодо втілення в музиці суто оркестровими засобами опису природи чи картини «фантастичного сну» Левка.

Перед композитором, що працює в оперному чи симфонічному жанрі, важливою є проблема вирішення фіналу великого циклічного твору. Гоголь залишає цю проблему для музиканта «відкритою». Його повість має «тихий» фінал: герої розходяться по домівках при останніх променях догоряючого місяця, і лише п'яний Каленик вештається десь у пошуках своєї хати.

Ідучи за Гоголем, композитор міг би завершити свій твір саме такою ліричною кінцівкою, або ж, навпаки, дотримуючись поширеної оперної традиції і відступивши від гоголівського першоджерела, створити масову сцену, яка своїм оптимістичним звучанням підкреслювала б щасливу розв'язку.

На цю можливість різного завершення опери першим звернув увагу Ц.Кюі. Він вважав, що Римський-Корсаков дещо помилився, вибравши інший (масовий) варіант фіналу і відійшовши від гоголівського першоджерела. Але сам Римський-Корсаков визнавав, що такий варіант був підказаний йому «малороссийской комедией».

Отже, в невеликій за обсягом повісті Гоголь створює по суті розгорнутий сценарний план для досить масштабного оперного втілення. Природу цього явища важко вичерпати терміном «сценічність». Сценічність може бути закладена в будь-якому літературному творі, навіть не призначеному для театру, але з яскравою сюжетикою, чітко вираженою конфліктністю, які можуть сприяти її театральній інсценізації. Перспективну розробку цієї проблематики можна здійснити на рівні вивчення поетики художньої прози Гоголя в зв'язку з законами музичної драматургії.

Однією з особливостей поетики художньої прози Гоголя є театральність. В прозовому жанрі Гоголь перш за все залишається драматургом. Будь-який прозовий твір письменника фактично є розгорнутим сценарним планом театральної постановки - з докладними ремарками, чітко виписаними індивідуалізованими діалогами.

Ліричні відступи в його творах (типу «Знаете ли вы украинскую ночь?» чи «Тройка! Птица-тройка!») покликані за своєю функцією приховувати, маскувати цю відверту театральність, яка була в Гоголя, так би мовити, «в крові», успадкована ще від батька - актора і драматурга-аматора, розвинена в ліцейські роки грою в шкільному театрі, а потім - постійним спілкуванням із видатними акторами у зрілі роки.

Все це підсвідомо відбивалося на його творчому формуванні. Рукою прозаїка керував «внутрішній» драматург, режисер і актор в одній особі, який

підказував йому характерні жести, «ремарки», «мізансцени», свого роду «сценічні завдання» дійових осіб. Тому перехід від слова прозового до слова сценічного в Гоголя здійснювався майже непомітно.

У своїх «малоросійських» повістях письменник творить за законами української драматургії, закладених І.Котляревським. У гуртку театральних аматорів, що гуртувалися навколо Гоголя-старшого в маєтковому театрі В.Трощинського, не могли не знати п'єс свого уславленого земляка-полтавця.

Невипадково сюжет комедії «Простак» В.Гоголя (старшого) майже повністю відтворює сюжет «Москаля-чарівника». В «Майській ночі» також можна знайти деякі аналогії з «Наталкою-Полтавкою» (протиставлення романтично-змальованої ліричної пари сатиричним образам сільської «верхівки», залицяння багатого «сільського аристократа» до бідної дівчини, нарешті - знаменита пісня «Сонце низенько», яка в свідомості українців тісно пов'язана саме з образом Петра у «Наталці-Полтавці»).

В зрілі роки інтерес до драматургії українського театру підтримувався у М.Гоголя і багаторічною дружбою з М.Щепкіним, який зв'язав своє життя з російською сценою, проте ніколи не поривав контактів із Україною, її театром, культурою. Часто в колі друзів він розповідав про свої «театральні мандри» Україною і сам був неперевершеним виконавцем ролі Чупруна в водевілі Котляревського.

Глибинні внутрішні зв'язки Гоголя з театральною культурою, зокрема українською, стали одним із визначальних чинників формування його творчого стилю. Яскраво виражена театральність, як одна з провідних особливостей поетики гоголівської прози, разом з цілою низкою інших культурних, соціально-історичних, ідейно-естетичних та особистих факторів, привертали увагу російських та українських композиторів у пошуках сюжетів для своїх опер.

Серед трьох відомих нам оперних версій на сюжет «Майської ночі» (М.Римського-Корсакова, М.Лисенка, П.Сокальського) значний інтерес має опера Римського-Корсакова, оскільки в ній яскраво відбилися ті творчі, ідейні, естетичні завдання, які виникали не лише перед самим композитором, але перед російським музичним театром 70-80-х рр. XIX ст., і які зумовили особливості музичної інтерпретації гоголівського сюжету.

Історія створення опери «Майська ніч» викладена самим композитором докладно в його «Летописи моей музыкальной жизни». Крім зазначених там суто суб'єктивних причин (бажання зробити своєрідний "весільний дарунок" дружині, яка дуже любила гоголівську повість), спонукали його на це і причини більш об'єктивні, зумовлені загальнокультурною, історичною, політичною ситуацією у Росії. Розгул царської реакції 70-80 рр. призвів до ідейної кризи, яка викликала відхід у мистецтві від революційних ідеалів "шестидесятництва", змушувала митців заглиблюватися у своїх пошуках або в світ суб'єктивних переживань, або в

світ "вічно прекрасного" з образами народної казки, пісні, обряду, здебільшого дохристиянського періоду.

Ці образи знаходять своє втілення у творчості живописців "Мира искусств" (Васнецов, Рерих, частково - Нестеров), представників різних за спрямуванням поетичних напрямів (Блок, Городецький, Бальмонт). У цьому контексті не випадковим є і звернення Римського-Косакова до гоголівського сюжету, в якому відбиваються мистецькі зацікавлення композитора художніми тенденціями цієї доби. Його інтерес до них підкріплюється спогадами про власне дитинство на півночі Россії, де тоді ще збереглися прадавні народні обряди, що сягали корінням до язичницьких часів і певною мірою вплинули на формування у митця в зрілі роки своєрідного, пантеїстичного світогляду.

Саме цим зумовлений інтерес Римського-Корсакова цього періоду до зразків народної календарної обрядової поезії (безпосередньо перед роботою над "Майською ніччю" він закінчує збірку власних обробок народних пісень, в якій подібні зразки посіли значне місце), до наукових розвідок, присвячених дохристиянським віруванням російського народу (зокрема, працям Афанасьєва).

Звернувшись, за власними словами, "в поисках чего-то нового и свежего" до гоголівського сюжету, Римський-Корсаков прочитав його через свої тодішні пантеїстичні уподобання, побачив можливість втілити у музичній інтерпретації власні уявлення про дохристиянські культи та вірування. Звернення до гоголівського сюжету, окрім усіх наведених суб'єктивних причин, зумовлено ще й тим, що, за свідченням В.Куніна [11, 162], Гоголь був одним із найулюбленіших письменників у колі "Могутньої купки", яким захоплювався Мусоргський, зачитувалися Бородін, Стасов, Балакірєв.

Показово, що для них Гоголь ще не був канонізованим класиком. Незважаючи на те, що пройшло майже три десятиліття по смерті письменника, навколо його імені і творчої спадщини точилися ще гострі дискусії, і далеко не все сприймалося читаючою російською публікою. В.Ястребцев пише про це у своїх спогадах: "У нас речь зашла об увеличенном трезвучии и о том, как этот аккорд безусловно неприятен публике, как не ценит она в достаточной мере и поэтичнейших "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя, очевидно, не принимая их" [20, 302].

Тож музичне "освоєння", осмислення гоголівської прози в оперному жанрі в цьому контексті виглядало досить актуально. І першою проблемою для композитора стала переробка гоголівської прози на оперне лібрето, яке з певних причин він вирішив написати сам.

Одна з таких причин полягала в тому, що саме проблема лібрето як літературної першооснови оперного твору гостро стояла тоді взагалі перед усією російською оперною школою. Вимоги до його художнього

літературно-естетичного рівня були досить значними, що зумовлювалось перш за все високим рівнем розвитку російської літератури, драматургії, культури слова провідних акторів, що формувало і відповідні естетичні критерії глядацької аудиторії.

Друга ж причина полягала в тому, що до роботи над "Майською ніччю" Римський-Корсаков уже мав власні вимоги щодо оперного лібрето з урахуванням недоліків вагнерівської музичної драми, впливу якої не могли уникнути і провідні російські оперні композитори. Головним недоліком він вважав нерозчленованість словесного потоку у вокальних партіях, що значно ускладнювало сприйняття музики, збіднювало через безконечні "омузичені" монологи героїв такі засоби оперної виразності: хор, ансамбль, широкий аріозний спів. Водночас він зважає і на сильні сторони вагнерівської музичної драми (роль оркестру, лейтмотивна система), в зв'язку з цим будує свої основні принципи музичної драми, шукаючи розв'язання таких проблем, як взаємопроникнення музики і слова, співу та речитативу, взаємодії сольного і хорового начал, роль оркестру та ін. Відповідно до цього чітко формулює свої вимоги до оперного лібрето:

1) лібрето, відірване від музики - тільки допоміжний засіб для ознайомлення зі змістом і подробицями опери;
2) віршований розмір і ритм повинні визначатися ритмом і розміром музичним;
3) скорочення (купюри) без узгодження з автором музики не допускаються, оскільки може спотворити форму і драматичний зміст твору;
4) не допускаються зміни в окремих голосових партіях, заміна особливих інструментів звичайними, взагалі одних - іншими;
5) не допускаються при виконанні прийоми, що вважаються драматичними, але не зумовлені музикою; автор вимагає в опері виключно співу як аріозного, так і драматичного, але і в тому, і в іншому разі з чіткою інтонацією;
6) автор не допускає зайвої гри і драматизації у виконанні - в скоромовках, шепоті, криках та ін. Він потребує дотримання метроритмічних вимог, але виконання не під метроном, а гнучкого, вільного.

Всі ці вимоги можна розглядати як реакцію на негативні явища сценічної практики російської оперної сцени і як вимоги художньої індивідуальності самого композитора. Ці естетично-мистецькі критерії Римський-Корсаков втілював і в процесі роботи над лібрето "Майської ночі". Ц.Кюі зазначав: «В своём либретто Римский-Корсаков придерживается Гоголя почти буквально... Либретто "Майской ночи" написано частью стихами, весьма близко подходящими к тексту Гоголя, частью прозой" [10, 426].

Таке поєднання в одному лібрето прози, білого вірша і римованого, було на той час новаторським, оскільки давало змогу композиторові гнучкіше користуватися традиційними оперними формами, зробити яскравішою мовну індивідуалізацію героїв. Водночас Римський-Корсаков не копіює гоголівський стиль, а підкоряє його прозу перш за все вимогам співу і музики.

Про це свідчать текстові зміни, внесені ним у гоголівську прозу. Як відомо, Римський-Корсаков писав лібрето, розділивши листок пополам, до однієї колонки заносячи гоголівський текст, до іншої - свій власний варіант, потрібний йому для музичного втілення:

Гоголь:

Левко: Нет, ты не спишь, гордая дивчина, тебе любо издеваться надо мною, прощай!

Галя: Какой же ты нетерпеливый! Уже и рассердился! Зачем такое выбрал время, толпа народу шатается по улицам... Я вся дрожу...

Римський-Корсаков:

Левко: Не спишь ты, гордая дивчина, а издеваться надо мною тебе знать весело, прощай!

Галя: Постой, уже и рассердился, нетерпеливый какой! Зачем такое выбрал время? Увидеть могут нас. Толпа народу то и дело снуёт по улице теперь. Услышать могут нас.

У опері немає розмовних епізодів, вона створена так, що гнучко "омузичена" композитором говірка невимушено переходить у спів. Цим вирішуються одразу два художньо-естетичні завдання.

Ще Гоголь згідно зі своїми театрально-естетичними поглядами осуджував чергування на сцені розмови зі співом. Навіть у водевілях, де прозові діалоги чергувалися зі співом і музикою відповідно до специфіки жанру, він сприймав як випадіння героїв із "цього" світу, перехід на інший рівень поведінки і мислення цих "музичних" компонентів, які сприймалися ним як свідоме розрядження ситуації, її "несправжність", "нарочитість", умовність.

У оперних жанрах суцільне існування героїв "в музиці" забезпечило їм увесь час стабільне, цілісне перебування на іншому художньому рівні. В опері було природним те, що в прозі чи драматичному виконанні звучало фальшивим, штучним.

Відомий дослідник прози Гоголя О.Переверзєв, аналізуючи мовні характеристики гоголівських героїв, пише: "Совсем другим языком говорит Левко с Ганной, красивым, певучим, но каким-то отвлеченным, лишенным индивидуальности... Красиво говорит парубок, да только не говорят так нигде, только в песне поют. Но парубок не поет, и веет от его слов безжизненностью и фальшью" [14, 65].

У опері, де, навпаки, не розмовляють, а співають, ця фальш усувається специфікою жанру. Мова, покладена на музику, звучить органічно, а музичних засобів виразності достатньо, щоб створити живий, повноцінний образ.

Так, суто музичними засобами створено мало виписаний у повісті образ Галі. Уже в дуеті з Левком у І-й дії широкі висхідні стрибки в мелодії ("Я люблю тебя, казак!") створюють образ палкої, земної дівчини на противагу ефемерній, примарній Панночці. Так само виразно індивідуалізовано суто музичними засобами і мовну характеристику кожного з інших персонажів опери. Неможливо сплутати скоромовку Свояченици з комічно-поважними інтонаціями Голови чи Писаря.

Праця Римського-Корсакова над перетворенням гоголівської повісті в оперний твір йшла по лінії його подальшої архаїзації, відсунення часу дії ще далі у "праслов'янство", хронологічно віддалене навіть від сучасного для Гоголя життя українського села. Про це свідчить не лише "архаїзована" гармонізація окремих номерів ("Просо", "Зав'ю вінки", хор парубків), узятих композитором переважно зі збірника О.Рубця, де вони мають не завжди властиву українським пісням діатонічну обробку. Римський-Корсаков, добираючи пісенний матеріал, не ставив за мету відтворення українського національного колориту. Так, він починає оперу веснянкою "А ми просо сіяли", навіть не зважаючи на те, що в Україні під час русальної неділі (до якої він відносить в опері дію) вже не співали веснянок.

Про прагнення архаїзації мелодики та супроводу свідчить і трихордова, безполутонова мелодика не лише хорових, але й багатьох сольних номерів, в тому числі і в обох піснях Левка. Трихордовість стає своєрідною лейтінтонацією всього музичного матеріалу опери, її інтонаційною основою. Типовим для нього є хід Т-Д-YI-III, що пронизує собою майже всі основні теми опери.

Певна "деукраїнізація", "слов'янизація" гоголівського сюжету в музичному матеріалі опери була закладена завдяки частковому використанню раніше написаної музики до опери-балету "Млада", дія якого відбувається у давні праслов'янські часи. Зокрема, в хорі парубків використано матеріал "індійського танцю", в хорі русалок "Ой ты месяц золотой" - купальського хороводу. У такому тлумаченні матеріалу підтримував композитора і В.Стасов, який вважав, що хор "Просо", гра в "ворона", не суперечать українському сюжетові, оскільки це ігри загальнослов'янські, свого роду веснянки.

В такому контексті навіть цитати з оригінальних українських пісень не відтіняють справжнього українського національного колориту, а неначе розпливаються, вплітаючись у загальний "слов'янізований" текст, у перекладі російською мовою. Зі словами, частково дописаними самим Римським-Корсаковим, вони є стилізацією, що створює тільки натяк, певний

знак іншої культури. За словами Асаф'єва, «"Майская ночь" является среди опер молодого Римского-Корсакова типичным для него лирико-романтическим построением с инкрустацией в него народных обрядовых действ» [2, 186].

Опора на поетику "Майської ночі" Гоголя дала змогу Римському-Корсакову розв'язати окремі ідейні, творчі, естетичні завдання, актуальні не лише для його творчості на переломному етапі, але й для російського музичного театру тієї доби загалом.

У "Майській ночі" Римський-Корсаков реалізував на практиці комплекс вимог, які формулював щодо оперного лібрето. Поєднання композитором прози та поезії (римованої і "білої") у літературній першооснові твору сприяло розробці більш гнучкої оперної драматургії, при загальному збереженні номерності дозволило урізноманітнити оперні форми, досягти більшої індивідуалізації мовних, і, відповідно, музичних характеристик героїв, творчо переосмисливши при цьому творчий досвід Вагнера, Даргомижського, Мусоргського в сфері поєднання музики і слова в оперному творі.

В опері зроблено подальший крок щодо розвитку комплексів музично-виражальних засобів, характерних для змалювання сфери казково-фантастичних образів, окреслених ще Глінкою і Даргомижським, але які розвиватимуться в російській опері найінтенсивніше саме в творчості Римського-Корсакова, в його наступних операх уже на російські національні сюжети ("Снігуронька", "Казка про царя Салтана", "Золотий півник").

Переосмислення образів гоголівської повісті здійснювалось у Римського-Корсакова в бік "архаїзації", "узагальнослов'янення" її образів відповідно до таких уявлень композитора про народність, в основі яких є давні дохристиянські традиції та культи. Оскільки в часи Римського-Корсакова точно відтворити ці звичаї та спів, якими вони супроводжувалися, було неможливо, то це неминуче привело до стилізації, або, як писав Асаф'єв, "інкрустації" народних наспівів, певного "пригладжування" народнопісенних зразків до загального музичного стилю Римського-Корсакова і не сприяло відтворенню в усій етнографічній творчості унікальної, неповторної особливості саме української пісенності та обрядовості.

Гоголівський сюжет дав змогу Римському-Корсакову вперше в своїй творчості втілити дуже важливий контраст двох жіночих образів, характерний для романтичної культури (наприклад, у романах В.Скотта), зокрема для європейської романтичної опери (Вебер, Вагнер), і закладений Глінкою у російській казково-фантастичній опері.

Сюжет повісті з її "нічним" колоритом, проникливими ліричними описами природи дав змогу Римському-Корсакову повною мірою розгорнути свій талант симфоніста в оркестрових епізодах опери, зокрема, увертюрі,

вступі до III дії, що сприяло розширенню оркестрового, симфонічного начала в інших операх композитора, де стануть традиційними цілі розгорнуті оркестрові епізоди ("Січа при Керженці", "Політ джмеля", "Три чуда").

Асаф'єв з цього приводу зазначав: "Все поэтически светлое у Гоголя, всё возвышающееся до эпического спокойствия и величия его чувств природы и любовь к быту нашло отражение в музыке Римского-Корсакова в двух операх: весенней "Майской ночи" и зимней "Ночи перед Рождеством". Чувство природы, навеянное гоголевскими описаниями, поэтичнее всех симфонизировал (выразил в инструментальных эпизодах своих опер) Римский-Корсаков" [3, 181].

З "Майською ніччю" пов'язане і перше застосування Римським-Корсаковим в опері лейтмотивної системи. Творчо осмисливши здобуток вагнерівської драматургії, композитор не став копіювати його, уникнувши певної абстрактності, умоглядності вагнерівської системи, що було результатом надмірного вживання лейтмотиву як художнього засобу. У Римського-Корсакова лейтмотивів в опері не багато, але всі вони несуть певне смислове естетичне навантаження, поділяючись чітко на дві групи: пов'язані зі "світом людей" і "світом природи".

Окремої уваги заслуговують увертюра до опери та фінал. Увертюра підкреслює перехідний характер твору від народної музичної драми, якою була "Псковитянка", до опери казково-фантастичної, що свідчить про етапне місце "Майської ночі" в еволюції творчості Римського-Корсакова. Кюі відзначив можливість для композитора двох варіантів рішення фіналу: "гоголівський", і традиційний суто оперний, з фінальним хором, появою всіх дійових осіб, який і створений був Римським-Корсаковим. Ц.Кюї назвав цей фінал "блідним і невиразним", але через певні обставини він ще не міг знати, що саме такий тип фіналу, вперше використаний Римським-Корсаковим у "Майській ночі", потім стане характерним для всіх його опер на казково-фантастичні сюжети.

Таким чином, повість Гоголя стала для Римського-Корсакова експериментальною моделлю твору перехідного періоду, що накреслив шлях подальшої еволюції його творчості. Вже на суто російському матеріалі композитор буде розвивати і реалізувати ті драматичні прийоми та комплекси музично-виражальних засобів, які склалися під час створення "Майської ночі", стали чинником подальшого розвитку і поглиблення традицій російської казково-фантастичної та лірико-фантастичної опери.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Асафьев Б. Избранные труды. Т. Y. - М.: АН СССР, 1955.*
2. *Асафьев Б. Избранные труды. Т. III. - М.: АН СССР, 1954.*
3. *Асафьев Б. Русская музыка XIX начала XX века. - М.: 1968.*

4. Асафьев Б. Избранные статьи о русской музыке. Вып. 1. - М.: Госмузиздат, 1952.
5. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. - М.: Худ. лит., 1965.
6. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтческой речи. Поэтика. - М.: АН СССР, 1963.
7. Гоголь Н. Вечера на хуторе близ Диканьки. - Х.: Прапор, 1982.
8. М.Гоголь і світова культура. - Київ-Ніжин, 1994.
9. Ізваріна О. Микола Лисенко та Петро Сокальський: "Майська ніч" М.Гоголя та гоголівська тема в українській опері: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. - К., 1996.
10. Кюи Ц. Избранные статьи. - Л.: Госмузиздат, 1952.
11. Кунин В. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. - М.: Музыка, 1980.
12. Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. - М.: Просвещение, 1988.
13. Манн Ю. Поэтика Гоголя. - М., 1978.
14. Переверзев В. Творчество Гоголя. - М.: Современные проблемы, 1914.
15. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. - М., 1980.
16. Римский-Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки. 1869 - 1907 / Под ред. Н.Римской-Корсаковой. - СПб, 1911.
17. Римский-Корсаков А., Римский-Корсаков Н.А. Жизнь и творчество. Вып.V. - М.: Музгиз., 1946.
18. Соловцов А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. - М.: Музыка, 1972.
19. Храпченко М. Творчество Гоголя. - М.: Сов.писатель, 1959.
20. Ястребцев В. Н.А.Римский-Корсаков в воспоминаниях В.Ястребцева. Т.1. 1886 - 1897 гг. - Л.: Госмузиздат, 1959.

І.С.Драч

ШЕВЧЕНКІВСЬКИЙ ТРИПТИХ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

Серед творів Віталія Губаренка (1934), написаних у 90-і роки, опера-ораторія "Згадайте, братія моя" (1991) і симфонія "De profundis" (1995) посіли особливе місце. Відомий український композитор, автор багатьох оперних і балетних творів, що звучали на музичних сценах України, Росії, Бєларусі, уперше напередодні свого 60-річчя після успішних спроб в освоєнні різноманітних сюжетів історичного, лірико-драматичного, комедійного плану звернувся до творчості Тараса Шевченка. Варто зауважити, що українська класика завжди привертала увагу композитора. Герої Лесі Українки ("Камінний господар"), Г.Квітки-Основ'яненка ("Сват поневоле"), О.Корнійчука ("Загибель ескадри"), а також українських повістей М.Гоголя ("Вій") знайшли завдяки В.Губаренку музичне втілення. Шевченківське слово для нього немов залишалося осторонь, хоча типологічно обидва творці виявляють разючу подібність: яскравий темперамент, світовідчування, замішане на песимізмі з проблисками дитячої віри в ідеальне, неспокійна натура, що часом доходить до крайнього збудження, відкрита прямота, гострий критичний розум, гумор на межі з гірким сарказмом, глибока вразливість. Обидва прагнули бути поза впливом модних віянь. Проте, як говорив Вольтер, "той, хто не сприймає дух часу, духом часу засуджується на муки". Мабуть, саме тому й виникає в обох відчуття трагічної незатребуваності повною мірою їхньої творчості, в котрому забагато щирої пристрасті і справжнього болю, щоб відповідати холодному прагматизму настроєних проти "батьків" "дітей" у середині минулого сторіччя або ігровому "прощанню з принциповим" постмодерністської свідомості кінця другого тисячоліття.

Духовну спорідненість із Великим Кобзарем Віталій Губаренко, очевидно, відчув ще на початку своєї композиторської кар'єри. Ще в 1962 р. він написав "Поему пам'яті Тараса Шевченка". Поставивши перед собою завдання монументального плану, композитор відмовився від безпосереднього інтонування Шевченківського слова й обрав суто симфонічне рішення. Образ Шевченка у композитора —монолітна фігура величезного масштабу, що виходить за межі часових і просторових категорій. Услід за укоріненими в хрестоматійних прочитаннях тих років уявленнями про обов'язкову фольклорну основу в інтерпретаціях Шевченка, Віталій Губаренко звертається до цитування.

Тематичним зерном поеми стає початковий зворот мелодії "Заповіту" і мотив української народної пісні "У полі могила з вітром говорила", яку особливо проникливо любив співати сам Шевченко. Цей символічно

значимий вибір вихідного матеріалу мав репрезентувати ідею безсмертя героя національної культури (саме так повинна була називатися поема). Проте безпосередня робота з тематизмом, у процесі якої, за словами композитора, він "завжди прагнув залишитися на якісному рівні самих тем", виявила інший, більш глибинний драматургічний план.

Низка образних трансформацій у їхньому поліфонічному розгортанні й складному контрапунктуванні, спираючись на динамічно подану антитезу героїко-закличних і скорботно-ліричних інтонацій, дозволила відтворити образ Поета зовсім не плакатного характеру. У загальній симфонічній концепції твору на першому плані філософія долі Поета, його суто особистісна проблематика.

Сам Шевченко ніколи не прагнув безпосередньо себе аналізувати, але, як свідчать його листи і "Щоденник", він відчував у своїй душі наявність певного імперативу - "...дивне це невгамовне покликання". Можливо, це було вкрай загострене почуття сумління, котре штовхало його на тернистий шлях народного месії.

Композитор перетворює громадського звучання заклик "Заповіту" на потаємну, закладену якимись вищими силами в особистість Поета ідею жертовного служіння. Інакше кажучи, об'єктивована "пряма мова" згортається і повертається до внутрішнього імпульсу, що викликав її, у щиросердечному просторі поетичного "Я". Експонування ліро-трагедійного образу народної пісні подається як природна реакція на осмислення свого покликання і звучить як прозріння мученицької долі.

"Думи мої, думи мої, Лихо мені з вами" - такий лейтмотив поетичних роздумів Шевченка в різні періоди життя. І саме таким змістом наповнюється у симфонічній поемі скорботний український наспів, що в своєму розгортанні постає як сповнений туги й сумнівів, нерозв'язуваних питань внутрішній монолог. Ця двоїстість особистості поета, якась розірваність його свідомості є основою симфонічного конфлікту. Через кризове становлення цих двох духовних основ у фіналі здобувається цілісність і внутрішня єдність. Причому досягається вона не в пригніченні одного іншим, а через їх органічне злиття в катарсично проясненому примиренні.

Такий висновок, як, втім, і все в цілому трактування образу Поета, що подавався радянським літературознавством як "революціонер-демократ", бунтар, політичний радикал, не могла не викликати здивування. Так, у листі до В.Губаренка від 21.12.1962 р. відомий диригент Н.Рахлін, котрий з успіхом виконав за рік до цього в Ленінграді першу симфонію молодого харків'янина, писав: " Дорогий мій композитор, що полюбився! Твір мені страшенно сподобався. Єдине, що викликає сумнів, - це кінець твору. Світла дуже багато і радості не менше, але все ж таки Шевченко далекий від мрійника - це борець, могутній, суворий, що зве до кривавих битв. Лицар із відкритим забралом, вогненний у своїй ненависті. Може бути, у безсмертя

він повинний був піти з мечем, а не тільки геніальними віршами" (з особистого архіву композитора). Видатному диригенту знадобилося майже півроку, щоб вжитися в оригінальну концепцію поеми, готуючи її до виконання у квітні 1963 р. Варто зауважити, що виявлений композитором "дуалізм" особистості Шевченка був підтверджений у літературознавчих дослідженнях лише через двадцять років потому в роботі Грабовича "Шевченко як міфотворець" [1, 8-23].

Тривалий час ключ, знайдений Губаренком до Шевченківської проблематики, залишався незатребуваним. Лише в 1991 р. робота над оперою-ораторією "Згадайте, братія моя" показала, що він був справді золотим. Як сюжетну основу тут було використано ранню поему Шевченка "Гайдамаки", надруковану в 1841 р. Звернувщись до кривавих подій народних заворушень на Україні в 1768 р., поет заповнює історичну матрицю явно неісторичним матеріалом, запозиченим із легенд, усних переказів, народних пісень і дум, авторського уявлення.

На думку Грабовича, історична подія або низка подій відіграє другорядну роль і легко підпорядковується або пристосовується до вищої категорії правди, до так званого "трансцендентного відчуття минулого" [1, 38]. Проте численні сценічні версії поеми розробляли різний матеріал твору винятково в історичному аспекті, детально виписуючи народний фон і прагнучи до психологічної достовірності у відтворенні окремих драматичних фігур: безпритульного сироти Яреми, котрий подався в гайдамаки, щоб помститися за наругу над його нареченою Оксаною - дочкою розтерзаного конфедератами Титаря, козацького сотника Гонти, що очолив народно-визвольне повстання українців проти католицизму і польської шляхти, який убив, як свідчить народний переказ, власних синів-католиків.

Історико-побутовий підхід в інсценуваннях "Гайдамаків" був кардинально переосмислений у створеному в 20-і роки XX ст. знаменитому спектаклі Л.Курбаса. Геніальний український режисер знайшов свій спосіб інтерпретації трагедійних колізій поеми, пов'язавши її яскраво-національні образи з узагальненим міфопоетичним мисленням і представивши їх у дусі античної трагедії. Щоб зберегти глибоко суб'єктивний і сповнений проникливого ліризму тон авторських коментарів до жорстоких кривавих подій, у сценічну дію був органічно вписаний "хор" - "Десять слів Поета", що виступав від імені автора. Курбасівське бачення міфологічної природи Шевченківського історизму було певною мірою вихідним імпульсом для нового сценічного прочитання "Гайдамаків", здійсненого В.Губаренком у співпраці зі своїм постійним лібретистом Мариною Черкашиною.

З огляду на досвід сполучення оперних і ораторіальних принципів у таких, наприклад, творах, як "Цар Едіп" Стравінського, автори спробували організувати величезний матеріал не тільки самої поеми, але й поетичної творчості Шевченка різних років. Уривки з поеми "І мертвим, і живим, і

ненародженим... ", циклу "У казематі", перекладів псалмів Давида, прозаїчний коментар до "Гайдамаків". При цьому була використана структура античної трагедії: сцени сюжетної дії складали "епісодії", поетичний коментар, філософські роздуми, доручені хору, утворили "стасими". Подібно до античної трагедії, опера-ораторія починається великим прологом. Далі йде традиційний Пород, у якому здійснюється перехід від вищого рівня розгляду людського буття у категоріях вічності до точки зору, що дозволяє побачити конкретно-історичне на перетині часових і позачасових координат. Якщо в пролозі поетичний текст монтується з фрагментів біблійних псалмів, що чергуються з віршованими і прозаїчними роздумами самого Поета і його сценічного двійника Кобзаря, то, починаючи з Пародa, дія будується на різноманітних сюжетних мотивах поеми "Гайдамаки" - 1 епісодія "Конфедерати", 2 — "У Вільшаній у Титаря", 3 — "Проти ночі Маковія" і заключна — "Гонта в Умані". Немов воскрешаючи криваві події минулого, поет по-своєму направляє дію. В етичному плані він займає позицію очевидця й оповідача. Якими б жахливими не були відкриті ним сторінки історії, він зберігає глибоку любов і співчуття до своїх героїв, немов батько до нерозумних синів, живе їхніми бідами і радощами.

У такому трактуванні фігура поета асоціюється з образом Євангеліста, дозволяючи виявити у творі жанрові ознаки пасіоном. Проте тут розповідається про страждання всього людства, про братовбивчі війни, що були і два тисячоліття тому, і "над Вавилоном і його садами", і які ще мають бути для наших синів. Акцентування тих жахливих наслідків, викликаних війнами взагалі, й визвольними зокрема, в ідейному плані відрізняє концепцію опери-ораторії від курбасівського тлумачення поеми. Кров породжує ще більшу кров, ненависть - ненависть. Така доля людства - брат убиває брата, і нащадки Адама гризуться, як собаки, "за маслак смердючий".

Під час складання лібрето М.Черкашина прагнула зняти занадто явні "конкретно-історичні асоціації і прямі фольклорні аналоги, домагаючись враження граничної узагальненості розповіді" [3, 19]. Усе підпорядковувалось завданню виявити в суто національній поетиці Шевченка значний пласт загальнолюдської проблематики й "відтворити шевченківський поетичний міф про Україну, її минуле, теперішнє, майбутнє" [3, 19]. При цьому сам Творець стає невід'ємною частиною і героєм свого міфу. Він живе життям народу і для народу, проповідує Правду, яка тотожна міфа. Поема раннього періоду в опері-ораторії прочитується як твір зрілого автора, коли вже цілком сформувався базовий код символічної системи шевченківського мислення. Якщо ранні вірші складаються Шевченком немов від імені народного співця і оповідача казок Кобзаря, то в зрілій творчості поет стає Пророком, що проголошує свій міф, виступає посередником між минулим, теперішнім та ідеальним майбутнім, посередником між людиною і

Богом, який спокутує своїми стражданнями колективний гріх і прокляття свого народу,

Музичне втілення поетичного тексту розставило дещо інші акценти. Віталій Губаренко - драматург за покликанням і симфоніст за складом свого обдарування. В центрі його творчих інтересів завжди була конкретна людська особистість у всій її неповторній повноті. Сучасні тенденції нонперсоніфікації й абстрагування художніх образів для нього є мало привабливими. В опері-ораторії музика зберігає непідробний національний колорит, жанрову конкретність. У різноманітних формах інтонування - від ліричної кантилени до експресивно виплеснутої декламації - присутній глибоко вистраждений особистісно відзначений пафос, що підносить дію до біблійних масштабів. Розвиток музичної думки відбувається через зіткнення опозиції і медитації, що примирюють їх. Не поет входить у глобальну структуру міфа про Україну, а міф стає складовим компонентом внутрішнього світу митця.

Як і в ранній симфонічній поемі, Губаренко прагне до втілення сутнісних властивостей його духу. І в цьому виявляється актуальною ідея двоїстості свідомості Поета. Якщо образна сфера внутрішньої рефлексії ("Думи мої") в цілому зберігає ту ж саму значеннєву наповненість, то образ "дивного покликання" значно переосмислюється. Це інтонаційна сфера втрачає свою бунтарську непримиренність і звучить як голос вічності.

Опера-ораторія відкривається експонуванням цих двох основ одночасно. Хоровий зачин "Благослови, душе моя, Господа" (Пс.102), витриманий у хоральній фактурі, будується на зіставленні двох варіантів інтонування тексту: перший - відчужено аскетичний - проголошується чоловічими голосами з квінтовими divisi із ритмічним виділенням початкового значеннєвого зерна "Благо". Зупиняючись на вираженому акорді квартової структури, нижні голоси стають акустичним фоном для звучання інтонаційного утворення - унісонної теми альтів, що символізує складний із неодноразовими поверненнями шлях до вищого. Контрапунктично поєднуючись із першим інтонаційним імпульсом, що в усій опері-ораторії зберігає свою константність, другий мотив активно розвивається, виявляючи ламентозну якість образу. Перетворюючись поступово в остинатну фігуру складно переплетених малосекундових інтонацій, друга тема немов втрачає орієнтир.

Створюється розмитий звуковий простір, що асоціюється зі словами в тексті про те, що людина є прахом. І потім, при згадуванні вітру, що розвіє цей прах, у всіх голосах, починаючи з басів, пробігає імітаційно повторений висхідний мотив, що досягає звуковисотної та динамічної вершини. У наступному мовчанні, сповненому символічного змісту, після паузи жіночі голоси ледь чутно повторюють: "і немає його, і немає його, і немає його... " Далі в оркестрі виникає містично примарний варіант цього мотиву, що

утворить у композиційному відношенні коду до початкового псалма. Саме цей епізод знову пролунає у фінальному Ексоді, створюючи таким чином образ замкнутого кола, до якого так любив звертатися український філософ і поет Григорій Сковорода у своїх міркуваннях про вічність і невпинний рух без початку та кінця.

У цей момент "дематеріалізації" існуючого вступає зі своїм глибоко зосередженим монологом Поет. У музичній тканині відсутня щонайменша суттєва композиційна грань, голос Поета немов підхоплює хорову молитву, осмислюючи канонізований текст суто особистісно. Ламентозні паростки хорового зачину проростають у його повний експресії "плач на розпуттях", що резонує з біблійним псалмом 136 "На ріках Вавилонських". Суто суб'єктивні відчуття митця на чужині об'єктивуються в хоровому звучанні на текст біблійного псалма 136 "На ріках Вавилонських, тамо седохом і плакахом, внегда помянути нам Сіона".

У Пролозі звучать лише початкові рядки псалма про далеку неволю. Проте хоровий плач як давній ієрогліф означає не тільки проспіване, але й опущене - "Дщи Вавилоня окаянная, блажен іже віддасть тобі воздаяніе твоє, єже віддала єси нам. Блажен іже імєт і розіб'ють діти Твоя об камінь". І у відповідь лунає дитячий спів на слова "Чи є що краще, лучче в світі, як у купі жити". Це пісня сходження Давида (Пс.132). "Милість світу", що відчувається серцем "під час твоїх Єрусалим", акумулюється у творі Губаренка у фрагментах дитячого співу. Будучи відбитком християнського культу безвинно страчених немовлят, звучання дитячого хору сприймається як ідилічно забарвлена картина втраченого раю, що з первородним гріхом закладена в людські душі.

Подана в пролозі пряма опозиція ідеї помсти і всепрощення, що має біблійні корені, по суті, набуває драматичного розвитку в наступній сюжетній дії, конкретизована в національно-історичному плані. Немов перечитуючи Псалтир, Шевченко знаходить в ньому прообрази тих подій, колізій національної історії, котрі втіляться в образах Гонти і його синів, Яреми, Оксани і конфедератів. Здавалося б, уже Пород дає цілком реальний образ України й одержимих помстою гайдамак.

Хор "Літа орел" — нова трансформація другої теми зі вступного псалма, спроектована в жанрову стихію українського танцю: узагальнюючись в оркестрі, знаходить позафабульний зміст, що розшифровується лише в четвертій епісодії, де "Гонта гуляє". Під час різанини в Умані хвацький "козак" гротескно перетворюється у своєрідний "мефісто-танець" містичного звучання. Інфернальна, всерозїдаюча сила зазіхає і на любовне почуття Яреми.

Пародійно іронічна пісня Кобзаря "На городі пастернак" у 4 епісодії сюжетно не вписується в картину української Варфоломіївської ночі, проте виявляється надзвичайно важливою для розкриття позафабульної концепції у

кульмінаційному декодуванні жанрової природи опери-ораторії. Тут відбувається оголення глибоко прихованого плану "Dance makabre". І саме Пародо починає моторошну низку пісень і танків смерті в історії України. У першій епізодії сфера "makabre" остаточно оформляється як самостійний жанровий план. Розглядаючи картину, де ідилія "золотого віку" руйнується грубим вторгненням агресивних сурмових звуків, що немов сповіщають про вихід із пекла червоного коня заколоту, до поета повертається думка про тлінність життя. Образ місяця, що втілює категорію вічності, також нагадує, що все минає, залишається тільки спогад, тільки ім'я.

Така картина "makabre" типова для жанрової традиції: смерть і любов. Пісенна кантилена в аріозо Яреми і його дуеті з Оксаною у другій епізодії є немовби в олюдненому плані сферою ідеального, що концентрувалася у Пролозі в звучанні дитячого хору. Щирість і шляхетність почуттів подається як уособлення досконалого начала в житті. Можна любити життя, якщо є кохана людина. Саме тоді відчувається вся повнота і радість життя. І в такому разі прощання з дорогою людиною осмислюється як прощання з життям.

Третя і четверта епізодії, інтонаційно об'єднані в єдиний композиційний блок, подають в концентрованому вигляді інфернальну сферу. Якось один прочанин, мандруючи в горах Кавказу, зустрів пустельника. Той розповів, як буває важко витримати наступ лукавих сил. З приходом ночі виникає відчуття, що вони наближаються до дому. Саме це "вони йдуть" виникає, коли слухаєш епізод убивства Гонтою синів. Це щось подібне до останньої ночі Хоми Брута з гоголівського "Вія". Композитор переконливо розкриває Шевченківське розуміння зла не як зовнішнього, соціального, а як метафізичного, внутрішнього, стосується це долі однієї людини чи цілого народу. Саме тому, коли Гонту запитують, де його сини, дзвонове остинато віддаляється, вщухає, дія переключається в примарний план, де голоси конфедератів, немов біси, підбурюють до вбивства. Вся ця сцена сприймається як диявольська мара. Після вбивства раптом повертається реальний масштаб - минається розумове запаморочення, закінчується останній акт "makabre".

У опері-ораторії В.Губаренко виявив і катарсичну лінію Шевченківського міфа про Україну. Дзвін, що освячує опір і війну, надає загибелі борців за волю мученицького характеру. Дзвін своєрідно переплавляється з образом вогню, що охопив усю землю, і стає символом руйнуючої й очищуючої сили. У висновку сценічної дії особливо акцентується ідея прощення, Гонта й себе засуджує, таємно ховаючи дітей, і просить у них вибачення, прощаючи при цьому їх за те, "що вони католики".

Завдяки вибудуваній із різноманітних хорових, ансамблевих, сольних і оркестрових епізодів грандіозній інтонаційній цілісності, опера-ораторія по суті є Одкровенням поета, в якому йому відкрилося бачення національної

історії у символічному плані, викликане міркуваннями й медитаціями над біблійними текстами в Пролозі. Саме на початку, випереджаючи реальну низку подій, виникає й образ Кари Господньої - це пісня Кобзаря "За байраком байрак". Народному співакові довелося почути "стогін заклятої могили" козацької слави. Смерть не принесла заспокоєння вбитим, тому що "по своїй землі свою кров пролили і зарізали брата". Відомо, що власне задум "Гайдамаків" виник у Шевченка спочатку як марево степового могильного кургану. Поету відкрилася сакральна Правда, і, звертаючись у Пролозі до Божої Матері, він молить про те, щоб його не покинуло натхнення і вистачило сил винести призначений йому хрест.

Новий Шевченко, відкритий авторами опери-ораторії "Згадайте, братія моя", що існує як Пророк і в цій іпостасі об'єднує полюсні протиріччя буття, багато в чому відрізнявся від сформованих уявлень про поета не тільки в нас (це й зрозуміло, адже радянська шевченкіана знаходила в творчості письменника лише войовничий атеїзм), але й за кордоном. У творчості українських композиторів діаспори релігійна проблематика, яка пов'язана з поезією Шевченка, по суті, обмежувалася зовнішнім відтворенням використаних поетом біблійних образів.

Природним завершенням Шевченківського триптиха в творчості Губаренка стала симфонія для сопрано, тенора й оркестру "De profundis". Її віршованим текстом були написані восени 1860 і взимку 1861 року останні твори Шевченка, який у цей час жив у Петербурзі. Приятелі бачили, що він нездужає, але ніхто серйозно цього не сприймав. 22 січня поет писав друзям, що другий тиждень не виходить із дому і сильно кашляє.

Передчуття близької смерті пронизує останні вірші Т. Шевченка. В них стільки гіркоти й сповідальності, що незрозуміло, як близькі йому люди могли не відчувати тієї самотності й трагічної неприкаяності, яку відчував поет. Його вірші пронизує діалогічність. В ізоляції поет знаходить вірного супутника й співрозмовника — свою Музу. Для Шевченка цей образ - не просто метафора натхнення. Це і сестра, і душа його у вищих проявах, і доля, і подруга, і свята дружина. За задумом симфонія Губаренка викликає асоціації з Чотирнадцятою симфонією Дм.Шостаковича. Вибір виконавців, проблематика, нарешті, назва "De profundis" - у Шостаковича вона також могла б стати програмним заголовком усього твору, а не лише першої частини. Проте цим паралелі й вичерпуються.

Про принципову відмінність свідчить той факт, що, говорячи про смерть, український композитор не включає сам образ смерті в драматургічний розвиток симфонії, тим більше в такому наскрізному розвитку, як це зроблено в Шостаковича. Губаренко ближче до оперної сцени, а Шостакович орієнтується на жанрові ознаки вокального циклу. Звідси й розбіжності в композиційному рішенні. Калейдоскопічність образного світу симфонії Шостаковича з її вражаючим тріумфом "усевладної

смерті, великого Ніщо" [2, 441] із надзвичайною точністю фіксує особливість сучасного світогляду, де "смерть максимально витискується в підсвідомість, але й стає за рахунок цього позбавленим змісту провалом у Ніщо. Залишається лише її панічний страх, звичайно також такий, що витискується в підсвідомість. (Лоренц звертає увагу на одну з основних прикмет сучасної цивілізації — все зростаючий темп змін, — і каже, що, як фахівець із психології поведінки, може припустити лише одне пояснення такій гонці, котра все пришвидшується: потаємний панічний страх. Очевидно, страх смерті)" [4, 400].

Концепція Губаренка спирається на іншу філософію переходу від життя в небуття, основану на давній духовній традиції. У самому підході до втілення передсмертної Шевченківської лірики Губаренко зненацька виявляє схожість із трактуванням теми смерті в кантаті № 82 Й.С.Баха "Ich habe genug". Написана до свята Стрітення Господнього, музика кантати виражає бажання людини вирватися з "юдолі зла" і тугу за Царством Небесним. Бах пише три арії для баритона, у яких людина звертається до своєї душі під звуки піднесеної чистої і простої мелодії, сповненої покаяння. Шевченко також мав від світу цього досить сліз і страждань. Його життя, немов незмазаний віз, із рипом просувається через болото - такий вихідний музичний образ тричастинної симфонії Губаренка.

Знову і знову повертається у різноманітних звуковисотних і часових площинах тема, але суттєво нічого не змінюється. Тема звучить у зменшенні, у збільшенні, у різноманітних тональностях, темброво перефарбовується, але не зрушується з місця. Лише голос Музи, що заспівує "Тече вода з-під явора", дозволяє доторкнутися до іншої реальності, яка в дрібних деталях нагадує поетичний український пейзаж. Це край світу і гармонії, як дитинство. У Губаренка Шевченківська Муза співає нехитрий наспів, повний щирого почуття, що балансує на грані щастя і страждання - постійне мажоро-мінорне мерехтіння в ладовому колориті наспіву. Так розгортається картина ідеального світу, ім'я якому Україна. Відбувається свого роду транспозиція всього буття як цілого в ідилічну тональність. Пронизана світлом ідеального музика відчувається як замкнутий образ досконалої цілісності. Різкі кластери переривають спів, і знову відновлюється безглуздий рух до останньої межі (звучить початкова тема).

Друга частина показує, так би мовити, "граничну" стадію переходу. Немов над мертвим, Муза читає над Поетом заупокійні молитви в холодному петербурзькому домі, де йому ні з ким і поговорити або переломити хліба і де немає надії. На початку III частини Муза заспівує "Зацвіла в долині червона калина". Цією піснею вона зустрічає поета у вищому світі. Він радісно впізнає свою покровительку. Знову повертається образ ідилії. Пісню тепер співають два голоси в унісон. І, нарешті, здійснюється довгоочікувана зустріч

із тим ідеальним образом України, що все життя плекав у своїй душі Великий Кобзар.

Шевченківський триптих В. Губаренка розвіяв міф про войовничий атеїзм великого українського поета. При цьому композитор не приходить до альтернативного ствердження про те, що Шевченко - релігійний письменник, і біблійна тематика, християнський символізм є наріжним каменем його творчості. Губаренко зміг художньо осягнути природу богоспоглядання поета. У концепції композитора Шевченко далекий від лицемірно-фарисейського декларування відомих догм, чиста і жива віра, дитяча за суттю, змушувала його, бачачи те зло, що є у світі, сперечатися з Творцем, ображатися, повставати. Проте це суперечка біблійного Іова.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Грабович Г. Шевченко як міфотворець. - К., 1991.*
2. *Сабинина М. Шостакович - симфонист. - М., 1976.*
3. *Черкашина М. Проблема співвідношення слова, музики і дії в сучасній українській опері // Українська музична культура XX століття: пошуки, здобутки, перспективи. - Суми, 1996.*
4. *Шафаревич И. Сочинения. - Т.1. - М., 1994.*

Л.А.Чарікова

К.Г.СТЕЦЕНКО ТА ДУХОВНА МУЗИКА

Українська музична культура початку XX ст. представлена творчістю композиторів різних поколінь. Це останні твори М.В.Лисенка та творчість молодих українських авторів – К.Г.Стеценка, Я.С.Степового, М.Д.Леонтовича. Композитори зробили великий внесок у формування музичної культури України. Вони творили в різних жанрах, але основні творчі досягнення були в сфері вокально-хорової музики.

Це значною мірою визначалося соціально-історичним та культурним життям того часу. Зростання національної свідомості, боротьба за розвиток демократичної культури наприкінці XIX ст. привели до активності музично-суспільного життя. Велике значення мали подорожі Лисенка по Україні з організованими ним хорами, педагогічна та музично-суспільна діяльність Стеценка, Степового та ін. Доступність хорового мистецтва, багаті національні хорові традиції, звернення до фольклору визначили особливе місце хорового жанру в українській музичній культурі. У статті розглядається одна із сторін хорового мистецтва – духовна музика класика української музичної культури К.Г.Стеценка.

Для духовного відродження нації, помітного в останнє десятиріччя XX століття, характерним є прагнення повернути основні християнські категорії – любов, милосердя, святість, без яких неможливе оздоровлення морально-культурних підвалин суспільства. Атеїзм як світогляд держави став причиною пригноблення християнського слова, майже повного його вилучення зі сфери культури. Тривалий час вивчення давньоукраїнського музичного мистецтва було неможливе.

На сучасному етапі виникає необхідність в ідеалах віри, добра й краси, в духовному об'єднанні. Процес відродження духовних традицій охоплює різні види мистецтв, пробуджуючи інтерес до культових архітектурних споруд. Нагальною є проблема збереження та відновлення історичних пам'яток архітектури, належна увага до іконопису.

У музиці - це відкриття тимчасово забутих жанрів (кантів, псалмів та ін.). Концертні програми хорових колективів збагатились зразками вітчизняної культової музики. Виникли нові твори сучасних українських композиторів (наприклад, «Літургія» Л.Дичко). Символічним є створення міжнародного фонду «Відродження» та Українського фонду духовної музики, випуск першого видання духовних творів К.Г.Стеценка.

К.Г.Стеценко увійшов у історію української музики як видатний майстер творів різних хорових жанрів, написаних на основі фольклорних мелодій, та автор обробок народних пісень. Композитор активно працював і в

сфері духовної музики, яка є значною частиною його творчої спадщини, але протягом багатьох десятиріч була недоступною: ці твори не виконувались, не публікувались.

Духовний спадок К.Г.Стеценка охоплює майже всі жанри церковних служб. Це обробки церковних піснеспівів, гармонізація наспівів Києво-Печерської Лаври, Херувимські пісні, Літургії святого Іоанна Златоуста, Літургійні піснеспіви, «Всенічна» (авторська назва твору), Літургія для хору та народного співу, канти, псалми, колядки та щедрівки.

Закономірне звертання композитора до духовних творів. Він народився у віруючій родині (мати Марія Іванівна була дочкою диякона). Тривалий час навчався спочатку в Києво-Софійській школі (1892-1897), а потім у Київській духовній семінарії (1897-1903). Працював півчим та помічником регента Михайлівського архієрейського хору (1897-1901рр.), вчителем співів у Тивровській духовній школі (1910-1911) та Київській церковно-вчительській семінарії (1917-1918рр.).

К.Г.Стеценко організує та керує хорами, в репертуарі яких були зразки церковної музичної літератури. У 1911 р. він приймає сан священика та всі свої сили віддає справі служіння Українській Автокефальній церкві. Гастролюючи містами України з хоровою капелою, у 1920 р. в Одесі диригував у одязі священика, провів службу во славу Божу українською мовою. А в 1921 р. був присутнім на І Всеукраїнському православному зборі Української автокефальної православної церкви, активно працював над реформою богослужбової мови, впровадженням української мови до церковної служби.

Українська церква була тісно пов'язана з народним побутом, звичаями та народною музикою. Церковні музичні жанри збагачувались фольклорними мелодіями (звуковисотними інтонаціями, ладовими особливостями, ритмом та метром), формуючи самобутній національний стиль культових співів.

Великий вплив на світогляд композитора мали й пісні українського села, де постійно звучали колядки й щедрівки християнського змісту, псалми та інші давні пласти народного мистецтва. Одним із цікавих хорових творів Стеценка є «Всенічна» (або «Всенощне бдєніє», «Всеношна» [1, 11]), створена в 1920-1921 р. у селі Веприк [4, 7-36].

Всеношні відправлялись у перші роки християнства. Ісус Христос нерідко присвячував нічний час молитві. «Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение», - казав Ісус апостолам (Мф.26, 41). І вони збирались уночі на молитву. В часи переслідувань християни також відправляли богослужіння уночі. Нічні богослужіння Св. Василій Великий назвав "агрипніями", тобто "безсонними". Їх відправляли у ніч на неділю протягом усього року, в святу пасхальну ніч, на свято Богоявлення та в дні пам'яті святих мучеників. Згодом Всенощне бдєніє стало передуватй й іншим церковним святам. Глибокий богословський зміст, моральний характер

читань та піснеспівів служби, багатство художньо-музичного змісту роблять Всеношну скарбницею православного богослужіння.

Всеношна об'єднує велику вечірню з літією та благословенням хлібів, утреню та перший час. На вечірні віруючі «дякують Богові за минулий день. Вечірня нагадує час від створення світу до Благовіщення Пресвятої Діви Марії. ... Утреня відправляється рано й нагадує Різдво Христове і Його Воскресіння. В ній ми дякуємо Богові за минулу ніч і просимо в Нього милосердя на настаючий день. Перший час ... є то перша молитва на початку дня, під час котрої ми просимо Бога допомогти нам у сповненні заповідей Його» [1, 7]. Починається Всеношна о шостій годині вечора великою вечірнею.

«Всенічна» Стеценка [4, 7-36] складається з 15 окремих псалмів та молитов: №1 "Прийдіть, поклонімось"; №2 "Благослови, душе моя, Господа" (псалом №103); №3 "Блажен муж" (псалом №1, 2, 3); №4 "Світло тихе"; №5 "Нині відпускаєш"; №6 "Богородице, Діво, радуйся"; №7 "Нехай буде ім'я Господнє"; №8 "Шестопсалміє"; №9 "Хваліте ім'я Господнє"; №10 "Благословенний ти"; №11 "Від юності моєї"; №12 "Величає душа моя Господа"; №13 "Преблагословенна"; №14 "Велике славослів'я"; №15 "Презвитяжній воєводі".[4]

Перший піснеспів "Прийдіть, поклонімось", лірико-епічного характеру, відкриває цикл Стеценка. В псалмі наступного номера виражено захоплення Богом-Творцем і красою Його творіння небесного й земного, видимого й невидимого. Це урочиста пісня радісного єднання з Богом, що прославляє гармонію буття - духовного та фізичного. Хоровий спів побудований на зіставленні Solo альтів і приспіву хору.

Ліричним центром вечірні є піснеспів "Світло тихе", в якому розповідається про пришестя на Землю Христа, початок нового дня, світло якого приніс Спаситель. Тепла, співуча мелодія з підголосками нагадує задушевну українську народну пісню.

Друга частина «Всенічної» - Утреня - починається «коротким славленням, що співали Ангели вночі при народженні Христа Спасителя» [1, 13]. Це «Шестопсалміє» - урочистий гімн акордового складу.

Найурочистіша частина - полієлей, у перекладі з грецької «багато милості» [1, 13-14]. Єлей (масло) у священному писанні - символ Божої милості. В цей час у храмі запалюють усі світильники. Полієлей починається співом похвальних віршів до Бога, взятих із 134 та 135 псалмів. "Хваліте ім'я Господнє" – величний хор, написаний у куплетно-варіаційній формі.

«Всенічній» Стеценка характерний наспівно-декламаційний характер мелодики. При збереженні інтонаційного ядра відбувається постійний варіантний розвиток. У темах відсутній чіткий метричний розподіл через

[4] *Назви піснеспівів подаються за оригіналом видання*

різні за розміром рядки. Характерною ознакою піснеспівів є і відсутність розміру та різні за протяжністю такти. Наприклад, піснеспів "Благослови, душе моя, Господа" містить таку кількість долей: 15, 42, 16, 24, 42 тощо.

Стриманий характер мелодики невеликого діапазону, специфічні, гармонічні звороти (з пропущеними тонами, подвоєними терціями, паралельним рухом голосів – терціями, квінтами, октавами) надає твору архаїчного забарвлення.

В основу піснеспівів №2, 3, 6 покладена поступова інтонація "ре – мі – фа - соль" в обсязі чистої кварти. Спостерігаються й тональні закономірності побудови циклу: паралельні співвідношення тональностей у першій частині – фа мажор-ре мінор-фа мажор; у другій частині – мі мінор-соль мажор з заключним фа мажором усього твору. Простежується домінантно-тонічний зв'язок між піснеспівами - закінченням одного і початком наступного.

Одним із визначних творів композитора є Літургія святого Іоанна Златоуста, написана в 1919 році (уперше видана в Україні в 1997 році). Літургія (від грецького слова – суспільний, всенародний) відправляється перед полуднем, нагадує життя й науку Христа, останню вечерю і страждання Спасителя, як і Його Воскресіння та Вознесіння [1, 8]. Літургія є найважливішим богослужінням православної церкви. Це – громадська служба Божа, під час якої відбувається Таїнство Святого Причастя, коли хліб і вино перетворюються у Найсвятіше Тіло і Кров Спасителя [Там же].

Божа Літургія називається також Євхаристією, що означає «благодарственная жертва» [6, 641]. Відправляючи її, віруючі дякують Богові за врятування роду людського від гріха та прокляття й смерті через жертву, яку приніс на хресті Ісус. Велике таїнство любові Бога до людини було визначено самим Ісусом Христом під час Таємної Вечері. Після вознесіння Господа апостоли почали кожного дня відправляти таїнство Причастя, поєднуючи його з читанням Святого Письма, співом псалмів та молитов.

Упорядником Літургії християнської церкви був святий апостол Яків. У IV ст. святитель Василій Великий письмово склав чин літургії, який є скороченою літургією апостола Іакова. Через те, що мешканці Константинополя довгі години молитви Літургії святителя Василія Великого вважали тяжкими, Святитель Іоанн Златоуст зробив інший, ще більш скорочений чин Літургії.

Літургія святителя Іоанна Златоуста відправляється у православній церкві протягом усього року, окрім Великого посту. Піснеспіви літургії до XVII ст. виконувались одноголосно знаменним розспівом. Наприкінці XVII – початку XVIII ст. у багатоголосному партесному стилі створювались так звані "Служби Божі", які охопили цикл піснеспівів, що входили до складу Літургії. Авторами їх були С.Пекалицький, Н.П.Ділецький, В.Титов та ін. Створювали літургії А.Л.Ведель, С.І.Давидов, П.І.Чайковський, С.В.Рахманінов, М.Леонтович.

Літургія складається з трьох частин: проскомідії (під час якої читаються часи - третій, шостий, іноді дев'ятий), Літургії оглашенних (або оголошених) та Літургії вірних. Музично-драматургічна структура "Літургії Іоанна Златоуста" формується на основі Літургії оглашенних та Літургії вірних. Оглашенні – це люди, які готуються до таїнства Святого Хрещення, а також ті, які каються, відлучені від Причастя. Вірні - ті, що вже прийняли хрещення.

Літургія оглашенних містить три антифони: №1 – "Благослови, душе моя, Господа"; №2 – «Хвали, душе моя, Господа», після якого співається пісня на честь Сина Божого "Єдинородний Сину"; №3 – "Во царствії Твоєму"; а також №4 – "Прийдіть, поклонімось" та №5 – "Святий Боже".

У «Літургії Св. Іоанна Золотоуста» К.Стеценка [4, 37-75] спів антифонів починається після повільної урочистої Великої єктенії ("Господи, помилуй"). Три антифони розділяються малими єктеніями на три частини, символізуючи Пресвяту Трійцю: спокійно-зосереджений 1-й антифон, урочисте славлення "Слава Отцю і Сину, і Святому Духу" перед другим антифоном. Третій антифон - фрагменти з Нагорної проповіді - «Заповіді блаженства», які починаються словами "благорозумного розбійника": "У царстві Твоїм".

У «Заповідях» йдеться про смирення, прагнення до духовної чистоти, любові до ближнього. Зміна розміру 4/4, 3/2, 5/4, плавний, поступовий рух мелодії, уповільнення темпу в закінченнях віршів надає антифону декламаційного характеру. Як гімн звучить заключний розділ "Радуйтеся й веселіться", контрастуючи з його першим розділом. Два останніх піснеспіви Літургії оглашенних - це величний і урочистий "Прийдіть, поклонімось" та молитва "Святий Боже" ("Трисвяте").

Літургія вірних - найголовніша частина богослужіння - свою назву отримала тому, що на ній можуть бути присутні тільки вірні, які прийняли святе хрещення.

Основні піснеспіви цієї частини Літургії Стеценка: №1 – "Херувимська пісня"; №2 – "Вірую"; №3 – "Милість миру"; №4 – "Достойно є"; №5 – "Отче наш"; №6 – "Єдин Свят"; №7 – "Благословен, хто йде"; №8 – "Хай наповняться уста".

Починається Літургія вірних "Херувимською", під час якої відбувається Великий вхід - перенесення приготовлених Святих Дарів із жертовника на престол. Дари переносяться на престол задля святого Причастя та принесення їх у жертву Богові, символізуючи «торжественное шествие Иисуса Христа на вольныя страдания и крестную смерть» [6. 654]. Піднесеного, лірично-просвітленого характеру "Херувимська" нагадує віруючим, щоб вони відкинули думки про життєві потреби, уявляючи, що знаходяться поряд із Богом і, подібно Херувимам, співають Трисвяту пісню Животворчій Трійці.

Кульмінаційними є хори "Вірую" та "Отче наш". Співом Символу Віри християни засвідчують вірність істинам Православної Церкви, після чого їм дозволено бути присутніми на Великому Таїнстві Причастя. Перший та третій розділи молитви - це декламаційний виклад Символу Віри. Слова наспівно вимовляються священнослужителями, півчими та всіма присутніми мирянами на богослужінні. У драматичному середньому розділі, де йдеться про страждання Ісуса Христа, композитор використовує речитатив, дисонуючі гармонії, передаючи співпереживання віруючих.

"Отче наш" – епічно стримана за характером молитва Господня. До складу літургії входять єктенії. Єктенія у перекладі з грецької означає «прилежное моление» [4, 631]. Хор півчих зі словами "Господи, помилуй" відповідає на низку прохань до Бога, проголошених дияконом чи священиком. За змістом єктенії розрізняють на: Велику (Мирну) - в ній міститься найбільше прохань до Бога (Церква призиває до спільної молитви у злагоді та любові); Малу, що складається з першого та двох останніх прохань Великої; Сугубу («усилене моління») - прохання за кого-небудь; Прохальну - прохання про нужди. Починається літургія Великою єктенією, закликом молитися миром, тобто примирившись із ближніми, без гніву, ворожнечі. Останнім у єктенії є прохання про самих християн. Єктенії різноманітні за мелодією, ритмом, ладо-тональністю, структурою, але всі вони виконують роль своєрідного рефрена.

У «Всенічній» Стеценко не використовує безпосередньо оригінальні взірці знаменного розспіву. Однак композитор виявляє стилістику церковного співу віддалених часів, характерні особливості мелодики знаменного розспіву, її ладо-інтонаційної будови та метроритміки. Яскраво виражені й властивості народної пісенності. Літургії Стеценка притаманна інтонаційна та ладо-тональна єдність. У основу піснеспівів "Благослови, душе моя, Господа", "У Царстві Твоїм", "Святий Боже", "Милість миру" та інших покладена типізована поступова висхідна та низхідна квартова поспівки і кварто-терцова інтонація. Ці особливості мелодики надають цілісності твору загалом.

Духовні твори К.Г.Стеценка є значним внеском в українську музичну культуру. Високе мистецтво хорового співу, своєрідність творчого стилю композитора, знання виконавських можливостей хору зробили його духовні твори класичним зразком національного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Наука про службу Божу / Гол. ред. С.В.Головко. - К.: Либідь, 1993.*
2. *Пархоменко Л.А. Кирило Григорович Стеценко. - К.: Музична Україна, 1973.*
3. *Кирило Стеценко. Спогади, листи, матеріали. - К.: Музична Україна, 1981.*

4. *Кирило Стеценко. Хорові духовні твори. - К., 1997.*
5. *Стеценко П.Г. Забута біографія. Протоієрей Кирило Григорович Стеценко // Музика. - 1994. - №3. - С.25-27.*
6. *Закон Божий: Для семьи и школы со многими иллюстрациями / Сост. Протоиерей Серафим Слободской. - изд.4. - М.: Московская Патриархия, Ленинградское епархиальное управление, 1987. (Репринтное издание. - N.Y.: Holy Trinity Monastery, Jordanville, 1967).*

Ю.В.Мостова

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Підвищена зацікавленість питанням позамузичного в музиці не є випадковою для сучасної естетичної науки. Активна взаємодія різноманітних способів сприйняття світу в XX ст. притягла до себе й музику, у зв`язку з чим набула суттєвої актуальності необхідність її комплексного вивчення.

Перші наукові дослідження, пов`язані з питаннями взаємодії різних художніх систем у сучасній музичній культурі, належать до 70-х років. Серед цих матеріалів увагу привертає робота В. Конен «Театр и симфония», що вперше широко розвинула проблему позамузичного в музиці. Її головним матеріалом стала віденська класична симфонія, яка виявила свою театральну сутність та можливість її сприйняття подібно до музичної драми.

Значним внеском у дослідження проблеми "театральності" стала стаття Б. Мейлаха «Комплексное изучение творчества и музыковедение», в якій автор наголошує на необхідності визначення еквівалентів образності в літературі, музиці, живописові, а також докладно аналізує специфічний для сучасної музики прояв позамузичного джерела, що має назву «театральність».

Загальноестетичне та культурологічне значення процесу міжвидового синтезу в сучасному мистецтві наголошував М. Каган у роботі "Морфология искусства". Пізніше його ідеї розвинула Т. Куришева в науковій праці "Театральность в музыке».

Дослідження проблеми театральності в галузі хорової музики нині ще не отримало належної системності. Це питання завжди розглядалось у контексті інших стильових процесів (в працях Г. Григор`євої, І.Земцовського, І. Гулеско, А. Клотиня, Г. Головинського, Н. Горюхіної, Л. Пархоменко), але театралізацію хорових жанрів слід вивчати як самостійну композиторську та виконавську тенденцію, з урахуванням її художньої та психологічної специфіки.

Досліджуючи шляхи розвитку музичного мистецтва, слід звернути особливу увагу на багатозначність поняття "театральність" у зв`язку з тією чи іншою історичною епохою. Вживаючи цей термін у широкому значенні, ми маємо на увазі сценічність твору, тобто його здатність втілюватись у візуальні та пластичні образи.[5] В більш вузькому розумінні поняття "театральність" може використовуватись для позначення належності

---

[5] При цьому зовсім не обов`язково цю спроможність реалізувати, але наявність подібного потенціалу потребує уважнішого ставлення до виконавської інтерпретації твору.

колір або жест. Оскільки в основі будь-якого творчого процесу лежить почуття і замисел, закономірності ці слід шукати у природі самої людини – творця, виконавця, глядача. Саме завдяки цьому можна прогнозувати наявність еквівалентних тенденцій, законів і принципів створення художнього образу в театральній драматургії та інтонаційно-образній сфері музичної творчості.

Асоціативна природа сприйняття музики є першорядною причиною виникнення питання щодо її «театральності», тобто спроможності викликати у слухачів пластичні та візуальні асоціації, що на перший погляд не має прямого відношення до хорового виконавства.

Головною особливістю, що відрізняє хорову та вокальну музику від інструментальної, є наявність тексту. Отже, будь-який твір підпорядковується не тільки і не стільки законам музики, скільки законам мовлення. Специфіка звукової та словесної інформації полягає у тому, що під час її сприйняття кожен із нас уявляє собі відповідний візуальний ряд. Якщо суто звукові враження спроможні викликати різноманітні асоціації не тільки у декількох слухачів, а й у одного в різний час, то словесна інформація є більш конкретною, має власну логіку і майже не припускає розбіжностей в трактуванні.

Літературна концептуальність хорових творів має багато спільного з концептуальністю драматургії, яка також має вербальне походження. Таким чином, будь-який хоровий твір підпорядковується текстовому «сценарію», який набуває виразності через музичні засоби. Аналіз сучасних стильових процесів у галузі хорової музики свідчить про те, що повернення до синкретичності жанрів чи навіть видів мистецтва потребує від виконавців нового сприйняття процесу інтерпретації хорових творів. Працюючи над виконавською трактовкою хорової партитури, ми повинні привести два головних складники - текст і музику – до органічної взаємодії. Це завдання є найскладнішим для диригента, оскільки завжди існує ризик схилитись до панування однієї з цих сфер.[8] Уникнути цього можна тільки створенням загальної цілісної драматургічної лінії розвитку матеріалу: текстового і музичного. Тільки чітке розуміння того, як, в якому напрямі і якими засобами здійснюється цей розвиток, дозволяє максимально розкрити зміст твору.

Немає сенсу нагадувати, що кожному жанрові хорової музики відповідає власний тип музичної драматургії зі своїми характерними особливостями. Тому, наприклад, хорова мініатюра потребує зовсім іншого підходу, ніж оперна сцена.

На думку Т. Куришевої, з двох шляхів відбиття в музиці театральності мислення перший, зовнішній, охоплює все, що, подібно театрові, спирається на синтез; другий, внутрішній, реалізує театральні властивості в суто

[8] *Найчастіше це перевага музичної логіки над текстовим змістом.*

композиції саме до театрального жанру (опера, музичний спектакль, номери до театральної постанови, кінематографічна музика та ін.). Зважаючи на це, ми будемо вживати цей термін у широкому значенні, оскільки нас цікавить не музика в театрі, а театральність в музиці.

Питання історичної зумовленості існування цього явища є найважливішим, бо наявність елементів театралізації цілком залежить від типу світогляду, який відповідає кожному культурному періодові. На початку культурного розвитку людства мистецтво виникло як засіб спілкування. Якщо докладно проаналізувати архаїчну музику, легко дійти висновку, що її основною функцією є інформаційно-прикладна. За умов відсутності сформованої мови основними засобами спілкування стали звук, ритм та дійство.[6] З цієї синкретичної звукопластичної мови ритуалів пізніше виросли макро-жанри, а потім і види мистецтва: танець, спів, декламація. Два останні назавжди залишилися поруч, у точці їх зіткнення і виникло мистецтво вокального та хорового співу. Отже, говорячи про архаїчну культуру, ми не можемо вживати термін «театральність», оскільки вона як самостійне явище виникла значно пізніше, з розвитком писемності (але все, що ми будемо відносити до цього поняття, вже тоді було однією із складових частин синкретичного мистецтва).

В процесі розвитку людського суспільства різні за своїми властивостями складові первісного мистецтва поступово відокремлювалися і починали свою власну еволюцію. Саме це відокремлення зумовило активний пошук нових засобів виразності, художніх прийомів, оригінальних підходів. Довгий шлях власного розвитку різних видів мистецтва привів до високого розквіту кожного з них, до створення багатьох шедеврів літературної, музичної, живописної та хореографічної творчості. XX сторіччя внесло в цю систему значні корективи: ті жанри, що перебували на межі двох чи більше видів мистецтва, почали проникати навіть в найчистіші їх прояви. Взаємодія змінилася взаємопроникненням, а пізніше і злиттям – почалася ера синтезу. Але якщо розуміти цей термін як поєднання окремих складових частин, то чи може бути правомірним його використання стосовно явищ, що певний час складали єдине ціле? Мабуть, логічніше розглядати процес взаємопроникнення різних видів мистецтва як повернення до їх синкретичного стану на якісно новому рівні.[7] Зазначимо, що це стосується як видів та жанрів мистецтва, так і стилів, напрямів, течій, засобів виразності, специфіки мислення тощо. Тому не викликає сумнівів наявність загальних закономірностей існування і розвитку творчого матеріалу, чи то є звук, слово,

---

[6] *Під терміном «дійство» ми розуміємо не просто пластичне втілення художнього змісту, а всі дії, що мають конкретну інформаційно-практичну мету.*

[7] *Автор поки що утримується від терміна «неосинкретизм», але вважає його досить точним у даному випадку.*

музичному звучанні, поза осмисленим словом або словесно викладеним сюжетом. Внутрішня театральність не пов'язана з певним жанровим колом, зовнішня, природно, домінує в жанрах сценічних. Але обидві вони спрямовані за межі власне театральних форм, впливаючи на інші музичні види і стимулюючи виникнення нових. Спробуємо докладніше розглянути можливості жанрів хорової музики стосовно подібних контактів з театральним мисленням.

Порушуючи принцип історизму, почнемо аналіз засобів театралізації хорових жанрів з оперної сцени, тому що саме в ній найбільш наочно можна простежити загальні закони театральної драматургії

XX століття з його вибухом театральності й розквітом режисерської творчості висунуло до опери особливо високі вимоги з видовищно-театральної позиції. «Настоящий спектакль [...] может построить только режиссёр-музыкант» - стверджував Мейєрхольд.[9] Він надавав особливого значення ритму і темпові акторської гри, вимагав музичної організованості пластичного і словесного малюнка ролі, де навіть пластична «партитура» вже створена автором, і головним завданням режисера є точна розшифровка композиторського задуму.

В роботі «Законы оперного спектакля» К. С. Станіславський наголошує на підпорядкованості музики сценічним законам дії. Дійсно, такі категорії, як "надзавдання", "дія" та "контрдія", "композиція" та "архітектоніка" цілком дієспроможні в опері, оскільки вони вже закладені в лібрето. Але в режисурі існують і складніші поняття, наприклад, "атмосфера", "темпоритм", "зерно" образу. "Зерном" і Станіславський, і Немирович-Данченко вважали ту найдрібнішу частинку, з якої виростає п`єса чи роль, найсуттєвішу, найголовнішу. Прямим еквівалентом цього поняття в музиці є лейтмотив (інтонація, тема). Закони його існування такі, як і в драматургії. Зерно образу – інтонація – залишається незмінним, але залежно від контексту набуває різноманітної семантики, не втрачаючи водночас головної характеристики. В свою чергу, розуміння всіх процесів взаємодії цих «зерен» здатне пролити світло на глибинні течії у стосунках персонажів, тобто підтекст. Перевага музичного матеріалу полягає в тому, що такий хитний і невизначений у текстовій драматургії, тут підтекст набуває цілком конкретного, недвозначного виразу. Аналогічної конкретизації в оперній сцені набувають й інші драматургічні елементи: темп, ритм, атмосфера. Наприклад, тільки в музичній виставі автор може досить точно визначити динаміку. Таким чином, засоби художньої виразності музичної сфери допомагають в побудові пластичного малюнка твору і навпаки. Розуміння режисерського темпоритму часто допомагає у трактуванні авторського темпу, якщо він не має метрономічних параметрів. Цей взаємозв'язок є

[9] *Рудницький К. Режиссёр Мейерхольд. – М. 1969. – С. 248.*

переконливим доказом того, що хорова сцена в опері – явище синтетичне, але всі засоби її драматургічного та музичного розвитку свідчать, що в цьому жанрі найяскравіше відбивається так звана "зовнішня" театральність.

У хоровій мініатюрі «внутрішня» театральність є найважливішою, «зовнішня» не набула розвитку в даному жанрі. Крім того, розміщення хору на сцені не передбачає пластичної імпровізації. Але саме завдяки цьому і розгортається прихована внутрішня драматургія таких творів, бо тяжіння до більшої виразності штовхає композиторів до пошуку інших засобів, крім зовнішнього ефекту.

Драматургія хорової мініатюри є найскладнішою для розуміння, оскільки є менш конкретною і цілком залежить від уміння автора донести свій задум до інтерпретаторів. Такі твори надають виконавцям велику творчу свободу, тому кількість трактувань багатьох із них сягає інколи декількох десятків.

На відміну від хорової оперної сцени, серед засобів театралізації, які використовуються в хоровій мініатюрі, найбільшого поширення набули темброво-фактурні, ладо-гармонічні та агогічні.[10] Невеликі за обсягом форми потребують від авторів тонкого володіння засобами музичної виразності, саме тому для хорової мініатюри часто характерні короткочасні зіставлення різних груп хору, відносно швидкі зміни ладо-гармонічного забарвлення, відхилення від основного темпу, музичний розвиток стає немовби стиснутим у часі. За таких умов композитори рідко використовують засоби "зовнішньої" театральності. Звичайно, вони мають деякі авторські ремарки стосовно специфіки їх виконання, починаючи від розміщення хору на сцені і до можливих звукових ефектів (вигуки, хлопки та ін.)

Таким чином, ми розглянули два жанри, які є полярними щодо театральності: один із них тяжіє до її зовнішніх проявів, а другий – до внутрішніх. Між цими полюсами розташовані такі жанри, як кантата, ораторія, інші різновиди хорів із супроводом та духовні твори.[11]

Найбільш цікавими жанрами щодо театральності є ораторія і кантата. Обидва виникли в сфері ритуальних дій, мають більш-менш конкретну сюжетну лінію та персоніфікацію дійових осіб, використовують можливості як хору, так і інструментального супроводу. Саме ці два жанри хорової музики дають повне уявлення про засоби та прийоми театралізації. Особливо це стосується сучасних творів, оскільки в них набули широкого поширення

---

[10] *Слід особливо відзначити, що в кожному жанрі хорової музики є твори, які майже зовсім позбавлені проявів будь-якої (внутрішньої чи зовнішньої) театральності.*

[11] *Більшість духовних хорових творів не має вираженої театралізації, бо за своїм змістом вони спрямовані на досягнення слухачами спокійного духовного стану, відчуття розмежування з реальністю, але й вони завжди мають свою власну логіку існування.*

різноманітні засоби музичної виразності, відбилися особливості загальних процесів інтеграції жанрів, стилів та видів мистецтва.

Серед багатьох творів цих жанрів найяскравішими є неофольклорні, які зберегли особливості автентичного мистецтва. Звертаючись до кантатно-ораторіального жанру української хорової спадщини, потрібно зважати на існування двох типів неофольклорних творів – пісенного та обрядового походження, які дуже відрізняються між собою. Пересвідчитись у цьому можна навіть при загальному порівняльному аналізові творів Л. Дичко та Є. Станковича.

У своїх творах Л. Дичко спирається на пісенні фольклорні традиції. Автор використовує елементи театралізації, які характерні для епічних жанрів першоджерел: пряма мова, діалогічна побудова, сюжетність, конфліктний розвиток. Цікавий синтез тематичного матеріалу кантати "Червона калина", витриманий у народному стилі і оформлений сучасними засобами виразності, знаходить застосування у симфонізації строфічно-куплетних структур, широкому використанні принципів варіантного розвитку і остинатності, в темброво-колористичному трактуванні хорової тканини. Хор у Л. Дичко звучить як динамічний інструмент, який розкриває основну концепцію твору. Зовсім інша картина вимальовується у Є.Станковича. Його твори часто мають обрядове походження, саме тому в них набувають формоутворюючого значення такі прийоми, як остинато. Ритуальна природа композицій обгрунтовує і їх темпо-ритмічну організацію. Тут дуже рідко трапляються агогічні відхилення від основного темпу, що відповідає властивостям ритуального руху. Хор у Станковича є носієм усіх головних інтонаційно-стильових та драматургічних особливостей твору в цілому.

Це лише приклад, але якщо проаналізувати неофольклорні твори в межах світової культури, можна переконатися, що ритуальна образність характерна лише для творчості слов'янських композиторів. На Заході значного поширення набула традиція звернення до пісенних витоків фольклору. Прикладів тому досить багато – «Триумфы» К. Орфа, хорові твори Б. Бріттена, опуси нововіденців та ін.

Отже, українські неофольклорні твори ритуального походження заслуговують на особливу увагу. Їх ритуальна змістовна основа запропонувала композиторам відмовитись від традиційної класичної манери викладення матеріалу та повернутись до синкретичних джерел. Неофольклоризм взагалі відрізняє велика свобода використання методів, засобів, прийомів різноманітних видів та жанрів мистецтва, найбільший діапазон пошуку нових форм музичного висловлювання, вільна виконавська манера. Саме цей напрям нині є носієм яскраво виражених театральних тенденцій і тому заслуговує на вивчення з позицій цього актуального аспекту для сучасного виконавства.

Нині українське мистецтво повертається до свого автентичного коріння. Відроджуються давні ремесла, пригадуються забуті традиції – все це зумовлено загальним підвищенням рівня національної самосвідомості. В межах цієї суспільної тенденції зростає зацікавленість до давнього (язичницького) фольклору. Менталітет сучасної людини потребує отримання максимуму інформації. Саме тому перед виконавцями постає проблема інтерпретації цього матеріалу.

На жаль, в нашій країні мало використовуються технічні досягнення науки на користь мистецтву. Сучасне сценічне обладнання спроможне надати виконавцям яскраву палітру нових засобів виразності. Прикладом подібної взаємодії може стати постановка сценічної кантати К. Орфа «Карміна Бурана» у виконанні льодового балету за участю майстрів світложивопису та піротехніки. Під час живого виконання твору на льоду відтворювалися своєрідні світлові декорації, «життя» яких цілком підпорядковувалось законам музичної та сценічної драматургії. Україна нині позбавлена можливості створювати подібні спектаклі. Отже, тим більшого значення набуває майстерність самих музикантів, їх спроможність створювати «звуковий театр».

Театральність, яку ми розуміємо не лише як ознаку жанрової приналежності, але і як особливу властивість сучасної музики, можна протиставити деяким іншим течіям нинішнього мистецтва. Пуантілізм, мінімалізм, серійна техніка – це напрями, які «мислять» не стільки законами живого драматургічного розвитку, скільки конструкціями. Ймовірно, в цьому полягає основна причина «елітарності» такої музики. Таким чином, саме наявність зерна театралізації у музичному творі є запорукою доступності його сприйняття.

Вивчаючи цю проблему, слід також пам`ятати, що спорідненість художніх принципів і прийомів у різноманітних видах мистецтва зумовлена не стільки їхнім взаємовпливом і взаємопроникненням, скільки існуванням єдиних законів життя художнього образу, законів, витоки яких започатковані в самій свідомості людини, його психології. Такі поняття як «розвиток», «динаміка», «атмосфера», «темпоритм» прийшли в мистецтво з реального життя, випливають із його законів, його природи. Мистецтво творить людина, і тому воно не може бути відірвано від неї, її життя, її суті...

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 1971.*
2. *Выготский Л. Психология искусства – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 1968.*
3. *Гулеско И., Виханская А. Новые принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве // сб. науч. трудов Санкт-Петербургской академии культуры – С.-П. , 1995. – С. 88 – 104.*

4. Каган М. Морфология искусства. – Л., 1972.
5. Курышева Т. Театральность в музыке. – М., 1984.
6. Станиславский К. Собрание сочинений. Т. 2, 4. – М: Искусство, 1954.

А.В.Гуріна

ПОГЛЯДИ НА МУЗИЧНУ СЕМАНТИКУ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ. СХІДНА ЄВРОПА. XX СТОЛІТТЯ

Питання про смисл, семантику музики з часів античності було завжди актуальним. Проте наукове його осмислення і дослідження почалося лише в XX ст. Для цього є багато підстав. Це і певні досягнення музичної естетики, яка пройшла декілька етапів осмислення музики і врешті виробила загальноприйняту точку зору, згідно з якою змістом музики є відображення реальної дійсності. Це і значні накопичення спеціальних досліджень теорії музики. Так, у музикознавстві радянського періоду розроблялась концепція художніх можливостей музичних засобів і природних передумов музичної виразності. За цією концепцією художні засоби, елементи музики мають формотворчі, виражальні і смислові можливості, зумовлені загальними і спеціальними закономірностями - реальними властивостями елементів та їх сполучень, їх зв'язками зі світом фізичних і психічних життєвих явищ. [1]

Цікавих знахідок, інтуїтивних прозрінь упродовж тривалого часу було досить, проте закласти міцне наукове підгрунтя для розв'язання питання музичної семантики дозволив лише вихід музичної теорії за межі своєї дисципліни. Суттєво вплинули на розробку даного питання звернення дослідників до психології, теорії інформації, фізіології вищої нервової діяльності. Праці М.Блінової та ін., які виконані в руслі теорії вищої нервової діяльності І.П.Павлова, є спробами використання понять умовних зв'язків, слідових рефлексів, динамічного стереотипу, збудження, гальмування в сфері музично-теоретичних проблем. Завдання музично-психологічного дослідження Є.Назайкінського полягає у тому, щоб зважаючи на загальні законмірності вищої нервової дфяльності визначити й специфічні форми їх виявлення.

Дослідження Є.Назайкінського та М.Блінової безпосередньо не торкаються проблем семантики музики, проте з'ясовується, що питання психології і фізіології музичного сприйняття пов'язані, мабуть, з усіма питаннями теорії музики, зокрема з проблемами музичної семантики і, безперечно, сприяють їх вирішенню.

Стаття передбачає осмислення наукових даних психології і фізіології вищої нервової діяльності стосовно вирішення проблем музичної семантики, висхідною тут вважається проблема музичного сприйняття.

Важливою закономірністю музичного сприйняття є підсвідомість, інтуїтивне осягнення художнього змісту. Змістом же будь-якого повідомлення, будь-якою мовою, мовою музики зокрема, так чи інакше є відображення реальної дійсності. В різноманітних семіотичних знакових

системах, створених людством для спілкування, для фіксації досягнень культури й перетворень світу, аналогом тривалої стійкості середовища є усталеність мовної бази цих систем. Глибини музичної мови у всіх столітніх варіантах зберігають особливості її призначення для спілкування, пристосування до законів фізіології і психології сприйняття, які в своїй основі еволюціонують повільніше будь-яких семіотичних знакових систем і послуговуються стрижнем розвитку. На перший погляд зміни в музичній мові відбуваються значно швидше, ніж у мові слів, проте тут процес розвитку значною мірою є накопиченням, нашаруванням, ніж зміною попереднього наступним. Виявлення тих потаємних зв'язків, які в сформованому музичному сприйнятті непомітні, "загнані" вглиб у процесі багатовікового розвитку музичної мови, є метою дослідження Є.Назайкінського.

У процесах сприйняття асоціативна психологія відштовхувалась від визнання великої ролі життєвого досвіду. Саме це положення розвинуте в сучасній психології. Без урахування того, що підсвідомість є сховищем, в якому роками накопичуються і переробляються життєві враження, неможливо зрозуміти специфіку музики. Вже тут, по суті, по-новому вирішується проблема асоціацій, спрямована проти спрощеного розуміння змісту музики. Як зазначає М.Блінова, "музичне сприйняття не можна зводити до звукового, тому що воно викликає відповідну реакцію організму не лише на даний акустичний подразнювач, а й на всю сукупність отриманих людиною дій соціального середовища". [2; 56] Психологія ж таку залежність сприйняття від минулого життєвого досвіду визнає закономірністю - апперцепцією. В теорії інформації цей життєвий досвід - сукупність відбитків минулих вражень, дій та різноманітних зв'язків, що залишились у пам'яті тієї чи іншої людини, і можуть знову оживати під впливом художнього твору, - передається поняттям тезауруса. [3] З цього погляду, смисл музичного твору буде не однаковим для різних людей, які відповідно мають різні уявлення про зовнішній світ. Проте, в життєвому досвіді людства закладено багато спільного. Це стосується передусім сенсорного й кінетичного досвіду: йдеться вже про історичну пам'ять людини. Саме тут необхідно звернути увагу на структуру тезауруса.

У структурі тезауруса дослідники виділяють сенсорний досвід - досвід прямих фізичних контактів організму із зовнішнім світом, здатність сприймати безпосередньо за допомогою зору, слуху та інших модальностей. Іншою сферою досвіду є досвід рухів - це кінетичний досвід. Найважливішим же можна вважати досвід спілкування, мовлення, емоційних відносин. Ці компоненти входять до специфічного соціального досвіду. Соціальність же сенсорного та кінетичного досвіду є прихованою. [4; 78]

Важливою є саме спільність змісту сенсорного й кінетичного досвіду в усіх людей порівняно з елементами відмінності, адже всі первинні чуттєві враження від природи, від фізичного впливу матеріального світу будуть

близькими за різних умов на землі. Взагалі ж структура тезауруса є динамічною, постійно змінюваною цілістю, в якій окремі частини і функції нерозривні. Неможливо роз'єднати відчуття й рухи (Сеченов), навіть дистантні органи чуття (зір, слух), що пов'язані з рухами, які в свою чергу неможливо відокремити від досвіду соціального.

Таким чином, дослідження Є.Назайкінського, який спирається на дані психології, підводять до висновку: психологічні закономірності обов'язково, але опосередковано, в знятому вигляді виявляються в музичному творі.

Подібного висновку стосовно фізіологічних закономірностей дійшла і М.Блінова. Вона акцентує увагу на поясненні відомих тактів, але з позицій фізіології. Так, у музичних творах можна виділити дві групи засобів музичної виразності: загальні, стійкі й окремі, змінювані, які виконують різні функції. Змінювані визначають національну, авторську приналежність; загальні виступають як норми музичного мислення, відіграють роль основи, без якої неможливе існування музичного твору взагалі. Постає запитання: чому саме так функціонують засоби музичної виразності, що є причиною такого розподілу?

Впливові соціального чинника на розвиток музичного мистецтва, його виражальних можливостей приділялась належна увага, про біологічний фактор згадують рідко. Норми музичного мислення, семантика виражальних засобів вивчаються не в своїй основі, не у фізіологічних витоках, а на рівні вищого пласту їх функціонування. Відомо, що між різними науками існує свого роду спадковість: закони естетики спираються на закони психології, закони психології - на закони фізіології вищої нервової діяльності і далі до законів фізики. Йдучи цими щаблями в дослідженні того чи іншого явища, наукова думка все глибше занурюється у його сутність.

Не можна не зважати на той факт, що діяльність людини визначається не лише соціальними, а й біологічними чинниками. За часів існування людства не раз змінювались економічні, політичні та інші форми суспільного буття, проте фізіологічна природа людини змінювалась майже незначним чином. М.Блінова припускає, що фактори соціальні, тобто більш змінювані, мали вплив передусім на розвиток елементів музики більш рухливих, змінюваних; фактори ж біологічні, як більш стійкі, відігравали головну роль у створенні норм музичного мислення, які поступово складалися в процесі історичного розвитку. Проте, було б помилкою вважати все всталене в музиці зумовленим біологічно, а все змінюване - зумовленим соціально, оскільки соціальне спирається на біологічне, біологічне ж змінюється під тиском соціального. [2; 55] І все ж можна стверджувати, що роль цих чинників у створенні музичної семантики була різною.

Одним із головних чинників, якими зумовлюється смисл музики, є інтонація. В даному контексті інтонація - найменша осмислена звукова частка (за М.Бліновою). Як зазначає дослідник, щодо фізіології вищої

нервової діяльності виражальні можливості інтонацій зумовлені багатьма причинами: ступенем наближеності інтонацій до їх фізіологічної першооснови, рівнем їх узагальнення, співвідношенням у інтонаціях нових і звичних елементів. [5; 171]

Відомо, що зовнішнє середовище, впливаючи на людину, викликає в неї відповідні реакції - рефлекси. Різновидом їх є голосові, які породжують різні інтонації. Рефлекс інтонування, як і будь-який інший, залежить, з одного боку, від властивостей подразників, а з іншого - від особливостей сприймаючого їх мозку.

Первинні голосові реакції - інтонації - утворюються на ранньому етапі життя дитини і виражаються через плач, крик, сміх та ін. Вони здійснюються фізіологічним механізмом безумовного рефлексу. Голосові безумовні рефлекси стають сигналами цих подразників. Відіграючи роль носіїв певної інформації, рефлекси перетворюються на первинні осмислені звукоутворення - інтонації. Наявність у безумовно-рефлекторних інтонаціях життєвого змісту перетворює їх на засоби дистантного спілкування.

Реакції мозку детерміновані, а відтак зі зміною впливів змінювались і особливості голосових відповідей. Інтонаційні реакції ставали витонченішими, кількість їх безмежно зростала, можливості звукового спілкування вдосконалювались. З кожного безумовно-рефлекторного коріння немов би виростала ціла серія умовно-рефлекторних голосових відповідей. Крик переставав бути "просто криком", він гнучко змінював висоту, силу, тривалість і тембр залежно від діючих на мозок подразників; сміх переставав бути "просто сміхом", а ставав голосовою відповіддю різних варіантів. Трансформувались також й інші безумовні голосові реакції. Деякі з них, особливо закріплені практикою, виділялись своєю "семантичною узагальненістю" і відповідно до місця, яке посідали в житті, стали конкурувати з безумовно-рефлекторними інтонаціями. Саме ці умовні інтонації набули переважного значення, стали відігравати роль основних інтонаційних формул. Безумовна інтонація крику стала висхідною для умовних інтонацій заклику, вітання, а з іншого боку - загрози, застереження. Всі ці інтонації, акустично наближені до безумовно-рефлекторних прообразів, стали суперниками природним по силі впливу. Так, первинні безумовні й умовні інтонації, зазначає М.Блінова, ставали матеріалом для інтонацій мовлення й музики. [5; 174]

Таким чином, М.Блінова вважає, що первинні мовні й музичні інтонації мають походження від безумовно-рефлекторних, проте кристалізація їх відбувалась на умовно-рефлекторному рівні. Тому безумовно-рефлекторна основа зберігалась в них немов у трансформованому вигляді. Процес становлення музичних інтонацій проходив, імовірно, паралельно розвиткові інтонації мовлення. Він був складним, кристалізувався протягом тисячоліть, змінюючись залежно від соціальних та біологічних

умов життя суспільства. Музичні інтонації, що виникли з первинних безумовних, викристалізувались з часом у народній пісенній творчості. [5; 175] Величезна роль мовлення в багатовіковій історії людства приводила до міцного закріплення смислового значення його інтонацій і зростання їх життєвої ролі.

Спільне походження інтонацій мовлення та музичних інтонацій від первинних безумовних забезпечувало їх внутрішню спорідненість. Первинна умовна інтонація немовби вбирає в себе саму суть інтонації безумовної. Умовно-рефлекторне інтонування перетворюється на засіб передачі змісту з його соціального боку. Подальший розвиток суспільної практики; яка все більше розвивалась і ускладнювалась, приводив до відбору й узагальнення інтонацій.

Процес узагальнення спрямовував до утворення інтонацій, які конденсовано передавали ту чи іншу інформацію. Конденсованість інтонацій збільшує силу їх емоційно-образно-інтелектуального впливу. Умовно-рефлекторні інтонації, міцно пов'язані з безумовно-рефлекторним корінням і високо узагальнені, набувають особливу значимість. Найузагальнені (типові) інтонаційні утворення починають використовуватися як засіб сигналізації про конденсований зміст.

Отже, здатність музики передавати зміст, смисл зумовлена передусім якістю інтонацій. У свою чергу ці якості визначаються фізіологічними причинами: міцним зв'язком умовного й безумовного голосових рефлексів у музичних інтонаціях, рівнем умовно-рефлекторного узагальнення.

Проте, картина була б неповною без урахування причин психологічного характеру. Саме на цьому зосереджує свою увагу Є.Назайкінський. Матеріалом музичного твору є сполучення різних форм руху і розвитку фізичної і психічної діяльності. Але елементи, типи, форми, закономірності розвитку психічних процесів не переносяться на музику механічно і не репрезентують в ній суму озвучених контурів реальних явищ. Усі ці компоненти втрачають безпосередній зв'язок з явищами дійсності і сполучаються у музиці по-новому, породжуючи її специфіку. [4; 366] Специфіка ж музичної мови - це зв'язки компонентів, які спираються на реальну дійсність, але вступили в музиці в особливі відносини - ладові, інтонаційні, ритмічні. Процес засвоєння музичною мовою неспецифічних музичних форм, закономірностей дійсності є можливим завдяки наявності ланцюжка поступових переходів від немузичних форм діяльності через неспецифічно музичні до суто музичних. Ці переходи існують в сенсорному досвіді, кінетичному і комунікативному. Розглянемо переходи, що існують у комунікативному досвіді.

Найважливішим ланцюжком, який опосередковано пов'язує музичну мову із широким колом життєвих явищ, є інтонація мовлення. В практиці мовлення завдяки численності її функцій, умов і завдань спілкування

напрацьовується здатність до звукового аналізу і створюються умови для специфічно музичного відчуття. Перехід від сприйняття інтонацій мовлення до слухової оцінки інтерваліки музичних інтонацій є важливим якісним стрибком у розвитку музичного мислення. Інтонація мовлення пов'язана зі словами, тобто опосередкованим знаковим засобом відображення світу. З цього погляду мовлення для музики є прототипом узагальненого відображення дійсності.

Досліджуючи психологію сприйняття музики, Є.Назайкінський торкається багатьох аспектів зіставлення інтонації мовлення та музичної інтонації, виявляючи їх спорідненість на різних рівнях. Нас цікавить семантична спільність цих двох явищ, на яких позначається специфіка дії загальних законів психології. Важливо порівняти дві концепції внутрішньої органічної єдності музики й мовлення. Перша - це теорія Б.Асаф'єва, головним положенням якої є органічна єдність музики і мовлення в сфері звуковисотної інтонації. Друга концепція, прихильниками якої є теоретики музики і лінгвісти, психологи й фізіологи, полягає в тому, що головний чинник, який вирізняє сприйняття музичних і мовних звуків - їх особливості: висотні, в першу чергу, особливості музичних звуків і темброві, передусім, особливості звуків мовлення. [4; 304] В своїх висновках психологи спирались на вчення про двохкомпонентну теорію звуковисотного слуху (Б.Теплов). Згідно з цією теорією сприйняття висоти звука складається зі звуковисотного і тембрового компонентів. Є.Назайкінський логічно продовжує цю думку, припускаючи, що для музичної інтонації важливішим є висотний компонент звука, для інтонації мовлення -тембровий компонент. [4; 306]

Специфіка загальних законів психології, що впливають на становлення семантики, виявляється в звуковисотних характеристиках музики. В українській, російській та інших європейських мовах інтонація мовлення відіграє смислову роль на рівні фрази, речення. Важливою тут є модальність - інтонації ствердження, заперечення, запитання та ін. Саме сприйняття форми руху тону, а не точних інтервалів є необхідною умовою розрізнення смислу, яким наділяється одна й та ж за словесним складом фраза. Слух оцінює "криву" звуковисотного руху в мовленні. Інтонаційно значущими в мовленні є переважно форми і швидкість ковзаючих переходів від однієї висоти до іншої, а в музиці - самі ці висоти та їх співвідношення. В музиці на першому плані є особливість інтервалу, його ладова характеристика, форма переходу є ніби несуттєвою.

На основі аналізу експериментальних даних Є.Назайкінський висуває таке припущення. Мабуть, не можна вважати, що у сприйнятті музичної інтонації бере участь лише одна висотно-інтервальна система. Імовірніше, що музична інтонація оцінюється відразу двома засобами: і як мелодійна лінія, що рухається по щаблях, підпорядкована системі строю, ладу, гармонії, і

одночасно як плавна лінія, а переходи від звука до звука, навіть якщо вони об'єктивно миттєві, можуть наділятися у сприйнятті особливостями хоч і короткочасного, проте глісандуючого руху, який активно долається зв'язками. Ці дві картини органічно поєднуються в один образ музичного інтонування.[12]

Таким чином, специфіка інтонації мовлення і музичної інтонації полягає в різному ступені опори на висотну й темброву сторони звука (А.Лєонтьєв та ін.), у різних підходах до сприйняття інтонації - як глісандуючої, невпорядкованої у мовленні, і як висотно впорядкованої у музиці.

Більш загальні закономірності інтонаційного малюнка виявляються на синтаксичному рівні. Синтаксис мови - це її смислова, логічна організація, яка здійснюється за допомогою граматичного підпорядкування слів і за допомогою інтонації. Мова, мовлення, розвиваючись тривалий час, поступово вбирали найпростіші природні закономірності рухів, дихання, звуків голосу і, спираючись на їх значення, фізичний смисл, формували логіку мовлення. Найпростіші закономірності мовлення використовуються для передачі смислової завершеності і незавершеності, єдності думки чи її членування та інших логічних і синтаксичних забарвлень фрази. Смисловою функцією інтонації мовлення є її структурна організація у фразі. В багатьох мовах саме інтонацією виділяється у фразі головне слово: логічний акцент може змінити смисл конкретного речення. Інтонаційний спад, який сприяє об'єднанню окремих ланцюжків в логічному відношенні, передбачає завершення думки, узагальнення. В музиці дуже часто побудова "каденційних" інтонацій нагадує інтонації мовлення, підпорядковані логіці узагальнення. І в мовленні, і в музиці логіка спирається на широке коло простих "природних" передумов, але завдяки досвіду осмисленого інтонування в мовленні останні послуговуються і у вираженні семантики музичного твору.

Отже зробимо деякі висновки щодо рівня розуміння проблем музичної семантики сучасним музикознавством. Музична семантика - явище складне, багатошарове. Основи музичної семантики закладалися у глибині тисячоліть, на її формуванні суттєво позначилися не лише соціальні, а й біологічні фактори. Засоби музичної виразності - інтонація, лад, ритм та ін. - як носії семантики музики увібрали весь біологічний і соціальний досвід людства. Суто музичними засобами вони стали завдяки переходам від загального через неспецифічно музичне до специфічно музичного відображення дійсності.

Музична семантика є специфічно музичним виявленням життєвого досвіду людства, що накопичувався протягом тисячоліть. Музична семантика

---

[12] *В традиційній пісенності залишилось таке "ковзання" як рудимент, який сприймається нині на рівні прийомів виконання.*

як явище відбиває закономірність утворення наступної, більш складнішої форми смислу на основі форм попередніх. Попередні форми зберігають свою семантику, існуючи в знятому вигляді. Наступна форма розвитку смислу є залежною від попередніх, сформована на їх основі, проте існує на якісно іншому рівні.

З погляду музичної семантики традиційна народна пісенність є більш раннім смисловим зрізом порівняно з професійною музикою, який зберігся завдяки усній формі побутування і характеризується значною наближеністю до інтонаційного пласта мовлення як виразника смислу.

Лише погляд на музичне сприйняття з позицій психології та фізіології вищої нервової діяльності дозволив наблизитися до розуміння процесу утворення музичної семантики, функціонування її складної структури як біологічної й соціальної пам'яті людства. Вихід досліджень за межі своєї спеціальності у вирішенні власних проблем є закономірним і плідним.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений.- М., 1960.- Гл. I-IV.*
2. *Блинова М.П. Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки.- 1962.- Вып.1.- С. 52-125.*
3. *Шрейдер Ю.А. Об одной модели семантической теории информации // Проблемы кибернетики.- 1965.- Вып.13.- С. 233-240.*
4. *Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия.- Л., 1972.- 374 с.*
5. *Блинова М.П. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности // Вопросы теории и эстетики музыки.- 1967.- Вып.5.- С. 170-190.*

В.М.Осадча

РИТМОСТРУКТУРНА ТИПОЛОГІЯ ВЕСІЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ

Для плідного вивчення народнопісенної творчості як складової традиції певного етнокультурного регіону, яким є Слобожанщина, сучасна історична етнологія та етномузикологія пропонують комплексний підхід [2;5;7;9-12]. Він має бути визначений як такий, що часто вживається для даного ракурсу вивчення та формує єдину плідну методику дослідження історико-культурного напряму.

Згідно з концепцією регіональної фольклорної традиції в працях В.Гусєва, Є.Гіппіуса, К.Дорохової, А.Іваницького, І. Кліменко [1,79; 2,6-7; 7,6;11, 12,107-108] саме вивчення регіональних особливостей національної традиційної культури є визначальним для подальшого опанування національної фольклорної спадщини як документа культурного прошарку певної історичної епохи в історії вітчизняної культури [5,13].

Регіональний принцип вивчення фольклорної традиції і вияв його головних рушіїв може використовуватися для дослідження динаміки розвитку традиції, а також її сучасної характеристики, не зважаючи на пасивний характер побутування окремих жанрів і традиції в цілому.

Теоретичне обгрунтування регіонального принципу вивчення фольклорної традиції та виявлення його основних чинників мають як загальнотеоретичний, так і структурний аспекти. На загальнотеоретичному рівні для висвітлення цього твердження необхідно звернутися до специфіки функціонування фольклорного твору, механізму та засобів його соціальної реалізації (побутування). На структурний аспект функціонування фольклорного твору в певному регіоні, наприклад, на Слобожанщині, впливає пізній компактний характер заселення краю, «осередковість» побутування місцевої пісенної культури.[17,176-177; 19,5-8]. Зокрема, для слобідського регіону велику роль відіграє така особливість жанрової структури традиційної пісенності, як визначення кількісного мінімуму колективів - носіїв традиції для її самозбереження та плідного вторинного функціонування за нових суспільно-історичних умов.

За характером функціонування фольклорного твору таким мінімумом є переселенська громада. Головною умовою активного побутуваннння фольклорного твору є, безперечно, його знання саме переселенською громадою з певного місця попереднього заселення, яка зберігала автохтонні традиції і об'єднувалася за місцем проживання.

Характерність слобідсько-хуторської організації для більшості слобожанських поселень дозволяє запропонувати термін «осередок» як

одиницю відліку сталого фольклорного побутування, а також оптимальної єдності за рівнем концентрації традиційних ознак.

У цій статті пропонується вирішення питання про роль двох факторів у структурній організації фольклорної традиції:

побутування творів усної музичної творчості згідно з логікою їх жанрово-стилістичної єдності та функції у жанровій системі;

структурування традиції згідно з логікою самозбереження музичної свідомості, або логікою доцентрової сили, скерованої на утримання єдності культури окремого осередку.

Ці положення відбивають певну специфіку фольклорної традиції Слобожанщини, яку ми пропонуємо визначити як її «новосельський» характер (згідно з дією визначених вище історичних реалій, таких як пізній компактний характер заселення та осередковість побутування) місцевої пісенної культури.

Велика фактологічна база музичної традиції історичної Харківщини дозволяє запропонувати певний часо-просторовий розподіл матеріалу для характеристики окресленої проблематики. Вертикальним, або «шурфовим» напрямом буде дослідження традиції окремих осередків. При цьому напрям аналізу обрядового та лірично-побутового жанрових прошарків - виявлення послідовності або паралельності музично-стильових процесів у жанровій структурі традиції.Саме вони сприяли появі нового українського музичного діалекту, який можна охарактеризувати як відкриття через музично-стилістичну традицію нових рівнів етнічної самосвідомості.

Важливою є теза про панування та первинність у фольклорній свідомості колективу носіїв традиції обрядового фольклору як громадського рівня самосвідомості. В умовах побутування слобожанської народнопісенної традиції весільний фольклор набуває значення провідного жанру.

Весільний обряд і його пісенний корпус, як структурно діюча мистецька складова, характеризуються в слобожанському фольклорному осередкові великим обсягом і перенасиченістю музичного матеріалу, багатством мелодичних і фактурних варіантів пісенного викладу.

Весільний фольклор має осередковий характер розподілу мовно-стилістичних ознак. Об'єднуючим чинником для традиції в цілому та інструментом для включення її до загальноукраїнського обігу є ритмотипологія весільних наспівів та розподіл їх на типи наспівів-формул. Саме такі «локальні заміри» традиційної пісенної культури, зокрема весілля як обрядово-мистецького комплексу, становлять значну частину наукових фольклористичних розвідок. Наприклад, за матеріалами Слобожанщини це праці та пісенні добірки, врешті-решт окремі збірки, В.В.Дубравіна [19], К.А.Дорохової, Л.І.Новикової [19;20;], О.І.Стеблянка [21], Д.О.Лебединського [16], М.О.Семенової, О.В.Тюрікової, автора статті [8;15],

колективу авторів у складі М.М.Красикова, Н.П.Олійник, В.М.Осадчої, М.О.Семенової [13;14].

Порівняно з календарно-обрядовим циклом, весільні пісні збереглися повніше, хоча побутували в пасивній формі понад півстоліття [19,12-13;13,35]. В умовах пізнього компактного характеру заселення та осередковості побутування саме весільна обрядова традиція набула самобутності. Вона може бути охарактеризована як інтегративна завдяки здатності мовно-стилістичного комплексу слобожанського весілля до інтегративних мелодико-інтонаційних процесів. Вони надають їй характеру новоствореної з багатьох близьких в ритмоструктурному відношенні осередкових стилів, які утворилися на місцях попереднього заселення сучасних слобожан. Наприклад, у традиції Золочівського та Нововодолазького районів можна зустріти структуру, яка притаманна західноукраїнським весільним пісням і визначається дослідниками як «передладканка» [6,46] (текст «Ой, ти, душенько, наша Марійко» із с. Писарівка Золочівського району, переселенці зі Львівщини).

Інтегративні процеси в слобожанській весільній традиції діють як на внутрішньожанровому, так і на міжжанровому рівнях. На внутрішньожанровому рівні інтегративні процеси привели до закріплення як в осередковій, так і в локальній пісенній традиції стабільного корпусу наспівів-формул [7;12]. Кожна з них побутує в багатоваріантному вигляді фактично по всій території історичної Харківщини, але переважно в ареалі, який відповідає території Харківського та Ізюмського полків.

Весільні наспіви-формули функціонують не тільки за текстовим змістом та часом виконання у обряді: як характеристики окремих дійових осіб весільного поїзду, «сигнал» до початку тієї чи іншої обрядової дії або розкриття її ритуально-магічного змісту (пісні до обряду виготовлення весільного печива, молодій-сироті, при викупі місця та посаді молодих тощо), але і на рівні інтонаційного визначення настрою того чи іншого обряду. Саме за власною музичною специфікою наспів-формула діє як емоційний знак певного ритуалу [4,180].

З цією функцією весільних пісень пов'язані стабільні моменти їх ритмоструктурної і мелодико-фактурної будови. Але в умовах осередковості побутування кожний наспів-формула при стабільності ритмотипу функціонує на рівні мелодико-фактурної парадигми [3,40], зокрема, як обмеження напрямів утворення варіантів в інтонаційному просторі кожної мелоформули.

Зважаючи на це, за мелодико-фактурними характеристиками слобожанські весільні пісні можна поділити на 8 наспівів-формул. Їх доцільно назвати специфічно слобожанськими за фактом поширення на певній території. За ритмоформульними ознаками вони у вихідному

аналітичному викладі збігаються з 4 загальноукраїнськими ритмоформулами, або є їх ампліфікованими варіантами.

1.Під ритмоформулу 5+3 підпадають два наспіви-фомули:

1.1.Двосегментний складений тип структури « А ми тобі, та й Марійко, гільце вили» (с.Яковенкове Балаклійського району), або «Ой, вийди, матінко, протів нас» [14,134]; «Приляж, Наташа, на калач» [19,90] з дольним типом ритмоорганізації;

1.2.«Як ходила та й Галочка по городу» (сирітська)[14,337] складеної двосегментної структури, з дольним типом ритмоорганізації.

2.Під ритмоформулу 6+6 в слобожанській традиції підпадають 4 наспіви-формули:

2.1. «Свашка-неліпашка» [14,246], «Не сідай, Іванко, боком» [14,322] здвоєної структури;

2.2.«А я в батька та на відході» [14,327], варіант «А Марійчина ненька» (с. Писарівка Золочівського району), трисегментної складеної структури;

2.3.«Йшла Галюша не берегом - лугом» [15,11], «Куди, доню, собираєшся» [8,15], трисегментної складеної структури, яка є мелодичним утворенням із формули «Свашка неліпашка» [5,17]. Цей наспів-формула, звернений до молодої, є найтиповішим із зафіксованих по обстеженій території, та існує в силабічному, дольному та ямбізованому варіантах;

2.4.«Лети ж ти, соколе» (с.Артемівка Печенізького району), строфічна форма, наближена до пісенного ліричного виспіву. Наспів зустрічається тільки з поданим текстом.

3.Третя ритмоформула 5+5+7 описує весільні наспіви ампліфікованої структури, які використовуються народними співачками для розспіву як весільних, так і баладних сюжетів. Наприклад, у традиції с.Писарівка Золочівського району на один із наспівів-формул цього ритмотипу крім обрядового тексту «Летять галочки у два рядочки», співають балади з сюжетними мотивами «дочка-пташка» («Віддала мене матуся моя»), та «невістку під час вечері посилають по воду» («Суботонька-неділенька як один день»).

3.1.В типовому вигляді наспів-формула «Летять галочки у два рядочки» розспіваний у трисегментній складеній строфі, частіше зустрічається з дольною, а також із ямбізованою ритмікою. По рівню ліричного узагальнення варіанти цього наспіву-формули є специфічно слобожанськими мелодичними утвореннями;

3.2.Близький до розглянутого вище формульний наспів «Зелений крокіс по вікнах поріс» [14,333] відрізняється силабічною ритмікою та мелодичною лінією, а також за функцією. Це наспів, на який в північно-західних осередках Харківщини оспівують молоду-сироту (для інших

регіонів обстеженої території типовий наспів-формула «Як ходила Галочка по вгороду»).

На кордоні історичних територій Харківського та Охтирського полків цей ритмоформульний обсяг різко змінюється. Тут побутують здвоєні структури 5+5 «Шуміла, гула крутая гора» [20,15], або трисегментні складені 4+4+3 «А брат сестру за стіл веде» [14,339]. Поява нових ритмоструктур обмежує ареал побутування обсягу розглянутих вище весільних формул територією сучасної Сумщини, зокрема на межі Краснокутського та Лебединського районів. Усі перелічені ритмотипи існують у фольклорних осередках по території історичних Харківського та Ізюмського полків у багатьох варіантах, фактично не повторюючись.

З утворенням численних варіантів весільних наспівів-формул пов'язаний другий напрям структурної взаємодії в пісенній весільній традиції. Це міжжанрові зв'язки на рівні музичної стилістики, яка теж має інтегративний характер.

Велике значення для розширення інтонаційно-поспівкового поля пісень, звернених до молодої (зокрема, оспівуючих обрядові дії із гільцем, калачем як провісниками жіночої долі), має ліричний «протяжний» мелоінтонаційний комплекс. Його вплив на мелодику та фактурний виклад стає можливим завдяки дії в інтонаційно-структурній одиниці виспіву «ліричного модусу мислення» [3,46]. Формування кантиленного мелодичного типу може виявлятися через:

- розширення структури завдяки мелоінтонаційному пророщування, що дає своєрідні мелодичні варіанти в межах голосових ліній;
- прояв специфічно слобожанського характеру складоноти, її здатність до «витягу» у трьох формах: продовженого динамізованого виспіву на одній висоті; розширення наспіву через певну мелодичну будову в межах складоноти (специфічно слобожанський різновид внутрішньоскладового розспіву); заключний та передцезурний протяг унісонів (або октав) у весільних та ліричних піснях (його можна розглядати як переосмислення продовженого динамізованого звучання з гуканням або з «скидами голосу» в календарно-обрядових піснях). Ця стилістична особливість не тільки визначає міжжанрові зв'язки, але і дає можливість під час виконання «підійняти» пісню, тобто забезпечити її динамічну активність, не зважаючи на повільний темп співу.

З цими особливосями виконавського стилю пов'язана інтонаційно-структурна реалізація магічно-ритуальної функції весільних оспівувань [4,181]. Це свідчить про генетичну спорідненість весільних та весняно-літніх обрядових пісень. Динамічне інтонаційне засвоєння унісону (або октави) виявляється через застосування продовженого «протягу» кінцевих тонів наспіву. В свою чергу через мелодійне заповнення такого «протягу» може розширюватися ритмічна форма пісенної строфи, тиради.

Якщо календарно-обрядові пісні більше тяжіють до консервації автохтонного викладу, то весільні наспіви-формули підлягають суттєвому мелоінтонаційному розвиткові, узагальненню.

Крім інтегративних процесів, які привели до закріплення в традиції типово слобожанських наспівів-формул, аналізуючи пісенний супровід весілля, можна спостерігати також інтровертні процеси [7,6-7]. Вони характеризують окремі осередкові традиції, як «архаїчні», оскільки зберігають мелодико-фактурну своєрідність окремих пісенних зразків.

До таких наспівів можна віднести нові ритмоструктурні утворення, які є «пророщеними» із загальноукраїнських і мають яскраво виражений ліричний, «протяжний» характер. Оскільки вони зафіксовані тільки з одним текстом, то можна запропонувати для них назву «весільні пісні». Наприклад, наспіви «Та лети ж ти, соколе» (с. Артемівка Печенізького району) та «Ой, у лісі, лісочку» [12,34] мають строфічну форму і побудовані на мелофактурних варіантах розспіву ритмотипу шість чверток+шість чверток. При цьому весільна пісня «Та лети ж ти, соколе» - здвоєний дольник (2рф), а «Ой, у лісі, лісочку» має строфічну будову ААББ, що свідчить про можливе походження цієї пісні від весняних танків [11,173].

Весільна пісня «Сонце вгору йде» належить до структури «формула-строфа» (за І.Клименко [12,119]), її розспів можна узагальнити за ритмоформулою 3+4+4+5(чвертки). Інтонаційні та розспівні пророщування вплинули на суттєве розширення кожного відтинку строфи відповідно до ліричного типу музичного викладу.

Узагальнення картини ритмотипологічних складових весільного фольклору слобожанського осередку дозволяє зробити такі висновки: особливістю слобожанського весільного фольклору є багатоформульність, перенасиченість музичними варіантами і окремими, «інтегрованими» з усталених наспівів-формул весільними піснями; структурно процес мелодичного узагальнення в слобожанській весільній пісенності спирається на 3 ритмоформули - двосегментні дольники 6+6, 5+3 та трисегментні 4+4+5, з ураховуванням їх ямбізованих модифікацій; ритмотипологія слобожанського весільного фольклору в цілому збігається з загальноукраїнськими ритмоформулами. Тобто, на ритмотипологічному рівні специфіка слобожанського весільного фольклору в тому, що він зберігає ритмоструктурні коди, притаманні весільним пісням місць попереднього заселення сучасних слобожан, як і в календарно-обрядовому фольклорі; єдність весільної пісенної традиції досягається через узагальнення типів слобожанських весільних наспівів-формул, яких налічується 8; фактично в кожному фольклорному осередкові ці формули мають варіанти розспіву; при цьому серед типових напрямів інтонаційно-ритмічного варіювання можна виділити використання дольних і ямбізованих ритмоформул у різних наспівах однієї чи близьких осередкових традицій; реалізація здатності

слобожанського музичного мислення до «протягу» вихідної складоноти зумовлює часове розширення та певне інтонаційне напруження розспіву. Вона сприяє «пророщуванню» окремих мелоінтонаційних модусів весільної формули в напрямі ліричного типу вимовлення. Результатом процесу є мелоінтонаційна самостійність більшості зразків весільних формул, зокрема весільних пісень.

Таким чином, на прикладі аналізу ритмотипологічних і стилістичних особливостей музичного супроводу весілля можна довести цілісність слобожанської фольклорної традиції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *.Геворкян К.А. О роли мелодико-фактурного типа в песенных традициях русских сел Северского Донца/ Традиционное народное музык. искусство и современность //Вопросы типологии: Сб.трудов. Вып.60./ Отв. ред. М.А. Енговатова, - М.: МГПИ им.Гнесиных, 1982.-С.79-87.*
2. *Гиппиус Е.А. Проблемы ареального исследования традиции русской песни в областях украинского и белорусского пограничья./ Традиционное народное музык. искусство и современность// Вопросы типологии: Сб.трудов, вып.60./ Отв. ред. М.А. Енговатова,- М.: МГПИ им.Гнесиных, 1982. -С.5-13.*
3. *Грица С.Й. Мелос української народної епіки.- К.: Наук. думка, 1979. -245 с.*
4. *Гуріна А.В. Про міфологічні витоки весільного обряду//Матеріали Міжнар. міждисциплінарної конференції «Побут. Ритуал. Традиція» / Вісник ХДУ № 407. - Х.: Книжкове видавництво «Лєствіца Марії». 1998. - С.180-181.*
5. *Гусев В.Н. Эстетика фольклора. - Л.: Наука, 1967. - 318с.*
6. *Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та Західної Волині. IV Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали /Ред.-упоряд. Б.Луканюк.-Львів: - 1993. - С.45-48.*
7. *Дорохова Е.А. Песенные традиции русских сел Восточной Украины. / Русский фольклор в иноэтнической среде. Изучение и собирание: Материалы науч.-практич. конференции. М.: ВНМЦ НТ и КПР м. Крупской, 1991.- С.6-7.*
8. *Дружки та бояри на слобожанському весіллі.: Добірка етнограф. матеріалів та нотацій / Запис, упор., вступ. ст.В.М. Осадчої,- Х.: ХОЦНТ, 1993. -20с.*
9. *Єфремов Є.В. Дослідження народнопісенного викладу через моделювання інваріанта пісні. // Українське музикознавство. Вип.20. - К., 1985. - С. 79-98.*

Ж.В.Дедусенко

ПРО "ВИКОНАВСЬКУ (ПІАНІСТИЧНУ) ШКОЛУ"

Виконавська школа – одне з фундаментальних понять як теорії та історії піанізму, так і творчої практики. Можливо, саме тому воно вживається в широкому змістовному контексті з різноманітним спектром значень від утилітарно-практичного (гра на фортепіано) до духовно-естетичного, художнього, історико-культурного (епохальні, регіональні, національні, індивідуальні школи і стилі). Однак, незважаючи на існування значної кількості змістовних відтінків, поняття "виконавська школа" потребує додаткової обробки. Це стосується, зокрема, процесу вивчення спадкоємних зв'язків між представниками різноманітних генерацій музикантів, які переймають один у другого "естафету" концертної діяльності, успадковують творчий досвід своїх попередників. Мета статті – розкрити деякі аспекти виконавської школи, які можуть стати свого роду "ключем" "до розуміння суті цих зв'язків, форм їх існування, з одного боку, і виявити закономірності розвитку фортепіанного мистецтва, з іншого.

Питання про долю і життєвий шлях фортепіанно-виконавської школи порушувалося ще наприкінці минулого століття М. Курбатовим (піаністом, учнем В.І. Сафонова) в статті "Декілька слів про художнє виконання на фортепіано" (1899 г.). У розділі "Коло школи" автор запитує, чи можна виховати виконавця, який володів би арсеналом технічних засобів і розумів суть мистецтва. На думку Курбатова, школу створює, звичайно, видатний музичний діяч, художні наміри і засоби інструментального втілення у якого знаходяться в органічній єдності, що "знайдені напівнесвідомо і завдяки таланту порівняно легко" [5.25]. Передаючи учням свої уміння, він навчає їх зовнішній стороні виконання – прийомам, навичкам, але не може їх навчити розуміти саму суть музичного явища, відчути "міру уваги", "незвичайну зосередженість". Тому "школа" набуває формального характеру, що виявляється у вивченні одних і тих же технічних прийомів і художніх правил. І тоді на зміну однієї школи приходить нова, в особі іншого видатного музиканта, і "коло школи" повторюється знову.

Безумовно, такий погляд Курбатова на проблему школи помилковий і пов'язаний з однобічним підходом до вирішення проблем навчання учня. Сучасна музична педагогіка вже давно довела життєздатність і дієвість "школи", її безперечне значення для вихованців, оскільки "школа" дає не тільки систему знань і вмінь, а і засоби засвоєння закономірностей цієї системи.

Інший погляд на "виконавську школу" був запропонований в 30-х рр. XX ст. Г. Коганом: еволюція фортепіанної педагогіки від її витоків і до

сучасності подавалася як три, змінюючі один одного напрями – емпіричний (механічний), анатомо-фізіологічний і психотехнічний. Така класифікація відобража історичний ракурс виконавства і в загальних властивостях не втрачає свого значення і понині. Однак вона охоплює лише один аспект фортепіанної педагогіки – виховання і володіння піаністичною майстерністю.

Подібну обмеженість має і класифікація К. Мартинсена в книзі "Індивідуальна фортепіанна техніка" (1930 г.), де він розглядає фортепіанну техніку залежно від психотипа особи і розрізняє класичний, романтичний та експресивний види. Подальша розробка цієї типології належить Д.Рабіновичу відповідно до фортепіанно-виконавських стилів (робота "Виконавець і стиль", 1978 р.)

Всебічним є визначення суті "школи" Л. Баренбоймом у статті "Л.В. Ніколаєв – засновник Ленінградської піаністичної школи" (1979 р.). Автор характеризує фортепіанну виконавську школу за трьома параметрами, кожний із яких має вирішальну роль на тому або іншому історичному етапі:

- навчання фортепіанній техніці і основам фортепіанної грамотності: вміння прочитати нотний текст і розібратися в його побудові;
- розвиток музичного слуху, методика його виховання, слухова концентрація;
- взаємозв'язок виховання особи музиканта-виконавця, тобто виховання особи у поєднанні з вихованням професіоналізму.

Таке визначення відображає шляхи формування музиканта–виконавця і завдання "школи" як системи. Грунтуючись на позиції Л. Баренбойма, пропонуємо її уточнити, уявивши "виконавську школу" як діалектичну єдність 3-х елементів: формування ігрового апарату, комплексу необхідних для виконання рухових навичок і прийомів, створення технічної бази виконавця; виховання художньої техніки, або підпорядкування техніки художнім завданням. Іншими словами – артистизм, майстерність, віртуозність; розвиток музичного мислення, інтелекту, що створює художню інтерпретацію.

Кожен із цих елементів входить до поняття "школа", має відносну самостійність історичного розвитку. Розглянемо кожен із цих елементів окремо.

Розвиток техніки гри на інструменті, моторики носить історичний характер і є еволюцією декількох фаз, зміна яких керується власною логікою. В період формування фортепіанної культури (XVII-XVIII ст.), точніше в період клавірного мистецтва (клавір – збірна назва клавішно-струнних інструментів: клавесина, клавікордів, пізніше фортепіано), техніка гри на цих інструментах переважно запозичена від лютневої. Наприклад, принципи аплікатури, гра лише чотирма пальцями, орієнтація на їхню природну довжину, відсутність "підкладання" першого пальця. З опануванням і

вдосконаленням акустичних можливостей інструментів виникли і власні клавірні прийоми гри. Про це свідчить спрямування композиторської і теоретичної думки на пошуки і закріплення в суспільній свідомості і практиці (не тільки в педагогіці, але і в формуванні естетичного ідеалу) раціональнішої аплікатури, основаної на позиційному принципові) Жан Дені "Трактат про настройку спінета", 1650 г.), елементів пальцьової техніки (Ф. Рамо "Засіб пальцьової механіки", 1721 г., Ф. Куперен "Мистецтво гри на клавесині", 1716 г.).

Систематичні публікації того часу дозволяють виявити один із витоків піанізму. Однак проблема "гри на клавірі" зовсім не зводиться до минулого виконавського мистецтва, до значення певного попереднього етапу становлення виконавської діяльності. Знаходячись у витоків початків історичного процесу формування інструменталізму, рухова культура виявляється вписаною в його генетичний код, отже, володіє іманентною цінністю, яка закріпилася в "школах гри на клавірі". Показово, що вдосконалення виконавського апарату, різноманітні "методики" не втратили своєї вагомості навіть тоді, коли на певному історичному етапі постала нова вимога до виконання, яку можна визначити, згідно з Асаф'євським науковим положенням, як "мистецтво інтонованого змісту". Так, у "Опыте истинной игры на клавире" Ф.Е. Баха (1753 г.) розробляється теза про необхідність змістовного виконання, що мало б визначати кінець "ери техніцизму". В цьому же ряді - "екзерсиси" Скарлатті, перші взірці "художнього етюда", що виникали задовго до епохи Шопена і Ліста. Такий погляд відповідав новому інструментальному мисленню, що означало формування самостійності його мови у єдності лексичних і логічних чинників (стилістики і формоутворення). Крім того, він знаменує такий етап іманентного розвитку техніки гри, коли вона набула сталого характеру, усвідомлювалася як досвід, знання, культура, тобто школа. Таким чином, формування техніки гри на інструменті протягом XVII-XVIII ст. відповідає логіці розвитку, становлення, усвідомленню власної специфіки і підпорядкування іншій, складніше організованій системі при збереженні своїх особливостей. Виникнення фортепіано, що прийшло на зміну клавіру, актуалізувало застарілу проблему пристосування до інструменту, уявлення про школу.

Грати на новому інструменті клавесинними прийомами було майже неможливо. Залежність сили звука від сили удару змушувала піаністів шукати засоби і вправи для досягнення рівності при пальцьовій грі, виробленні самостійності кожного пальця. Складніша порівняно з клавесином клавіатура потребувала певних вправ для розвитку сили пальців. Однак не тільки еволюція інструменту впливала на формування нової техніки гри на фортепіано. Тут тісно переплітаються фактори, серед яких великого значення набуває діяльність композиторів-реформаторів, які прокладають нові шляхи у фортепіанному мистецтві і виконавстві. Такими були Моцарт,

Гайдн, Бетховен, котрі заклали основи сучасного піанізму. Особливо значним був внесок Бетховена в удосконалення техніки фортепіанної гри. Фортепіано якнайбільше підходило для грандіозних задумів Бетховена, чиї звукові і технічні характеристики зумовили особливості стилю його фортепіанних творів. Він був новатором, який розкрив грандіозні можливості рояля і техніки гри на ньому, про що свідчать численні зошити вправ Бетховена і ретельна фіксація у нотному тексті творів усіх своїх виконавських намірів.

У першій половині XIX ст. у нових історичних умовах, коли виконавство усвідомлювалося як вид професії, техніка гри на інструменті стає одним із компонентів артистизму, засобом спілкування піаніста з публікою. В контексті романтичної епохи володіння винятковою моторикою зумовлювало виявлення природних здібностей людини не менше, ніж захоплення емоційно-чуттєвим станом. Невипадково ім'я Паганіні часто асоціювалось зі стихійно-демонічними рисами особи і стало майже номінальним в історії художньої культури XIX ст. Цікаво, що в знаменитому "Карнавалі" Шумана цей образ постає в каскаді "віртуозних" пасажів, перебільшений "техніцизм" яких межує з пародійністю. Магнетизм Паганіні надихнув багатьох композиторів-піаністів на розвиток фортепіанної моторики.

Етюди Шопена, Шумана, Ліста, Брамса, незалежно від того, чи використовувались в них теми "диявольського скрипаля", відбивають підйом техніцизму, без якого неможливо повною мірою охопити не тільки панораму, а й саму суть романтичної епохи. Причому кожний із видатних віртуозів-композиторів XIX сторіччя постає водночас творцем власної школи гри на фортепіано. Пригадаємо шопенівську постановку руки, підключення до гри зап'ястя, передпліччя, плеча, індивідуальність кожного пальця; з іншого боку – лістовську методику розуміння безлічі технічних труднощів через об'єднання чотирьох основних формул: акорди і октави; тремоло; подвійні ноти; гами і арпеджіо.

Істотним чинником розвитку техніки в XIX ст. є прагнення кожного виконавця-композитора ввести індивідуальний комплекс прийомів, запропонувати свій погляд на мистецтво гри. Це приводить до різноманітних засобів контактування з інструментом, об'єктивно даючих концертуючому музикантові вибирати той засіб, який відповідає його власним психофізичним і особистим властивостям. Відсутність єдиних "рецептів" універсального характеру відповідає не тільки естетиці романтизму, з її спрямованістю на унікальне, індивідуально-неповторне, але і можливостям фортепіано, механіка і акустика якого ніби провокувала на експеримент, апробацію нових технічних засобів. Невипадково зовні парадоксальна назва праці Фетиса покликана узагальнити віртуозну практику свого часу: "Метод методов для фортепиано или трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в этой области и специально методов

Ф.Е. Баха, Марпурга, Тюрка, Мюллера, Дюссека, Клементи, Гуммеля, Адамса, Калькбреннера и Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и апликатуры некоторых знаменитых виртуозов: Шопена, Крамера, Делера, Гензельта, Листа, Мошелеса, Тальберга".

Зацікавленість технічною стороною виконавства не згасає і в XX ст., зокрема другій половині, коли фортепіано розуміється не тільки клавішним, але і струнним інструментом (гра пальцями на струнах, щипком; дотиком аркуша, паличкою – препарований рояль та ін.). Стосовно використання традиційних засобів гри спостерігається відродження клавірних прийомів, які синтезуються з власно фортепіанними. В концертній практиці одним із критеріїв оцінки виконавця є школа – володіння технікою, апаратом, що має нині надзвичайне значення в умовах зростання цінності професіоналізму в усіх сферах життєдіяльності.

Отже, розвиток школи – техніки гри на інструменті – постає як гігантська історична спіраль, кожний виток якої водночас має власну специфіку і спільні властивості з іншими. Із завершенням періоду становлення механіки клавіру питання техніки інструменталіста природно стали співіснувати з іншими підходами до завдань піанізму; зі зміною інструменту вони відродилися, хоча сам процес адаптації набув характеру "стрети", водночас поєднання "техніцизму" і "інтонованого змісту".

Спіральна графіка історичного розвитку позначила і стадіальність різноманітних засобів постановки руки. Так, пальцьова моторика віденських класиків, яка прийшла на зміну природній кистьовій свободі попередників, у свою чергу була витіснена, наприклад, у піанізмі Шопена, деякими прийомами докласичної манери гри (використання фізичної довжини пальців, перекладання їх "у зворотному порядку" та ін.). Ще більш багатосторонній зв'язок із минулим у фортепіанній творчості XX ст., що інтегрувала майже не всі історичні засоби гри на клавірі-фортепіано. Фактично виконавець вільний вибирати той вид моторики, що найбільше відповідає його руховому апаратові. З іншого боку, специфічним творчим завданням може стати виконання програми, до складу якої мають увійти твори різних стилів із наближенням кожного з них до відповідного виду техніки. В такому разі "техніцизм" виявляє представлену в ньому початкову естетичну сторону діяльності.

Отже, технічне "вміння" (готовність виконавського апарату до вирішення надскладних завдань художнього плану) має властивості потенційної і актуальної, другорядної і домінуючої значущості, на різних етапах історичного розвитку змінюючись і набуваючи нових функцій у системі виконавства, залишаючись константним елементом будь-якої школи.

Інший елемент школи розкривається у понятті віртуозності. На перший погляд, його відмінність від рухової техніки не є суттєвою, оскільки віртуозом часто називають піаніста, якими блискуче володіє мистецтвом

моторики. Дійсно, майстерне володіння виконавським апаратом має естетичну цінність, оскільки відображає одну з граней самопізнання людини, в даному разі – її психо-фізичні можливості. З цих позицій віртуозність є лише вищим ступенем техніки, тобто відмінність між двома передуявленнями про школу має тільки кількісний показник, насправді тут слід говорити про якісно різні явища, що припускають різноманітні значення слова "гра". В першому разі воно не обов'язково пов'язується з публічним виступом і може бути одним із первинних компонентів повсякденних занять музиканта, націлених на збереження і розвиток робочої "форми", або певний етап вивчення твору (показові у цьому рекомендації Черні в "Повній теоретичній і практичній школі", наприклад, в етюдах, тв. 337, де в кожному номері виписана кількість повторень: №1 – 20 разів, №2 – 15 разів, №3 – 30 разів та ін.). Крім того, формування техніки можна пов'язувати зі специфічним комплексом вправ, які не мають будь-якої художньої цінності. Навпаки, віртуоз завжди розкривається в процесі спілкування з аудиторією, під час безпосередньої виконавської практики, створюючи світ образів не тільки "на фортепіано", але і "у фортепіано", тобто мімікою, пластикою, випромінюванням внутрішньої енергії. Цікавою є думка Луначарського, яка збігається, за його власним визнанням, з позицією Б. Яворського: "Віртуоз – не слово, що вживається в негативному значенні, тобто людина, що зовнішньою технікою закриває свою внутрішню порожнечу, а "віртуоз" – артист величезної могутності у силі враження, яке він має на публіку" [3.182]. Іншими словами, віртуоз – це особливий тип виконавця, який характеризується, передусім, почуттям сцени, радощів від свободи вираження, своєрідного змагання, без якого не може бути дійсно артистичного азарту. Крім того, якщо чиста "моторика" є навиком гри на інструменті, то віртуозність є свого роду грою з інструментом. Невипадково Шопен зазначав, що пасажі повинні бути зімпровізованими: "... нехай їхнє гарне виконання буде результатом досконалого і повного володіння інструментом, а не спеціального вивчення" [I, III].

Дух змагання, органічно притаманний віртуозності, виявляється і в своєрідному діалозі виконавців різних генерацій, шкіл, культурних ареалів. Але найпослідовніше, концентровано він заявляє про себе в численних конкурсах і фестивалях, що постають як концертна вистава, святкове дійство. Апогеєм цього дійства завжди стає заключний тур, де учасники конкурсу повинні виконати концерт, тобто твір жанру, який є квінтесенцією віртуозності, змагання, естрадності.

Слід розрізняти поняття майстерності і віртуозності: "Можна володіти великою технікою, величезною майстерністю і не бути віртуозом, – пише А. Альшванг. – Також є молоді виконавці, про яких не скажеш, що вони вже досягли високої майстерності або всебічно розвиненої техніки, але їх грі властива справжня віртуозність. Точніше – віртуозність не тільки в грі, але в

натурі, в психіці. Її суттєвість виявляється в тому дусі свободи, активності, необмеженої творчої сміливості, якою пронизана вся їх гра" [2.70].

Таким чином, віртуоз – це "людина, що грає", тобто пізнає себе і дійсність під певним кутом зору, як нескінченно створюваний світ. Іншими словами, віртуозність специфікує виконавство у власній естетичній якості і так мотивує доцільність його існування у виді самодостатньої професії. Тому в системі "композитор – виконавець – слухач" середня ланка посідає домінуючу позицію порівняно з першою, оскільки віртуоз виступає не тільки (і не стільки) "від імені композитора", скільки "від свого імені". Невипадково в історичній практиці виник особливий тип "сочиняющего виртуоза", який не потребує посередницької ролі композитора. На наш погляд, цей історико-культурний феномен ще не до кінця розкритий і адекватно не оцінений сучасною суспільною свідомістю, зокрема, музичними науками. Хоча завдання, які ставили перед собою "сочинающие виртуозы", не відрізнялися особливою глибиною осягнення реальності, не претендували на переворот у композиторському мисленні, на індивідуальний стиль, все ж їх мистецтво значно поширило розвиток акустичних, темброво-фонічних, суто "фортепіанних" уявлень, сприяючи формуванню реактивності і диференціюванню слухової рефлексії. Показовою є діяльність представника віденської школи, учня Гуммеля, С. Тальберга, названого не тільки "піаністом королів", але й "королем піаністів". Нагадаємо, що Тальберг був прославленим майстром співу на фортепіано. Це дозволило йому значно збагатити саме уявлення про змістовний аспект виконавства не як мистецтво швидкості пальців або майстерності імпровізації, а як про чарівність звукотворчості. При таких естетичних принципах питання "що грати" ніби заміняється питанням "як грати", причому під останнім розуміється мистецтво інтонування [4.12]. Завдяки цьому "сочинающий виртуоз" як тип виконавця виявився в XIX ст. на межі процесу розмежування історико-культурних епох, істотно поширюючи коло засобів інструментальної виразності. З іншого боку, сам автор художніх творів може розробляти віртуозну сторону своїх творів, збагачуючи завдяки цьому їх іманентно-музичну палітру. Віртуоз (творець естетично усвідомленої реальності) володіє в своєму піаністичному арсеналі не тільки моторикою, але й іншими сторонами виконавської виразності, передусім артикуляцією, туше, агогікою, динамікою та ін. Як результат виникає чуттєво-конкретний, помітний музичний образ. У зв'язку з цим можна сформулювати поняття виконавського тексту, що, на відміну композиторського, народжується не внаслідок втілення інтелектуально-емоційних ідей у виді системи нотних знаків, графічних і словесних уточнень, а через безпосередній контакт між мускульним зусиллям, рухом і слуховим уявленням. Ця повнота чуттєвого переживання прямо апелює до стихійно-матеріального начала особи, естетизуючи його, тобто окультурює відповідність до законів краси.

Третій елемент поняття "виконавська школа" пов'язаний із проблемою прочитання піаністом композиторського тексту і створенням інтерпретації; тут мистецтво самовираження поступається мистецтву розуміти "чуже слово" (що не виключає власного висловлювання "на основі чужого"), а "гра з інструментом" – вдумливому діалогові з іншим творчим "я", нерідко віддаленому значною часовою і історико-культурною дистанцією. Не поглиблюючись у питання інтерпретації, зазначила лише, що аналогічно тому, як авторський задум (ідеальне уявлення про художній образ) не тотожний його втіленню в реальному творі, нотний запис, як відомо, не збігається з текстом, який звучить. Проте не слід забувати, що сама система графічних знаків орієнтована на певні навички, навіть традиції їх прочитання. Протягом XVII-XVIII ст., коли композитор і піаніст ще не були самостійними професіями, нотний запис міг бути приблизним (генерал – бас, розшифровка мелізмів, динамічних відтінків, темпу та ін.). З іншого боку, прочитання семантичного аспекту музичної композиції регламентувалося самим станом "мистецтва звуків", що тяжів до оперування сталими ритмо-інтонаційними змісто-образами, наприклад, риторичними фігурами. У таких умовах "зона вільностей" інтерпретатора обмежувалася визначеною традицією відповідності між значенням і законом, причому акустична сторона виразності поступалася перед інтонаційно-графічною. Інтерпретація як проблема прочитання семантики художнього твору актуалізувалася саме тоді, коли виникла природна межа між композитором і піаністом і зміст музики став непомірно багатомірним, мінливим. Композитори немов знову відкривають звукову природу музики, нерідко уявляючи темброво-фонічну, збагачену фактурно-регістровими і артикуляційними тонкощами матерію як самоцінність, еталон краси, джерело чуттєвих насолод. Разом із тим вони оголошують музику рівнозначною за своїми пізнавальними можливостями іншим видам мистецтва, філософії, релігії. Тому нерідко за спокусливою привабливістю лунаючого образу криється деяка надідея, символ, подібно тому, як тема поетичного ноктюрна побічної партії сі-мінорної сонати Ліста насправді є "перевертнем" – інобуттям "мефістофельської" головної. Отже, перед виконавцем відкриваються принаймні дві рівнозначні можливості: акцентувати безпосередність емоційно-чуттєвого висловлювання або той інтелектуально-духовний досвід, що є загальногуманітарним, історико-культурним контекстом даного твору. Контекстом може бути власно-виконавська традиція тлумачення семантики твору, згідно з існуючою формулою, що "так грають". Зазначимо, якщо для віртуоза сфера виразності зосереджена в зоні акустичних уявлень, а поняття "інтонованого змісту" і "образу звучащого фортепіано" (Л. Гаккель) фактично тотожні, то для виконавця з концептуальними установами на розкриття змісту звукова матерія стає ключем до відкриття у творі соціокультурного і художнього досвіду.

Виявлені в статті аспекти піанізму створюють "школу" як статико-динамічну систему. Її статична сторона виявляється в сталості названих компонентів; динамічна – в модифікації кожного з них у історико-культурному процесові, у варіантності їх відношень між собою. Такий погляд на "школу" дозволяє абстрагуватися від поділу виконавців згідно з типологічним підходом, прийнятим у теорії та історії художньої творчості, і усвідомити інші критерії наукового узагальнення виконавської практики як особливої сфери естетичної діяльності.

СПИСРК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексєєв А. Історія фортепіанного мистецтва. Ч. 2-М.,*
2. *1967, - 285 с.*
3. *Альшванг А. Радянські школи піанізму. Нарис другий.//*
4. *СОВ. Музика, - 1938, - №12.*
5. *Луначарський А. У світі музики. -М., 1971,-250 с.*
6. *Малиновська А. Фортепіанно-виконавське інтонування.*
7. *-М., 1990,-191 с.*
8. *Ніколаєв Л. В. Статті та спомини сучасників. Листи /До 100-річчя з дня народження/. -М., 1979,-223 с.*

І.І.Польська

ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОСТІР ТА МІЗАНСЦЕНА МУЗИЧНОГО АНСАМБЛЮ

Виконавський простір є одним із найважливіших жанротворюючих факторів соціокультурного побутування музики. Просторова диференціація значною мірою визначає специфіку різних видів музичного виконавства — сольних, ансамблевих, колективних.

Система категорій виконавського простору музики є досить широко розвиненою та багаторівневою. Вона складається з двох частин: реального «зовнішнього» простору соціокультурного функціонування жанру («фізичний простір» [5, 208], за термінологією відомого українського музиканта професора Ю.Ф. Вахраньова) та ідеального «внутрішнього» слухового простору музично-образних уявлень виконавців («метафізичний простір») [5, 208]. Сукупність усіх існуючих рівнів та напрямів просторового буття музики створює цілісну систему музичного простору як одночасно соціокультурного, акустичного, «топографічного» [5, 208], ілюзорного тощо [13; 14].

Об'єктом даного дослідження є саме реальний, фізичний виконавський простір, а предметом вивчення — специфіка його структури та функцій. Проблематика статті пов'язана з розглядом питань просторової організації музично-ансамблевого виконавства, перш за все — структури та функцій ансамблевої мізансцени. Методологія дослідження грунтується на принципах системно-структурного та функціонального аналізу, компаративізму, структурного та ігрового моделювання. Науковою базою роботи є фундаментальні дослідження з проблем музичної естетики, теорії, соціології та психології музики, теорії музичного виконавства та театрознавства. Автор використовує результати практичного досвіду (зокрема власного) музичного виконавства — сольного та ансамблевого — і музичної педагогіки.

В роботі висунуто авторську гіпотезу про характер та структуру виконавського простору музичного ансамблю та запропоновано структурно-функціональну модель просторової побудови ансамблевої мізансцени.

У процесі дослідження виявився певний дефіцит спеціальної термінології, зумовлений недостатньою вивченістю питань, що розглядалися. Тому автор вважає за доцільне введення до наукового обігу деяких нових термінів, які дають можливість диференційованого аналізу явищ, пов'язаних із просторовим функціонуванням ансамблевих жанрів.

Виконавський простір музики має свою внутрішню структуру. Він не є постійним та одномірним; а може змінюватися: збільшуватися та

зменшуватися, поширюватися та стискуватися. Існує низка типових моделей виконавського простору, які пов'язані з основними виконавськими жанрами.

Структура музично-виконавського простору відбиває його функціональну диференціацію. Виконавський простір музиканта-інструменталіста включає топографічний простір музичного інструменту, основною частиною якого є ігровий («робочий») простір (наприклад, клавіатура та педалі у піаніста, гриф зі струнами та смичок у скрипаля або віолончеліста, струни та педалі у арфіста, тростина, клапани та ствол у кларнетиста чи гобоїста) — найнеобхідніший для функціонування виконавського процесу як такого. Це простір саме для виконавської технології, для професійних рухів (мануальних дій та педалізації).

Топографічний простір музичного інструмента передбачає наявність певного «простору маси» [термін автора] — фізичного розміру, масштабу всього інструменту, його форми та структури. Роль простору маси в процесі гри залежить від специфіки інструменту (наприклад, для струнних або духових інструментів вона вища, ніж для фортепіано).

Топографічний виконавський простір щільно пов'язаний із «простором розташування» [термін автора], функцією якого є забезпечення просторової зручності гри та свободи виконавських рухів музиканта. До його складу входять простір стільця, нотного пюпітра (пульта), дистанція між стільцем та роялем (у піаніста), особливості підлоги (для віолончеліста) тощо.

Важливою частиною виконавського простору музиканта є «простір зовнішньої дистанції» [термін автора]. Його функцією є створення ілюзії замкнутості, що є необхідною для відокремлення виконавця від навколишнього простору зовнішнього світу —кімнати, залу тощо. Саме задля збільшення простору зовнішньої дистанції та метафізичного простору музичного сприйняття, задля одночасного створення внутрішнього психологічного уявлення про таку замкнутість солісти-інструменталісти (особливо скрипалі, альтисти, віолончелісти) під час гри заплющують очі, цілком «вимикаючи» простір зовнішнього світу та імітуючи щільну завісу між ним та собою.

Регулювання акустики, звучання інструменту потребують обов'язкової орієнтації на певне приміщення, тобто на його акустичний простір.

Надзвичайно специфічним є виконавський простір ансамблю. Він відрізняється від виконавського простору музиканта-соліста своєю багатоплановістю, композиційною структурованістю, різноманіттям мізансценування. Структура виконавського простору ансамблю включає, крім ігрового простору кожного виконавця, просторів маси його інструменту та розташування, також комплекс аналогічних просторових рівнів усіх інших учасників ансамблю. При цьому суттєво зростає значення простору інструментів, їх маси та розташування (наприклад, маси роялів при

розміщенні піаністів у двофортепіанному дуеті один проти одного — обличчям до обличчя).

Величина ігрового простору та простору розташування кожного виконавця в ансамблі може змінюватися залежно від жанрових умов (наприклад, у чотириручному фортепіанному дуеті) або характеру мізансцени ансамблю (більш чи менш тісного розташування партнерів, його зручності для процесу виконання, від типу просторової конфігурації інструментів та виконавців тощо).

Структура «простору зовнішньої дистанції» для кожного учасника ансамблю також ускладнюється та диференціюється. Вона розподіляється на два рівні — «простір внутрішньої дистанції» [термін автора] та суто «простір зовнішньої дистанції». Простір внутрішньої дистанції виникає між партнерами ансамблю, відособлює їх ігрові «сфери життєвих інтересів» та визначає міру їх «відокремлення». Характерною особливістю простору внутрішньої дистанції є його розтяжність, пов'язана зі зміцненням дії доцентрових (скорочення внутрішньої дистанції, цілісність ансамблю) або центробіжних (збільшення внутрішньої дистанції, ослаблення сумісної спільності виконання — або порушення рівноправності ансамблевого організму) сил та тенденцій у взаємодії партнерів. До складу простору внутрішньої дистанції входить і необхідний для ансамблевого виконавства «простір візуальної дистанції», або «простір огляду» між партнерами, який забезпечує наявність візуального контакту між виконавцями під час гри.

Простір зовнішньої дистанції виникає навколо ансамблю в цілому, відокремлюючи всю групу партнерів-виконавців від навколишнього фізичного простору. Простір зовнішньої дистанції є загальним для всіх учасників ансамблю. При цьому величина простору як зовнішньої, так і внутрішньої дистанцій включає (як і простір розташування учасників ансамблю) також певний мізансценічний простір (кімнати, концертної естради, студії звукозапису тощо) — «простір ансамблевої композиції» [термін автора], пов'язаний із конфігурацією даного ансамблю, його типовими чи нетиповими схемами розташування виконавців та інструментів, тобто з типологією функціональних співвідношень між просторами розташування кожного музиканта та просторами мас інструментів. Мізансценічний простір ансамблевої композиції разом із простором зовнішньої дистанції охоплюються, в свою чергу, акустичним простором — простором приміщення або пленеру, де виконується музика. Характер акустичного простору детермінований специфікою тієї чи іншої жанрово-комунікативної ситуації соціокультурного побутування музики [13; 14].

Характер розташування музичного ансамблю, його просторової конфігурації є суттєвим фактором ансамблевого виконавського процесу. Канонічні типи ансамблевих мізансцен (наприклад, фортепіанних дуетів — чотириручного та двофортепіанного, фортепіанного тріо або струнного

квартету) щільно пов'язані з кристалізацією певних комунікативних моделей, перш за все ігрових. Ансамблева мізансцена є однією з умов спільної рольової гри в музичному виконавстві.

Основними типами мізансценічних функцій у ансамблі є такі:

1) соціокультурні щодо жанрово-комунікативної ситуації побутування ансамблю (мізансцени домашнього музикування, концертного залу, навчального класу, паркового концертування або вуличної серенади суттєво різняться функціонально) [3, 10-16; 13, 21-24];

2) акустичні функції (залежність характеру та якості звучання ансамблю в цілому та окремих інструментів від просторового розташування виконавців стосовно приміщення та слухачів) [6; 10; 11; 18];

3) композиційно-семантичні (створення певного ракурсу сприйняття ансамблю, просторового ритму, змістовних акцентів, притаманних специфіці даного виконавського жанру) [1; 7; 8; 9; 11];

4) комунікативні (побудова ансамблевої мізансцени, з одного боку, залежить від специфіки спілкування між партнерами, а з іншого — сама впливає на характер такого спілкування) [8; 9; 15];

5) професійно-виконавські (технічна зручність сумісної гри, узгодженість виконавського процесу) [6; 10; 17; 18; 19; 20].

Значення мізансцени та просторової композиції музичного ансамблю іноді недооцінюється навіть самими виконавцями [10, 8-10]. Це детермінується, на наш погляд, тим, що процес історичного відбору оптимальних типів просторового розташування у традиційних жанрах музично-ансамблевого виконавства, їх канонізації загалом вже закінчився. Існують традиційні схеми побудови мізансцен для основних, найпоширеніших видів ансамблю. Ці схеми стали вже настільки звичними та природними для цілих поколінь музикантів, що сприймаються ними майже підсвідомо. Проблема спеціальної побудови ансамблевої мізансцени виникає у виконавців лише у тих випадках, коли вони свідомо намагаються відійти від загальновживаних норм розміщення інструментів з метою втілення тих чи інших нових художніх ідей, поліпшення міжособистісного спілкування або принципової зміни його характеру, а також підвищення суто акустичних, фонічних властивостей виконання.

Інакше кажучи, зміна мізансцени, просторової конфігурації ансамблю в музичному виконавстві завжди невід'ємно пов'язана зі зміною кута зору [1, 36-59, 112-123; 9, 127-128] — естетичного, психологічного тощо, — зі зміною певних творчих комунікативних або соціокультурних установок та специфіки умов виконання (наприклад, при зміні жанрової ситуації функціонування музики).

Закони мізансценування, композиції, семантичної побудови виконавського простору сцени є всебічно дослідженими в теорії та практиці театрального мистецтва. Саме через характер побудови мізансцен, принципи

їх розвитку та узгодження, взаємозв'язку значною мірою втілюється режисерський задум спектаклю, його творча ідея та художній план. Від особливостей тієї чи іншої мізансцени залежить і побудова акторського малюнка ролей, характер взаємин між дійовими особами. Відомий дослідник комунікативної специфіки театральної творчості П. М. Єршов у своїй книзі «Режиссура как практическая психология» підкреслював: «Взаимодействие между людьми всегда происходит в материальной среде. Поэтому не только определенный характер взаимодействий выливается в определенные расположения каждого в пространстве (допуская, впрочем, их значительное разнообразие), но и определенные мизансцены могут вести к определенному характеру течения борьбы, а иногда и решающим образом сказываются на ее содержании» [8, 258].

Структура мізансцени розкриває найсуттєвіші грані образного змісту театральної дії, психологічного спілкування персонажів та самих акторів на сцені, співвідношення сил у житті, що зображається. «Мизансцены возникают, когда проектируемая борьба доведена до определенности и яркости. Степень выразительности мизансцены — это многозначная, зримая содержательность происходящего взаимодействия» [8, 260].

У музичному виконавстві роль мізансцени є, звісно, значно меншою. Якщо під час концерту відбуваються зміни мізансцен, то вони зумовлені чергуванням виступів різних виконавців та виконавських колективів. Крім того, на відміну від спектаклю, мізансцени в концерті найчастіше є незмінними під час усього виступу даного виконавського складу, за винятком, коли музиканти самі перепланувують своє розміщення (наприклад, у разі обміну виконавськими функціями Primo и Secondo у чотириручному фортепіанному дуеті). До того ж подібне пересадження, обмін місцями не створюють нової мізансцени, а лише вносять відчуття «зміни масок», візуального контрасту й підкреслюють наявність ігрового начала в розподілі ансамблевих ролей [12]. Виконавський обмін рольовими функціями надає певної динаміки внутрішній структурі ансамблевої мізансцени, одночасно зберігаючи завданість та статику традиційної жанрової схеми просторового розташування даного ансамблю. Логіка побудови ансамблевої мізансцени в музиці є важливим, але не домінуючим чинником виконавства,. (тому абсолютизація її функцій та значення у виконавському процесі може призвести до абсурдного результату, яскравим прикладом є відома байка І. А. Крилова «Квартет»).

Традиційні мізансцени основних ансамблевих жанрів (дуетів, тріо, квартетів тощо) сприяють, наприклад, підкресленню психологічних особливостей музичного спілкування, рельєфному прояву жанрової естетики та структури жанру [15, 43- 44; 17, 105-106; 19,. 285; 20, 40]. Мізансцена створює своєрідний змістовний акцент, під тим чи іншим кутом зору висвітлюючи принципово важливі семантичні ознаки жанру. Мізансценічне

рішення ансамблевого простору впливає і на розподіл рольових функцій у системі ансамблевої ієрархії, дає можливість акцентувати увагу на тих чи інших інструментальних партіях.

З побудовою мізансцени пов'язане таке специфічне ансамблеве явище, як його своєрідна «біоенергетика»: процес сумісного психофізіологічного буття виконавців, у якому виникає характерне відчуття тілесної близькості, фізичної взаємодії, певних «біотоків» між учасниками ансамблю. Музиканти-ансамблісти іноді буквально «відчувають партнера спиною». Без такого фізичного відчуття партнера, сприйняття його майже на біологічному рівні неможливе саме становлення ансамблевого колективу. Сила, векторність та характер цього біофізичного «випромінювання», ансамблевого взаємозв'язку значною мірою залежать від структури ансамблевої мізансцени. Можливо, найбільший біоенергетичний потенціал тілесності має чотириручний фортепіанний дует — єдиний вид ансамблевого виконавства, в якому обидва партнери грають на одному, спільному для обох інструменті [15, 44].

Зразком семантичної побудови ансамблевої мізансцени та зміни її змістовного акцентування є мізансценування фортепіанних дуетів — чотириручного та двофортепіанного.

Так, класична модель мізансцени чотириручного фортепіанного дуету створює змістовний акцент на принциповій єдності граючих, їх «подвоєності» (в тому числі — візуальної). При цьому виникає візуальний «наголос» на фігурі, обличчі та руках виконавця партії Primo, його ігровому просторі та просторі розташування. Цей «наголос» пов'язаний із традиційним гомофонним стереотипом функціонально-ієрархічного розподілу ансамблевих ролей («рельєф — фон», «мелодія — акомпанемент»), основаним на домінуванні однієї провідної інструментальної партії. Час історичної кристалізації фортепіанного дуетного жанру та ствердження його на концертній естраді (а не суто в домашньому побутовому музикуванні) збігається з епохою загального панування гомофонії у музиці. Концертна мізансцена чотириручного фортепіанного дуету підкреслює, таким чином, функціональну перевагу партії Primo, що склалася на ранньому етапі існування жанру. Візуальна модель чотириручного дуету є дещо наближеною до типових моделей подвійного барельєфа або подвійної камеї, де принципова подвоєність обрисів та фігур, ритмова подібність контурів та ліній створюють враження психологічної єдності — єдності характерів, прагнень та мети — та активної енергії сумісної взаємодії, націленості. Подібність означених моделей посилюється однаковим для них профільним типом зображення, який теж укріпляє емоційно-психологічну близькість зображених осіб (або видимих на естраді виконавців) та надає їй особливої націленості й спрямованості.

Автор особливо відзначає, що візуальна модель мізансцени чотириручного фортепіанного дуету в ситуації побутового музикування

(домашнього чи салонного) значною мірою відрізняється від концертної моделі. Візуально-просторова модель мізансцени дуетного музикування є скоріше наближеною до моделі просторового буття скульптури та її візуального сприйняття. У жанрово-комунікативній ситуації концертного залу існує принциповий просторовий кордон між виконавцями та слухачами — лінія концертної естради, а кут зору («бачення сцени») для публіки є заданим первісно, постійним і незмінним. На відміну від цього, жанрово-комунікативна ситуація побутового музикування передумовлює співіснування музики (музичного ансамблю) і навколишнього життя у цілісному соціокультурному контексті, де немає кордону між виконавцями та аудиторією — ані психологічного, ані просторового [1; 8; 9; 15]. Мізансцена ансамблю розташована в кімнаті або салоні вільно (іноді навіть в центрі приміщення). Присутні при музикуванні можуть знаходитися з усіх боків від неї, можуть за власним бажанням змінювати візуальний (композиційний) кут зору (та аудіоакустичний «кут слуху») на фігури, руки, обличчя виконавців і розташування музичних інструментів, збільшувати або зменшувати просторову дистанцію між собою та музикантами (майже до зіткнення) тощо.

На перший погляд здається, що в подібних умовах модель ансамблевої мізансцени позбавлена змістовних наголосів. Але подальший аналіз ситуації висвітлює семантичну специфіку такої мізансценічної моделі. Змістовний акцент полягає саме у корпоративній єдності між усіма присутніми — виконавцями та слухачами, яка припускає принципову можливість обміну рольовими функціями між ними. А «вписаність» ансамблевої мізансцени до загальної мізансцени приміщення підкреслює її невід'ємність від життєвого соціокультурного контексту свого часу.

Класична модель мізансцени двофортепіанного дуету акцентує провідну роль партії першого фортепіано. Такий композиційний наголос пов'язаний із дією окремих виконавських моделей: модель віртуозного концертування, основана на ієрархічній структурі функціональної підпорядкованості «акомпанементу» солістові; дещо наближена до попередньої модель концертування соліста з оркестром, що грунтується на принципах суперництва між суб'єктами виконавства, де силовий баланс протилежних начал — особистісного та колективного — підкреслюється просторовою побудовою мізансцени: рельєфним акцентуванням фігури соліста (великим планом поблизу лінії сцени) та узагальненням, переведенням на другий — фоновий — план колективної «маси» оркестру. Одночасно з подібним проявом ієрархічного розподілу мізансценічного простору в концертній моделі мізансцени двофортепіанного дуету чітко виступають ознаки суто ансамблевої моделі рівноправної сумісності, єднання партнерів (особливо партнерів саме з темброво-однорідного ансамблю, які грають на принципово однотипних інструментах). Змістовний акцент, притаманний цій мізансценічній моделі, створюється характерною аналогією

поз, фігур виконавців (паралельно один до одного — в профіль до публіки), близькою до концертної мізансцени чотириручного дуету.

Поряд із класичною (паралельною) моделлю мізансцени двофортепіанного дуету останнім часом набули популярності декілька інших, нетрадиційних. Найвідомішою серед них стала досить поширена в концертному виконавстві модель просторової конфігурації дуету, яку автор пропонує визначити як мізансценічну модель «обличчям проти обличчя». Опис цієї схеми просторового розташування наводить відома піаністка-ансамблістка, викладач Ленінградської (нині Санкт-Петербурзької) консерваторії Т.С. Самойлович у статті «Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля»: «Партнеры сидят лицом к лицу, клавиатуры развернуты к противоположным стенам, хвосты роялей рядом (иногда при этом крышка правого рояля снимается). При таком расположении партнеры видят друг друга, между ними устойчивый зрительный контакт» [18, 31] .

Мізансценічна модель «обличчям до обличчя» принципово відрізняється від класичної. Суттєву роль тут відіграють дзеркальність розташування інструментів та виконавців (у тому числі — дзеркальність контурів фігур обох виконавців, привернутих у профіль), а також реальне відчуття простору маси роялів, що роз'єднують обох музикантів. Змістовний акцент полягає у рівності виконавців у ансамблевій взаємодії: обидві фігури, їхні обличчя та руки однаково розташовані в профіль, на однаковому глибинному рівні по відношенню до залу.

Недоліком моделі «обличчям до обличчя» є, поряд із деякими акустичними недоліками, її візуальна одномірність: «Слушатели видят только одного исполнителя: сидящие слева — левый рояль, сидящие справа — правый рояль». [18, 31]. Ще суттєвішим недоліком, на наш погляд, є малий біоенергетичний, «тілесний» (лише візуальний) контакт між виконавцями, відсутність ансамблевого «відчуття ліктя». Виникає певний дисбаланс між доцентровими та центробіжними психологічними тенденціями в ансамблі та небезпека часткової переваги останніх. У моделі дуету «обличчям до обличчя» відстань між піаністами є найбільшою, а рівень енергетичної «напруги» біотоків — найменшим.

Інший тип нетрадиційної конфігурації двофортепіанного дуету — це «модель наріжної мізансцени» [термін автора], де роялі розташовані під кутом один до одного, а їхні «клавиатуры образуют прямой угол» [18, 31]. Характерною особливістю цієї моделі є семантичне акцентування музики як такої, а не особистостей виконавців: «исполнители сидят к публике почти что спинами» [18, 31]. Візуально доступним для аудиторії стає при цьому споглядання топографічного ігрового простору дуету (клавіатур інструментів та піаністичних дій, рук обох виконавців) — при мінімальній видимості облич.

Вельми нестандартним типом просторового розташування двофортепіанного дуету є конфігураційна модель, яку автор визначає як «модель ступінчатої мізансцени»: «Левый рояль выдвинут по отношению к правому так, чтобы клавиатура правого была на уровне правой ножки левого рояля. Оба инструмента несколько развернуты по отношению к краю эстрады. Исполнители сидят в четверть оборота к публике» [18, 31]. Важко погодитися з високою оцінкою такої моделі Т. Самойлович та з критеріями формування цієї оцінки («Такое расположение кажется наиболее целесообразным, так как звук обоих роялей уходит в зал, оба партнера видны публике, оба партнера видят руки друг друга» [18, 31]). На жаль, такий суто практичний, акустичний підхід превалює не лише у даного дослідника.

Автор вважає, що головним критерієм оцінки ансамблевих мізансцен мають бути не лише акустичні або суто технологічні (пов'язані з виконавською, в даному разі — піаністичною — зручністю), а такі, які грунтуються, в першу чергу, на змістовних, семантичних факторах. Найважливішим із них є фактор спілкування.

Спілкування як таке є основою музичного мистецтва, а щодо ансамблевого виконавства - спілкування є його головним принципом, тобто основою у квадраті. Саме тому найкращим типом просторового розташування музикантів є той, при якому виконавці в ансамблі зможуть максимально використати можливості творчого спілкування задля досягнення загальної художньої мети та артистичного самовисловлювання.

Проте аналіз саме ансамблевого спілкування, його структури, специфічних особливостей не є метою цієї статті. Дослідженню зазначеної проблематики присвячені інші роботи автора, пов'язані з питаннями ансамблевої психології, соціокультурного побутування та жанрової специфіки ансамблю, з використанням у ансамблевому виконавстві методів ігрового моделювання..

Аналіз виконавського простору та специфіки ансамблевої мізансцени щільно пов'язаний із розглядом питань ансамблевої психології та соціології, просторової композиції та ритму в образотворчому мистецтві, з використанням методів ігрового моделювання та типових схем комунікації. Подальші дослідження у цих напрямах, на наш погляд, є перспективними для сучасного музикознавства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алпатов М. Композиция в живописи: Исторический очерк. – М.– Л: Искусство, 1940. – 131 с.*
2. *Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке //Музыккальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5 – 44.*

3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 502 с.
4. Бялый И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
5. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). – Х.: ХИИ, 1994. – 336 с..
6. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 96 с.
7. Пространство и время в искусстве: Межвузовский сборник науч. трудов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 171 с..
8. Ершов П.М. Искусство толкования. Часть первая. Режиссура как практическая психология.. – Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. – Т. 1. – 352 с.
9. Ершов П.М. Технология актерского искусства: Очерки. – М.: ВТО, 1959.– 308 с.
10. Зеленин В.М. Работа в классе ансамбля. –Минск: Вышэйшая школа, 1979.– 60 с.
11. Зубарева Н. Б. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов). – Автореф. дис...канд. искусствоведения. – Л.: ЛГИТМИК, 1990. – 22 с.
12. Игровое моделирование: Методология и практика /Под ред. И. С. Ладенко. –Новосибирск: Наука, 1987. – 232 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции.– М.: Музыка, 1982.– 319с.
14. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
15. Польская И. И. Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта) //Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики): Збірник наукових праць. Другий випуск. – Київ: МКА, 1997. – С. 42 – 47.
16. Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений /Под ред. Б.Г. Ананьева и Б.Ф. Ломова. – М.: Изд. АПН РСФСР, 1961. – 200 с.
17. Раабен Л. Н. Вопросы квартетного исполнительства. – М.: Музгиз, 1956.– 110 с.
18. Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля //О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. трудов. – Л.: ЛОЛГК, 1986. – С. 21 –31.
19. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: История жанра – М.: Музыка, 1988. – 318 с.
20. Wetzel H. Schubert Werke zu Klavier zu vier Händen // Die Musik, Jahrgang 6, Heft 7, Januar 1907. – S. 38 – 45.

В.М.Щепакін

ЧЕСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ У XIX СТОЛІТТІ

Протягом XIX ст. українське музичне інструментальне виконавство проеволюціонувало від зародження аматорської сольної і ансамблевої виконавської традиції (початок XIX ст.) до становлення (початок XX ст.) інструментальних виконавських шкіл, появи численних вітчизняних професіональних музикантів – інструменталістів-викладачів і концертантів, плідна діяльність яких сягнула далеко за національні межі, наблизившись до російського і західноєвропейського рівнів.

Українська інструментальна виконавська культура зазнала впливу музикантів різних національностей, що жили, працювали й гастролювали в Україні упродовж століття.

Протягом віків українське мистецтво розвивалося у тісній взаємодії і під впливом музичних культур сусідніх народів – російської, болгарської, польської, словацької, чеської, румунської, угорської та ін.

У радянські та й пострадянські часи головну увагу в наукових дослідженнях учених музикознавців посідала проблема культурних зв'язків між Україною і Росією. Російські вчені часто репрезентували українських музикантів і музичних діячів минулого як представників російської музичної культури. Усвідомлюючи значення взаємного впливу музичних культур України і Росії кінця XVIII- XIX ст. зазначимо, що на початку цього періоду ні в Росії, ні в Україні не існувало високо розвинутого сольного і ансамблевого інструментального виконавства. Вчителями більшості музикантів-інструменталістів у Росії та Україні наприкінці XVIII – в першій половині XIX ст. були західноєвропейські музиканти – німці, французи, італійці, чехи, поляки та ін. Навіть у другій половині XIX ст., після заснування Петербурзької і Московської консерваторій і відкриття відділень Російського музичного товариства (РМТ) з музично-освітніми закладами (музичними класами і училищами) в багатьох містах Росії і України, процент іноземних спеціалістів був вельми високим. Таке саме становище можна спостерігати і в оперних трупах та симфонічних оркестрах того часу. Нарешті, немало іноземних музикантів відкривали приватні музичні заклади або займалися приватною викладацькою діяльністю упродовж всього XIX – початку XX ст.

Із зростанням у наш час національної самосвідомості, з поширенням ретельної зацікавленості історією культури українського народу все актуальнішою є проблема усвідомлення місця і ролі в світовому історико-

культурному процесові як українського народу в цілому, так і окремих представників його культури. Виконання такого завдання можливо лише при розгляді аспектів, пов'язаних із діяльністю того чи іншого митця та його оточенням, їх взаємодією та взаємовпливом.

Саме тому доречним є детальне та всебічне вивчення діяльності представників західноєвропейської культури на нинішній території нашої країни і, насамперед, тих., хто зробив вагомий та плідний внесок у розвиток інструментального виконавства в Україні у минулому сторіччі.

Серед багатьох західноєвропейських музикантів, що працювали і гастролювали в Україні в ті часи і з якими спілкувалися українські митці, важливою є роль представників чеської музичної школи, хоча поруч із музикантами із Чехії в Україні працювали італійці, поляки, представники інших західноєвропейських музичних культур. Чеські музиканти в Україні були широко відомі не тільки як віртуози-гастролери, оркестранти, співаки і капельмейстери, а й як чудові педагоги-інструменталісти, яких можна було зустріти не тільки в українських культурних центрах, а й у панських маєтках, невеличких містах тощо.

Про діяльність окремих чеських музикантів в Україні у XIX ст. йдеться у багатьох працях українських істориків-мистецтвознавців, але, на жаль, ніхто не систематизував і не узагальнив величезний фактичний матеріал щодо реального внеску представників спорідненого західнослов'янського народу у розвиток вітчизняної виконавської і композиторської культури, впливу чеських педагогів і митців на українських музикантів, і, нарешті, зворотного впливу української музичної культури на творчість чеських музикантів: артистів, композиторів, фольклористів і педагогів, які знайшли в українській землі свою другу вітчизну, справжнє визнання.

На другу половину XVIII – початок XIX ст. припадає розквіт української церковної музики, пов'язаний із творчістю М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, що зумовлений багатовіковою міцною традицією. Але ж говорячи про співвідношення російської, української та загальноєвропейської музичних культур того часу, слід визначити, що в цей культурно-історичний період церковна музика не могла вже репрезентувати музичне мистецтво народу в цілому. Репрезентативною ділянкою, як зазначав відомий канадський музикознавець А.Рудницький, у ці часи стала сфера інструментальної або ж інструментально-вокальної музики. Нечисленні інструментальні твори Д.Бортнянського і М.Березовського, при всій їх композиційній довершеності, мелодичному багатстві і національній визначеності багатьох тем, були створені під впливом їхнього італійського досвіду за досить невеликий період творчої діяльності. Так, інструментальна музика Бортнянського, що не поступається його кращим хоровим творам, на відміну від них виконувалась лише для вузького кола слухачів при

імператорському дворі. Інструментальні твори Березовського ще донедавна були невідомі. На відміну від української і російської музичних культур, до яких рівною мірою належить творчість цих митців, чеська музична інструментальна традиція на ті часи вже мала більше ніж вікову славетну історію і була представлена десятками музикантів європейської слави – від Б.Черногорського до представників Мангеймської школи, від Я.Д.Зеленки до братів Бенда.

Ще у 70-ті рр. XYIII ст. англійський музичний дослідник Ч. Берні, який під час своїх дослідницьких мандрів відвідав Чехію, назвав цю країну "консерваторією Європи". Автор фундаментальної наукової праці про життя і творчу діяльність В.А.Моцарта Г.Аберт зазначає: "Высокая слава, которой в истории музыки пользовалась Чехия со времен "чешских братьев" [релігійної громади, заснованої у 1468 р. – В.Щ.], основывается столько же на рациональном, охватывающем широкие слои народа культивировании музыки, сколько на его музыкальной одаренности... В XYIII столетии в музыке Праги произошел новый подъем, который был достижением церкви и ее органов, в особенности монастырей и иезуитских семинарий, школ и не в последнюю очередь дворянства с его приватными капеллами. В частности, с особенной энергией заботились о музыке сельские школы..." [1, 378]. Високий рівень інструментальної виконавської і педагогічної майстерності чеських музикантів надавав їм можливості плідно працювати в усіх європейських країнах. Творчість чеських композиторів-інструменталістів XVIII ст. стала однією з найголовніших підготовчих сходинок до віденського класицизму. Музикознавець В.Гельферд вважав, що у XVIII ст. чеські музиканти принесли зі своєї батьківщини "не только дар врожденной мелодичности, но и конкретные темы для новых музыкальных форм, которые они затем разработали в своем мангеймском окружении, внося свежую струю в окаменелую структуру изжившего себя барокко" [21, 235].

Невипадково, що в XIX ст. саме в Росії, ще більшою мірою – в Україні, наші західнослов'янські сусіди, завдяки спорідненості народних музичних загальнокультурних традицій, як носії західноєвропейської музичної культури, змогли посісти в культурно-історичному процесові одне з найвагоміших місць. Цьому, безумовно, сприяла й близькість ментальності народів України і Чехії, які упродовж століть зазнавали жорстокого економічного, політичного і культурного утиску з боку великих держав – Росії, Польщі (Україна) і Австро-Угорщини (західноукраїнські землі і Чехія).

Проте, як зазначає чеський учений Й.Вислоужил, "русская и украинская профессиональная музыка, аналогично польской – гораздо раньше, чем, например, чешская – стали обретать национальные черты. Этому способствовали, в конечном счете, некоторые внемузыкальные причины. Дело в том, что русское, украинское, польское дворянство и правящие круги, являвшиеся в XYIII веке главными потребителями

профессиональной музыки, обладали ярко выраженным национальным самосознанием. Чешское дворянство в это время было чешским только лишь в территориально-административном отношении. Музыкальные вкусы его формировались под сильным влиянием итальянской, французской и позже немецкой культуры" [6, 13].

Першим прикладом українсько-чеських музичних зв'язків слід вважати чеську граматику Яна Благослава (1575 р.), в якій є й одна українська пісня про воєводу Стефана.

З 1772 р., після поділу Польщі, Галичина опинилася в одній Австро-Угорській монархії разом із Чехією і Словаччиною. Саме по тій порі посилилися культурні стосунки Чехії із Західною, а з часом, зі всією Україною. Українська молодь виїжджала в Чехію, зокрема в Прагу, на навчання, з Чехії приїздили численні представники інтелігенції, які вчителювали у школах, приватно у поміщиків та заможних міщан. Цей процес не обійшов і багатьох чеських музикантів.

Окрім учителювання, чеські музиканти займали посади органістів (в польських костьолах), хормейстерів, капельмейстерів, оркестрантів тощо. Нарешті, чеські інструменталісти і вокалісти об'єднувалися у невеличкі самостійні виконавські гурти і мандрували по всій Україні. Цікаві спогади залишила нам Олена Пчілка: "В ті часи [йдеться про середину XIX ст. – В.Щ.] приходили на Україну чеські музики; називались вони "банди"..., ходили по багатших поміщиках або й так у якийсь заможний двір заходили і грали, хто охочий послухати музику... Музики й співці-солісти виконували народні чеські пісні..." [17, 74].

Органічне сприйняття чеськими музикантами російської і української музичної культури, висока професійна майстерність дали змогу саме їм стати піонерами у багатьох сферах російського і українського музично-культурного процесу. Саме чеські музиканти (М.Крейцель і А.Діль) стали засновниками першої у Росії музичної школи. Серед чехів було багато торговців нотною літературою, музичними інструментами, майстрів музичних інструментів. Видавцем першого музичного щомісячника "Музыкальные увеселения", який виходив у Росії з 1774 р., став чех І.Керцель.

Валторніст із Чехії Я.А.Мареш, який тривалий час жив і працював у Санкт-Петербурзі, був винахідником одного з найоригінальніших і унікальних виконавських колективів – рогового оркестру, що протягом останньої третини XVIII – 30-х рр. XIX ст. став однією з характерних ознак музично-культурного побуту в багатьох маєтках поміщиків, які утримували кріпацькі оркестри, та в деяких великих містах Росії й України. Виконавцями музики для рогових оркестрів були, або кріпацькі або військові музиканти.

Чеський музикант Е.Ванжура, живучи в Росії, став автором першої "Української симфонії". Чех Я.Б.Прач – піаніст, педагог, фольклорист –

написав першу російськомовну "Полную школу для фортепиано" (видано у Санкт-Петербурзі в 1816 р.). Він був також автором однієї з ранніх збірок "Собрание народных русских песен с их голосами", до якої окремим розділом увійшли українські народні пісні. Ця збірка (зі вступною статтею М.О.Львова) стала першим науковим трактатом, що був присвячений російському і українському пісенному фольклору (видана в 1790 р. у Санкт-Петербурзі).

Розгляд діяльності чеських музикантів саме в Україні почнемо з західних її регіонів. Серед чеських музикантів, відомих на Галичині у першій половині XIX ст., відзначимо А.Нанке, В.Серсави, Л.Седляка, Ф.Лоренца, Ролєчека, Я.Медеріча-Галлюса, які працювали у католицьких соборах, викладали, писали духовну музику. В цей же час у Львові (і деякий період у Києві) працював Й.Башний – диригент, флейтист і композитор, який виступав як віртуоз-виконавець на дримбі та флейті, грав на скрипці, викладав спів, очолював школу органної гри, керував хором і оркестром кафедрального собору. В середині XIX ст. у Львові викладав гру на фортепіано Р.Фіоле, який виховав відомого польського піаніста і композитора О.Заржицького. В 60-ті рр. у Львові виступали чехи Ф.Шипка, першокласний музикант-віртуоз, у репертуарі якого були серед інших п'єс "два оригінальні твори..., написані [концертантом] на основі прекрасних українських мелодій" [5, 76], популярний у Львові піаніст Фаль та цитріст Гуллірж, який виконував і "Попурі з руських пісень". З 1879 р. (до своєї смерті на початку 90 років) працював у створеній ним у Львові музичній школі Л.Марек, який за характеристикою сучасників був "широкознаний концертант і композитор многих власних класичних творів, віртуоз фортепяну, друг Ліста і інших, великий знаток штуки фортепянової і співу" (Діло. – 1884. – Ч. 74) [52, 107]. В школі Л.Марека здобули музичну освіту відомі піаністи, серед яких слід відзначити чеського піаніста і композитора Т.Поллака, який згодом став директором цієї школи. Великим авторитетом користувався відомий чеський музикант і виконавець, педагог В.Курц, котрий з 1898 р. очолював кафедру фортепіано Львівської консерваторії.

Серед чеських музикантів, що працювали на Буковині, відзначимо Ф.Пауера, Конопасека, Ф.Звонічека, Ф.Калоусека, чудового піаніста, засновника першого в цьому регіоні музичного "Співацького товариства", А.Гржималі, який вів велику і плідну роботу по підготовці мистецьких сил у Чернівцях, популяризації класичного мистецтва. Відомий скрипаль, А.Гржималі виступав на концертах і як піаніст-акомпаніатор та диригент. Зі школи А.Гржималі вийшло багато скрипалів, піаністів, співаків. Одним із його учнів був українець Е.Мандичевський – у майбутньому австрійський музикознавець, композитор і диригент. Багато років у Чернівцях жив і займався музичною діяльністю син А.Гржималі – О.Гржималі. На Буковині

працював талановитий диригент і композитор, чех за походженням В.Костилецький, який писав твори на українську тематику.

На Волині з 1818 р. у Кременецькому ліцеї (до його закриття у 1831 р.) працював учителем музики Й.Ваньончик. Цьому досвідченому музикантові з Чехії належала думка про створення при ліцеї "Інституту парафіальних учителів та органістів". І хоча ця ініціатива й зазнала невдачі, Кременецький ліцей на початку 20-х рр. "поклав на себе обов'язок контролювати якість претендентів на звання викладачів музики для шкіл, пансіонів, приватного навчання дітей" і висловлювати пропозиції щодо надання права тому чи іншому претендентові викладати музику [26, 51]. Пізніше, вже у 50-ті рр., у Волинській губернській гімназії у Житомирі працював чеський скрипаль, альтист, піаніст і композитор Й.Шадек, який згодом переїхав зі своєю родиною до Києва, де у 60-70 рр. продовжувалася музична діяльність цього митця та двох його синів. Вже на початку XX ст. у Житомирі працював чех Б.Валлек – композитор, хормейстер і диригент, один із організаторів перших симфонічних концертів у цьому місті.

В одному з найбільших музичних центрів – Одесі, яка майже з перших років заснування зазнала великого впливу італійських митців, чеські музиканти також посіли належне місце. Багато років працював чех Черні, брат композитора і фортепіанного педагога К.Черні. (До речі, сам К.Черні у 1846 р., під час свого перебування в цьому місті, давав бажаючим приватні уроки.) Визначну роль у розвитку музичної культури Одеси відіграв чеський піаніст І.Тадеско. Яскравий музикант, який з величезним успіхом концертував у багатьох європейських містах, був активним діячем Одеського філармонічного товариства. Тадеско належить близько 120 творів для фортепіано, в яких композитор неодноразово звертався до чеської народної музики. У 1890-1900-х рр. в Одесі працювало багато випускників Празької консерваторії, серед них скрипалі Й.Пермана та Й.Карбулька. Останній був учителем видатного скрипаля-педагога радянських часів, засновника першої у Радянському Союзі спеціальної дитячої музичної школи П.С.Столярського.

Серед багатьох чеських інструменталістів, які працювали в панських маєтках, неможливо обійти увагою ім'я чеського композитора, віолончеліста і диригента, випускника Празької консерваторії Я.Ландвера. У 50-х рр. він був учителем музики і керівником оркестру в маєтку графа Потоцького в Немирові (тепер Вінницька обл.). Цей досвідчений музикант у 1857 р. допомагав О.Марковичу редагувати музику до "Наталки Полтавки" І.Котляревського: оркестрував її та написав увертюру.

Ще один яскравий чеський музикант – піаніст-педагог, вихованець Празької консерваторії Ф.Кестлер, учитель музики в маєтку родини Родзянків на Полтавщині і в Одесі, виховав блискучого концертанта А.П.Родзянка. Виступ Родзянка у Петербурзі (в 1861 р.), під час якого піаніст виконав у "Слов'янському концерті" на вечорі пам'яті чеського письменника

В.В.Ганки "Фантазію на чеські народні теми", - один із багатьох прикладів тісних творчих стосунків і взаємозацікавленості щодо розвитку західно- і східнослов'янських культур у середині XIX ст.

На тій же Полтавщині у 20-ті рр. XIX ст. розпочав свою викладацьку діяльність чех Й.К.Гунке, у майбутньому – відомий російський музичний теоретик, композитор і педагог. Протягом десятиліть (кінець 1840 – початок 1890 рр.) у Полтаві тривала плідна викладацька, виконавська та композиторська діяльність братів Єдлічок. Старший із них, Венцеслав, особисто знав Т.Г.Шевченка. Молодший, Алоїз, був відомий як збирач музичного фольклору Центральної України та композитор, автор творів для голосу з фортепіано та для фортепіано соло. Брати Єдлічки, окрім викладацької роботи в Інституті шляхетних дівчат (гра на фортепіано та спів), були організаторами змішаного чесько-польського хору, до репертуару якого входили не тільки чеські й польські твори, а й російські та українські пісні в обробці А. Єдлічки. Творчі здібності чеського митця наслідували його діти. Дочка А.Єдлічки, піаністка К.А.Зайцева, була організатором одного з перших у Полтаві гуртків камерної музики, який почав активно діяти в 1870-ті рр. Син А.Єдлічки, Ернст, який отримав освіту в Московській консерваторії під керівництвом М.Г.Рубінштейна і деякий час працював концертмейстером у Московській консерваторії, продовжив згодом свою піаністичну і викладацьку діяльність у Берліні в Штернській консерваторії. Одним із учнів Е.Єдлічки цього періоду був П.К.Луценко, згодом професор Штернської консерваторії, а у майбутньому – засновник харківської піаністичної школи радянських часів, ректор Харківської консерваторії, професор та завідуючий фортепіанною кафедрою.

На сході України, в Харкові, у 1810 – 20-ті рр. було добре відоме ім'я Г.Гесса де Кальве, композитора, концертуючого піаніста і музичного теоретика, угорця за походженням, який з чотирьох річного віку жив у Празі, отримав у Празькому університеті філософську і, ймовірно, музичну освіту. Гесс де Кальве, який на той час був доктором філософії у Харківському університеті, разом із іншими музикантами-професіоналами та досвідченими аматорами, зробив немалий внесок щодо престижу Харкова з його культурним і науковим центром – університетом, одного з розвинених осередків культури в Україні в ті часи.

У 1850 – 70-х рр. провідним викладачем фортепіанної гри в Слобідській Україні став чех Й.Є.Вільчек, один із учителів М.В.Лисенка, активний музично-громадський діяч, учасник і організатор численних концертів, які відбувалися як у приватній квартирі Вільчека (де піаніст виступав як соліст і ансамбліст з іншими чеськими музикантами, що працювали в місті), так і на концертних сценах Харкова. Вільчек був першим головою Харківського відділення РМТ. У 60-ті рр. помітну роль в музично-культурному житті міста відігравав С.В.Неметц, який був відомий як

яскравий скрипаль і організатор концертів симфонічної і камерної музики. В останній третині XIX ст., з відкриттям у місті музичних класів РМТ, а дещо пізніше – училища (1883), в цих закладах працювала ціла плеяда чеських музикантів-інструменталістів: піаністи брати Іранеки, З.Давід, І.Голлі, викладачі гри на струнних і духових інструментах С.С.Глазер, Ф.Ф.Губічка, В.Ф.Кучера, Ф.Ф.Сміт, І.Ф.Шолар – вихованці Празької консерваторії.

Нарешті, у Києві було немало чеських музикантів, серед яких К.Дуда, Д.Галяма, В.І.Петр, учителі М.В.Лисенка -Нейнквич та А.Й.Паноцний (Паночіні). В цьому місті продовжувалась музична діяльність родини Шадеків. Й.Шадек та два його сини регулярно виступали як ансамблісти у зібраннях Київського відділення РМТ та інших концертах (1866 – 1870 рр.). Поступово ця родина асимілювалася у Києві. Серед інших інструменталістів з Чехії назвемо піаністку М.К.Альтані, яка викладала в Київському музичному училищі, скрипалів Шипика та славетного педагога О.Шевчика, котрий з 1875 р. також працював у музичному училищі і виховав багато видатних скрипалів, віолончеліста В.Алоїза, контрабасиста і диригента Ф.Воячека, з якими М.В.Лисенко неодноразово виступав в ансамблях на концертах.

У різних містах України наприкінці XIX – на початку XX ст. працювали чеські диригенти – І.К.Альтані, Г.Єлінек, Ф.Кучера, Ф.Паліцин, Й.Прибік, В.Сук, Ф.Когоутек та ін. Поряд зі сценічними та симфонічними творами західноєвропейських і російських композиторів ці музиканти включали до програм і твори сучасних українських та чеських митців.

На Україну з гастролями приїздив відомий чеський піаніст і композитор Ю.Шульгоф (1853 р.). Під враженням від цих гастролей він написав мазурку "Спомини про Варшаву та Київ". Неодноразово в українських містах виступали чеські квартети, які вражали слухачів своєю високою майстерністю та витонченим смаком.

Говорячи про вплив чеських музикантів на діячів української музичної інструментальної культури необхідно згадати й ще одного гастролера - О.Дрейшока, видатного чеського піаніста, який разом із Ф.Лістом, Ф.Шопеном, С.Тальбергом та іншими піаністами належав до славетної когорти віртуозів 30-40-х рр. XIX ст. Саме цей піаніст зміг з першої зустрічі оцінити талант тоді ще одинадцятирічного хлопчика Т.Ф.Шпаковського під час перебування останнього з концертом у Москві і довести батькові юного музиканта необхідність набуття європейської музичної освіти для розквіту таланту цього майбутнього першого українського професійного піаніста-гастролера.

Пізніше, вже в 1858 р. Дрейшок своїм блискучим виступом у Харкові справив величезне враження на юного І.І.Слатіна. Саме під керівництвом Дрейшока, якого А.Г.Рубінштейн запросив на посаду професора Петербурзької консерваторії, розвивався у Петербурзі музичний талант

майбутнього фундатора професійної музичної освіти в Харкові, педагога-піаніста, видатного диригента.

Інший відомий у Харкові фортепіанний педагог та концертант-піаніст, автор фортепіанних транскрипцій, які входили до репертуару відомих піаністів кінця XIX – початку XX ст., О.Шульц-Евлер, був учнем славетного піаніста, чеха К.Таузіга. Саме в класі Шульц-Евлера в Харківському музичному училищі здобув музичну освіту П.К.Луценко. Таким чином, К.Таузіг може вважатися "піаністичним дідусем" нашого видатного земляка.

А.Ф.Бенш, який також концертував і викладав фортепіанну гру у Харкові наприкінці XIX – на початку XX ст., починав свою яскраву піаністичну кар'єру в Петербурзі під керівництвом чеського музиканта, органіста Маріїнського театру, диригента та композитора В.І.Главача.

У Гельсінгфорській консерваторії (філії Петербурзької консерваторії у фінській фортеці Свеаборг) під керівництвом брата А.В.Гржималі, славетного чеського скрипаля і педагога І.В.Гржималі, розвився співацький талант прославленої зірки українського класичного театру М.Заньковецької. Учнем І.В.Гржималі в Московській консерваторії були також скрипаль і теоретик С.І.Дочевський, діяльність якого тісно пов'язана з Харківським музичним училищем кінця XIX - початку XX ст., та Р.М.Глієр, у майбутньому перший директор Київської консерваторії, видатний український радянський композитор.

Безумовно, обсяг однієї статті не вичерпує проблему взаємодії і взаємозв'язків чеського і українського музичного інструментального мистецтва в XIX ст. Поза увагою залишилися творчі стосунки М.В.Лисенка з чеськими музикантами, більш детального розгляду потребує проблема впливу української музичної культури на чеських митців та інші аспекти цієї цікавої сторінки в музично-культурному розвиткові України. Завданням цієї роботи було обгрунтування перспективності ретельнішого і всебічного вивчення цієї проблеми. Простий і далеко не вичерпаний перелік імен чеських музикантів-інструменталістів, які працювали в Україні впродовж XIX ст., безумовно, потребує детального аналізу їх діяльності, як носіїв західноєвропейської інструментальної виконавської і композиторської культури, на розвиток вітчизняного професіонального інструментального мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 2, Кн. 2. – М.: Музыка, 1990. – 560 с., нот.*
2. *Багалей Д.И. Опыт истории Харьковского университета. Т. 1: (1802 – 1815). –Х., 1893-98. – 1204 с.*
3. *Багалей Д.И. Опыт истории Харьковского университета. Т. 2: (с 1815 по 1835 год) –Х., 1904. – 1136 с.*

4. Брабцова И. О деятельности в России чешского композитора XYIII века А.Ш. Буланта // Чешская музыка как национальное и европейское явление: Межвуз. сб. тр. / Сост. и отв. ред. Г.Г. Фельдгун. – Новосибирск, 1987. – Вып. 6.- С. 51 – 57.
5. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації / Упоряд. Л.Б. Архімович, Т.Ф. Шефер. –К., 1965. – С. 55 – 120.
6. Выслоужил Й. О славянской музыке (диахрония проблем, отношений и ценностей) // Чешская музыка как национальное и европейское явление: Межвуз. сб. тр. / Сост. и отв. ред. Г.Г. Фельдгун. – Новосибирск, 1987. – Вып. 6. - С. 8 – 20.
7. Дагилайская Э. Чешские музыканты в Одессе. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. – М., 1969. – С. 343 – 353.
8. Демочко К.М. Музична Буковина: Сторінки історії. – К.: Муз. Україна, 1990. – 136 с.
9. Дирижер–художник, музыкальный просветитель родного Харькова Илья Ильич Слатин. 1845 – 1933: Альбом: В 2 т. /Сост. А.Л. Сарана.- Х., 1963.- 58 с. фото и факс, 60 с. с факс.
10. Історія української музики. В 6 т. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л.Б. Архімович, Т.П. Булат, М.М. Гордійчук та ін.; Редкол.: М.М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. – К.: Наук. думка, 1989. – 448 с.
11. Історія української музики. В 6 т. Т. 2: Друга половина XIX ст. / Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.; Редкол.: відп. ред. Т.П. Булат та ін. – К.: Наук. думка, 1989. – 464 с.
12. Історія української музики. В 6 т. Т. 3: Кінець XIX – початок XX ст. / С.Й. Грица, М.П. Загайкевич, А.П. Калениченко та ін.; Редкол.: відп. ред. М.П. Загайкевич та ін. – К.: Наук. думка, 1990. – 424 с.
13. Колесса М.Ф. Сторінки з історії українсько–чеських музичних зв'язків // Українське слов'янознавство: Республ. межвід. наук. зб. – Львів, 1971.- Вип. 5. – С. 28 – 36.
14. Краткий обзор деятельности Харьковского отделения императорского русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет. (1871 – 1896). – Х.,: Типография и Литография Зильберберг, 1896. – 51 с.
15. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. - К.: Музична Україна, 1972. – 223 с.
16. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець.- К.: Муз. Україна, 1973. – 151 с.
17. М.В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. Лисенко; Ред. та коментарі Р. Пилипчука.- К.: Муз. Україна, 1968. – 821 с.

18. *Митці України: Енцикл. довідник / За ред. А.В. Курицького. – К.: Укр. енциклопедія, 1992. – 846 с.*
19. *Літературна та музично-театральна Одеса в І-й половині XIX століття: Тези доп. та повідомлень регіон. наук.-творчої конф. - Одеса, 1991. – 69 с.*
20. *Музична Харківщина: Зб. наук. праць колективу авторів ХІМ ім. І.П. Котляревського / Упоряд.: П.П. Калашник, Н.Л. Очеретовська. – Х., 1992. – 305 с.*
21. *Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 5 Симон – Хейлер / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 1056 с., ил.*
22. *Натансон В. Русские пианисты 40-50 годов XIX века. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М., 1962.- Вып. 3.– С. 220 – 262.*
23. *Ротач П. Рояль Алоїза Єдлічки // Біля гнізда соловейка: Літературно-краєзнавчі студії. – Полтава, 1993. – С. 35 – 40.*
24. *Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпровська хвиля, 1963. – 406 с.*
25. *Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття): Монографія. – К.: Вета, 1997.- 324 с.: іл., фот.*
26. *Шамаєва К.І. Музика в Кременецькому ліцеї // Українська музична спадщина. Вип. 1. – К., 1989. – С. 46 – 52.*

Ю.І.Лошков

СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В ХАРКОВІ

Перший концерт створеного В.В.Андрєєвим "Гуртка аматорів гри на балалайці" відбувся 20 березня 1888 р. у Петербурзі. Основу колективу склали вдосконалені балалайки. Модернізований інструмент не тільки не втратив можливості до художньо-повноцінної передачі народних пісень і награвань, а й перетворився на інструмент академічного концертного плану. Хроматична темперація дозволила балалаєчному колективові ввести до свого репертуару класичні твори. Відтоді починає свій шлях новий вид мистецтва – народно-інструментальне академічне виконавство.

Наприкінці XIX ст. балалайка виникла в розважальних закладах Харкова, куди на заробітки приїздили балалаєчні ансамблі та оркестри з Петербурга і Москви.

Так, у газетах Харкова того часу знаходимо відомості про виступи "трупи балалаєчниць і балалаєчників під керівництвом В.Е. Тьомкіна- Бульби у заміському ресторані "Чикаго" та концертної балалаєчної капели Бершадського у заміському кон-цертному залі "Мавританія". Невдовзі балалайки відомого майстра Пасербського (він виготовив перші балалайки для Андрєєва) виникли у продажу в харківських музичних магазинах А.Ф.Гергарда та А.М. Бермана.

Безумовно, ці фактори мали вплив на виникнення суто харківських гуртків балалаєчників. Уже на початку 1898 р. у пресі повідомлялося про виступи аматор-ських балалаєчних колективів.

У цьому ж, 1898 р., у концертах Харківського музичного гуртка брав участь виконавець на балалайці - студент Харківського університету Бобкін. Звіт про вокально-музичний вечір 27 березня повідомляв, що концерт цього балалаєчника викликав цілу бурю захоплення.

З упевненістю можна казати про створення двох харківських балалаєчних гуртків у 1899 р. У грудні цього року в харківських газетах "Южный край" (№6505) та "Харькьковские губернские ведомости" (№317) Комітет "Товариства сприяння всім студентам Харківського університету, що потребують допомоги" повідомляв про благодійні концерти в Драматичному та Оперному театрах Харкова, в програмі яких зазначено два університетські колективи - хор під керівництвом видатного регента Туровєрова та "гурток балалаєчників".

Зважаючи на час організації колективу та підготовки до концертних виступів, а також специфіку навчального закладу (влітку - канікули) можна

назвати термін створення гуртка балалаєчників Харківського університету – вересень - жовтень 1899 р.

Саме в цьому році створено оркестр балалаєчників Харківського повітового училища під керівництвом відомого харківського диригента та культурно-громадського діяча - Василя Йосиповича Катанського (1859-1911). У листопаді 1900 р. оркестр складався з 17 виконавців та мав балалайки різних розмірів. Діти дуже старанно і з любов`ю ставилися до музики, а оркестр був чудово зіграний.

У 1900-1904 рр. це був музично грамотний колектив і виконував російські народні пісні з репертуару оркестру В.Андрєєва та переклади класичних творів: Увертюра до опери "Кармен" Ж. Бізе, хор мисливців з опери "Чарівний стрілець" К. Вебера.

Любов до народної інструментальної музики Катанський передав і своїм вихованцям. З оркестру вийшли діячі, що в майбутньому мали певний вплив на розвиток народно-інструментального виконавства. Серед них - визнаний діяч народно-інструментального мистецтва В.Комаренко, відомі харківські віртуози - балалаєчники М. Рудштейн та І.Задорін; організатор і керівник Ансамблю народних інструментів ім. Андрєєва Б.Семенов; учасник Великоруського оркестру Андрєєва О.Ленець, який розпочав свою самостійну творчу діяльність у Харкові.

У 1900 р. засновано оркестр балалаєчників - гімназистів 1-ї Харківської чоловічої гімназії. У 1904-1905 рр. організовано оркестр балалаєчників і мандоліністів при училищі сліпих під орудою молодого композитора Погорєлова. Доречно згадати першого харківського композитора, який писав твори для оркестру народних інструментів.

У січні 1905 р. у Харкові створено гурток балалаєчників "Прогрес". В лютому цього року оркестр мав домрово-балалаєчний склад та налічував 15 виконавців. Диригентом оркестру був Володимир Комаренко (1887-1969). Оркестр "Прогрес" давав концерти для робітників Харкова.

В ці роки, крім оркестрів, на харківській естраді успішно виступають виконавці - солісти. Серед них "гармоністи - автомобілісти Бобров та Курашов", "віртуоз - гармоніст, що грає на всіх музичних інструментах, кумир харківської публіки Аф.І.Мінін", "відомий виконавець на балалайці Пропащий". З 1906 р. до Харкова на гастролі часто приїздить популярний гармоніст із Петербурга Петро Омелянович Невський.

Харківські домрово - балалаєчні оркестри здебільшого брали участь у благодійних заходах. Так, об`ява про великий концерт симфонічного оркестру під керівництвом Ф.В.Кучери в Саду Комерційного клубу повідомляла про участь у програмі оркестру балалаєчників під керівництвом П.А.Гапона. У концертах Харківського музичного гуртка брав участь оркестр гітаристів Чорножукова, харківська преса сповіщала про успішні виступи в благодійних заходах оркестру балалаєчників під керівництвом

Івана Климова. До цього періоду відносяться перші виступи соліста - балалаєчника І.А.Задоріна, віртуозів на балалайці А.В.Щерби та М.А.Богданова.

Зростання кількості прихильників гри на балалайках та домрах і неспроможність харківських музичних магазинів забезпечити попит на ці інструменти (їх привозять з Москви та Петербурга) зумовлюють появу місцевих майстрів - кустарів.

Кращим фахівцем у цій галузі став Семен Петрович Снігірьов (1878-1958), а в подальшому - його учні А.Горгуль та І.Круговий. Поширенню народних інструментів сприяла харківська кустарна майстерня чеських майстрів, які працювали під егідою фірми "Вацек і син". Висококультурні майстри духових інструментів об`єднали навколо себе майстрів - кустарів по виготовленню домр і балалайок та допомагали в їх розповсюдженні, продаючи інструменти в кредит.

У 1908 р. розпочав свою діяльність у Харкові гурток "Просветительный досуг". За намірами, ця організація мала задовольняти культурні потреби організованої групи Товариства з такою ж назвою. Гурток дуже швидко набуває відомості в Харкові завдяки своїй різноманітній діяльності. Рада гуртка звернула особливу увагу на розвиток музичної освіти серед своїх членів та запровадила викладання гри на фортепіано, скрипці, мандоліні (домрі), балалайці, хорові та сольні співи. Діяльністю класів народних інструментів та домрово-балалаєчного оркестру Товариства керував В.А.Комаренко.

У музичному житті Харкова 1911-1913 рр. відзначені гастролями провідних на той час "великоруських" оркестрів і виконавців. Так, 16 та 18 січня 1911 р. у залі Харківської громадської бібліотеки відбулися два концерти Великоруського оркестру Б.С.Трояновського та І.П.фон-Рейнеке під керівництвом М.М.Варфоломєєва.

Харків тепло зустрів і дуже цікаву концертну програму "Народна музика", в якій брали участь кращі аматори народно- інструментального виконавства Києва: віртуоз на балалайці В.Г.Кушаков, відомий київський бандурист М.М.Тимошенко та два оркестри - російських і італійських народних інструментів, якими диригував І.І.Захаров.

У жовтні 1912 р. в Харкові вперше виступав відомий соліст-віртуоз на балалайці А.Д.Доброхотов у концертній програмі оригінальної російської народної співачки Н.В.Плевицької. У листопаді 1912 р. Харків уперше відвідав фундатор та засновник народно-інструментального академічного виконавства В.В.Андрєєв зі своїм оркестром. Виступи

"Великоруського" оркестру в Харкові мали широкий резонанс та схвальну пресу. Концерти "Великоруського" оркестру Андрєєва в Харкові мали велике значення для місцевих аматорів. В одному з листів до Андрєєва Комаренко з вдячністю писав: "...Хотя Вы, Василий Васильевич, промчались

через Харьков, как метеор, но оставили после себя столько света, тепла, что все мы живем ясным воспоминанием о Вас...Вы дали харьковцам другое направление и мнение о балалайке переменилось..."

Концерти провідних діячів народно-інструментального академічного мистецтва стали новим поштовхом щодо розвитку цього напряму в Харкові. У червні 1911 р. повідомлялося про виступи Великоруського оркестру під керівництвом О.В.Ленця (колектив складався із балалайок, домр, свірелей, ложок тощо) в Харківському Саду Зборів Прикажчиків. У середовищі службовців залізниці діяв "хор мандоліністів" під керівництвом І.І.Хлеле та виступав на концертах віртуоз на балалайці І.І.Брутштейн. Є відомості про існування в Харкові оркестру мандоліністів і балалаєчників під керівництвом Роде та балалаєчника - віртуоза Черкасова. В Харківському театрі "ХХ век" (лютий 1913 р.) після кіносеансів виступав уже згаданий вище "відомий соліст, віртуоз на балалайці А.В.Щирбо (раніше в спогадах - Щербо).

У квітні 1913 р. (російські взагалі та харківські зокрема) шанувальники народ-но-інструментального мистецтва відзначали 25-річчя аматорської діяльності В.В.Андрєєва. В знак подяки за поздоровлення, що надійшли з Харкова, Андрєєв надіслав листа до харківської газети "Южный край" (13 квітня 1913 р.), у якому звернувся до своїх прихильників: "Я был бы рад всей душой, если бы так ярко выраженное обществом признание моих трудов вдохновило бы и окрылило энергией и дало необходимое терпение и другим труженикам на родной ниве, чтобы они могли почерпать свои силы в крепком сознании, что их мирный, честный труд, доведенный до конца, всегда будет оценен по достоинству Родиной, а в ней таится еще множество сокровищ, скрытых в глубине народной, и они также ждут своей очереди появиться на свет Божий, как это случилось с маленькой балалайкой. Я призываю нашу молодежь, наше лучшее будущее на родные нивы мирного, многостороннего и благодарного труда". Висловлені Андрєєвим у листі надії та побажання отримали своє широке втілення в Харкові, зокрема в діяльності В.А.Комаренка.

В 1911-1915 рр. дореволюційна діяльність Комаренка набувала своєї найбільшої активності. Оркестри під його керівництвом, як народний, так і духовий, часто брали участь у концертних заходах, що відбувалися в Харкові. На цей час припадає і перше заочне спілкування Комаренка з Андрєєвим.

У 1911 р. у Харкові, Полтаві, Катеринославі та інших містах України виникли технічно міцні самодіяльні домрово-балалаєчні оркестри. Ці колективи прагнули до високохудожнього репертуару. Такі ж проблеми мав і оркестр Харківського Товариства "Просветительный досуг". Комаренко звернувся з проханням до Андрєєва допомогти оркестрові з репертуаром. Двічі отримували харків`яни партитури з бібліотеки В.Андрєєва. Репертуар оркестру збагатився російськими народними піснями в гармонізації та

оркестровці М.Фоміна: "Как во городе царевна", "По ельничку"(билина), "Ай, все кумушки домой"; перекладами творів композиторів - класиків: "Аркуш з альбому" Е.Гріга та "У церкві" П.Чайковського.

У 1912 р. великоруський оркестр Товариства "Просветительный досуг" налічував 30 виконавців, виступав на концертах разом із оперними співаками в одному з найпрестижніших залів Харкова - Театрі Зборів Прикажчиків, допомагав збирати кошти для діяльності Товариства, граючи в харківському електротеатрі "Модерн" після кіносеансів та беручи участь в загальнодоступних заходах, які організовував "Просветительный досуг".

У 1912- 1913 рр. відбулися і перші сольні концерти великоруського оркестру "Досуга", що свідчить про досягнення певного професіонального рівня та популяр-ності колективу в Харкові. Діяльність Комаренка в Товаристві досконало висвітлювалася в звітах "Просве-тительного досуга" та у відгуках харківської преси. Своєрідним підсумком багатогранної та плідної діяльності В.А.Комаренка в Товаристві "Просветительный досуг" стає "Атестація", яку надає йому Правління цієї організації:"...в том, что он состоял в утвержденном Обществе "Просветительный досуг" преподавателем музыки на деревянных и медных духовых инструментах, а также дирижером Духового и Великорусского оркестров с самого основания Общества в 1909 году по день призыва его по мобилизации в армию, то есть по 1-е Августа 1915 года. В течение этого времени оркестры Общества под опытным дирижерством В.А.Комаренко очень много раз с неизменным успехом выступали в кон-цертах и благотворительных вечерах, о чем имеются сведения в печатных отчетах Общества и были вполне заслуженные г. В.А.Комаренко отзывы в газетах. За свою полезную деятельность Владимир Андреевич Комаренко в заседании Совета Общества от 28-го Августа 1915 года избран Почетным членом Общества "Просветительный досуг". Совет и в будущем желает видеть такого полезного и опытного работника в составе преподавателей Общества..."

Діяльність Комаренка в той час не обмежувалася справами Товариства. Наприкінці 1913 р. він став викладачем музики (гра на балалайці) 7-го Харківського міського повітового училища. А з 1914 р. працював капельмейстером на харківському заводі "Гельферіх-Саде" (нині - завод "Серп і молот").

До цього часу відносяться повідомлення про діяльність ще одного харківського організатора домрово-балалаєчних оркестрів – Г.Д.Харакоза. Газета "Южный край" (27.03.1914 г.) містила звіт про концерт об'єднаних музичних сил учнів харківських училищ, де, зокрема, йшла мова про учнів Харківського реального училища, які "виблиснули дружнім оркестром балалаєчників" (диригент Г.Д.Харакоз). Діяльність на просвітній ниві Харакоз розпочав ще на межі XIX-XX-го ст. Відомо, що він брав участь разом із В.Й.Катанським у роботі Харківського Товариства аматорів

хорового співу в 1899 р. Харківські газети повідомляли про виступи на концертах віртуоза на балалайці, одного з провідних виконавців Харкова І.І.Рудштейна.

У 1914 р. розпочалась Перша світова війна. Харків, завдяки розвиненій мережі залізниць, став важливим стратегічним пунктом. Через Харків проїздили на фронт війська, в місті була зосереджена велика кількість лазаретів, госпіталів тощо. Серед населення відчувався підйом патріотичного настрою. Увесь Харків прагнув допомогти пораненим воїнам, які перебували в той час у місті на лікуванні. Активну участь у шефській роботі брали мистецькі сили Харкова. Не останнє місце в цих заходах належало виконавцям на народних інструментах.

З метою задовольнити потреби в балалаєчних колективах харківська адміністрація вирішила створити оркестри балалаєчників при міських початкових училищах, які мали виступати в лазаретах під час різдв`яних свят.

У 1915 р. у Харкові відбувся З`їзд з питань правильної організації дозвілля. Не останнє місце на цьому форумі посіло питання організації балалаєчних оркестрів. Цій проблемі було присвячено три доповіді. П.М.Щукін, зокрема, зауважував, що "в турботах надати селу здорові і благородні розваги увага, поперед за все, повинна лягти на створення сільських оркестрів і хорів". Головним розповсюджувачем музичної освіти має бути школа. Доповідач пропонував при вищих навчальних училищах створювати духові оркестри, а при 2-х класних та початкових училищах - оркестри балалаєчників, які брали б участь в усіх важливих заходах на селі.

Інший доповідач П.І.Іванов у своїй доповіді "Балалаєчні оркестри, як першорядний засіб допомоги народній тверезості" наголошував, що створення балалаєчних оркестрів має бути одним із головних заходів, спрямованих на боротьбу за тверезість.

Від Товариства "Просветительный досуг" у роботі з`їзду брав участь викладач музичних класів і керівник оркестрів В.А.Комаренко, який виступив із доповіддю "По вопросу об организации великорусского (балалаєчного) оркестра". Запропонувавши домрово-балалаєчний оркестр не тільки як засіб, спрямований на боротьбу за народну тверезість, але й як засіб культурної освіти населення, Комаренко довів, що вже в цілому оцінено створення великоруського оркестру, завдяки якому заняття музикою стали досяжними всім верствам населення, оскільки навчання грі на балалайці та домрі не викликало труднощів, інструменти були за доступними цінами, а репертуар достатній.

Під час обговорення доповіді Комаренка на з`їзді прозвучала інформація про участь на виставці, організованій з`їздом оркестру балалаєчників. Ця інформація свідчила про популярність великоруських оркестрів на той час.

Підсумовуючи наведені факти відзначимо, що Харків, першим після Петербурга та Москви, підтримав ідею культурної освіти населення, використовуючи як засіб оркестри з удосконалених народних інструментів, та став центром народно-інструментального академічного виконавства в Україні.

Оркестри харківських училищ та гімназій, що створені на межі XIX-XX ст., стали першими дитячими оркестрами. Таким чином Харківські аматори не тільки втілили в життя культурно-просвітні ідеї Росії, а й розвинули їх, залучивши до просвітництва контингент підлітків.

Отже в Харкові, єдиному в Україні, вже з 1909 р. проводилось систематичне навчання грі на балалайці та домрі, як прообраз майбутньої музичної освіти на народних інструментах, що набула поширення за часів Радянської влади.

Як відомо, В.Андрєєв головну мету своєї діяльності бачив у розповсюдженні колективного заняття музикою серед народу. Створене ним у 90-х рр. XIX ст. у Петербурзі "Товариство розповсюдження гри на народних інструментах та хорового співу" ставило перед собою завдання - розповсюдження серед населення колективних занять оркестровою музикою через створення на місцях "Будинків народної музики". Тут мали працювати і класи народних інструментів для майбутніх інструкторів - керівників, і майстерні по виготовленню інструментів, і типографія для видання нот і самовчителів5. Але практично цю ідею Андрєєву не вдалося втілити в життя.

Деякі автори наводять відомості про існування класів гри на народних інструментах при Петербурзькому Народному будинку. Ініціатором та автором безкоштовних музично-хорових класів став відомий російський дослідник народних музичних інструментів М.І.Привалов (1868-1928).

Харківські класи відрізнялись тим, що здійснювали комплексне навчання: поряд із грою на інструменті учням викладали музичну грамоту та музичну літературу, це надавало можливість отримати загальну музичну освіту.

Харківські домрово-балалаєчні оркестри, завдяки їх культурно-просвітній спрямованості, зацікавили діячів благодійних товариств, що ставили за мету підвищення культурного рівня населення. Їх плідна співпраця та методи культурно-просвітньої діяльності, що викристалізувались завдяки цій співпраці, стали основою такого відгалуження як художня самодіяльність.

Бурхливе розповсюдження та популярність народних інструментів у першій половині XX ст. пов`язане з просвітньою спрямованістю використання цих інструментів. Називаючи час розповсюдження народно-інструментального мистецтва епохою запізнілого відродження в окремому жанрі, український музикознавець М.Давидов доводить, що цей період висунув діячів енциклопедичної різнобічності музичних обдарувань в одній

особі - виконавців, творців репертуару, диригентів, теоретиків виконавського мистецтва і музичної педагогіки.

До цієї плеяди належав і відомий харківський громадський культурно-просвітній діяч, організатор народних оркестрів, творець репертуару для цих колективів, диригент, удосконалювач народного музичного інструментарію, музикознавець Володимир Андрійович Комаренко, який завдяки своїй діяльності на початку XX ст. став одним із фундаторів народно - інструментального мистецтва України. Цей фактор ставить Комаренка на один щабель з визнаними послідовниками В.В.Андрєєва в Росії – М.Приваловим, Ф.Німаном, Л.Соколовим тощо. Його роль у становленні та розповсюдженні виконавства на народних інструментах відзначено в публікаціях дослідників українського народно-інструментального виконавства М.Даньшева, Л.Носова, В.Заболотного, П.Іванова, Є.Бортника, М.Імханицького, О.Ільченка та інших. Завдяки діяльності В.Комаренка та інших харківських аматорів такі інструменти, як домра, балалайка та гармоніка органічно увійшли в культуру України, стали її невід`ємною часткою і вважаються народними, принаймні в Лівобережній Україні.

Тривалий час точились суперечки з приводу народності цих інструментів. Крапку в цих суперечках поставив відомий сучасний дослідник народно-інструментального мистецтва М.Й.Імханицький. Розглядаючи питання щодо визначення інструмента як народного, він доводить, що доцільніше брати не етнічну "одвічність" прототипу, не фактор "створення народом", а критерій традиційного використання у побуті. Тому народний музичний інструмент з позиції етноінструментознавства треба визначити як музичне знаряддя, яке використовується у побуті народу цілими поколіннями для висловлення музики, що традиційно звучить у певному етнічному та соціокультурному середовищі.

Цей висновок переконливо доводить міжнаціональну сутність таких інструментів, як домра, балалайка, гармоніка. Природно, домрово-балалаєчний оркестр виявився близьким українському народно-інструментальному виконавству і тому одразу ж набув в Україні широкого розповсюдження. На початку XX ст. попит на домри та балалайки в Україні був вищим порівняно з центральними губерніями Росії, звідки пішли ці інструменти. Подібні приклади свідчать про те, що на межі 1900-х рр. форми побутування домри та балалайки в народному музичному житті вже не були виключно національним російським явищем, а все більше набували міжнаціо-нального характеру.

Одне з центральних місць в цьому процесові належить Харкову. Хронологічно лише десятиріччя відділяє створення перших балалаєчних колективів у Петербурзі та Харкові (1888-1899), що в історичному плані є несуттєвим. Виходячи з цього можна дійти висновку, що становлення виконавства на домрі і балалайці в Росії та Україні йшло паралельно.

Таким чином, Харків є одним із основоположних центрів виникнення та становлення народно-інструментального академічного мистецтва не тільки завдяки численним виконавцям та оркестрам народних інструментів, що існували в місті на межі століть, а в першу чергу тому, що багато канонів народно-інструментального виконавства отримали своє обгрунтування саме в Харкові.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Южный край. – 1898. – 13 февраля.*
2. *Южный край. – 1898. – 29 марта.*
3. *Южный край. – 1900. – 24 ноября.*
4. *Комаренко В. В.В.Андреев и его идеи на Украине // Архів Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. – Особистий архів Комаренка В.А.*
5. *Акулович В., Богданов Ю. Просветительская деятельность В.В.Андреева// Творческое наследие В.В.Андреева и практика самодеятельного инструментального исполнительства. – Л.,1988. – С.37-49.*
6. *Акулович В. Н.И.Привалов – исследователь русских народных музыкальных инструментов// Творческое наследие В.В.Андреева и практика самод. инструм. исполнительства. – Л.,1988. – С.85-98.*
7. *Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К.,1998. – 223 с.*
8. *Имханицкий М. Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: Автореферат диссертации доктора искусствоведения. – К.,1989. – 33 с.*
9. *Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. – К.,1982. – 25 с.*

Харківська державна академія культури – фундатор підготовки кадрів у галузі культури і мистецтв

В.М.Шейко

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФУНДАТОРА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ТА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (ДО 70-ЛІТТЯ З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ)

Культура як сукупність способів і методів людської діяльності, системна інтегрована якість суспільства, сукупність соціальних норм і цінностей - важлива умова суспільного розвитку, виявлення творчих здібностей людини. Академія культури - навчальний заклад, який покликаний здійснювати навчання і виховання фахівців, здатних реалізувати державну політику в сфері культури.

Нормативні основи розробки державної культурної політики містяться в Законах України "Про освіту", "Про національну програму інформатизації", "Про бібліотеки і бібліотечну освіту", "Про музеї та про музейну справу", в "Основах законодавства України про культуру", "Концептуальних напрямах діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури". Головні ідеї, напрями та принципи, які містяться в цих та ін. державних нормативних документах, мають бути закладені в основу концепції, розробленої Харківською державною академією культури. Вона складається з системи ідей, спрямованих на створення навчального закладу з високим іміджем, що грунтується на системі високоінтелектуальних технологій, розвиненій структурі навчальних спеціальностей і спеціалізацій, яка відображає потреби галузі в кадрах різного профілю: культурологів, інформаціологів, книгознавців, бібліографів, бібліотечних працівників, спеціалістів народного музичного мистецтва, музеєзнавців, менеджерів культури і шоу-бізнесу, працівників сфери соціальної роботи та соціопедагогів, режисерів театру, кіно- і телемистецтва та ін.

Розвиток ХДАК повинен здійснюватися згідно з довгостроковою програмою, з урахуванням власного майже сімдесятилітнього досвіду підготовки фахівців, грунтуватися на спадкоємності наукових і художньо-творчих шкіл та напрямів, усталених традиціях, вироблених цінностях і набутках. Разом з тим концепція розвитку ХДАК повинна орієнтувати на діяльність у нових, складних соціально-політичних і економічних умовах молодої української держави: підвищувати якість освіти відповідно до потреб держави, реалій ринку праці, мобільної зміни асортименту спеціальностей і спеціалізацій, зростання масштабів і ускладнення структури інформаційного простору.

ХДАК має високий науково-педагогічний і художньо-творчий статус.

Заснований у 1929 році як вищий навчальний заклад політичної освіти, інститут у своєму розвитку відбив ті зміни і процеси, які були притаманні радянському суспільству протягом десятиліть. Принципова перебудова діяльності інституту почалася в кінці 80-х років, коли був взятий курс на широку культурологізацію, деідеологізацію, гуманізацію навчально-виховного процесу та на його національно-культурне спрямування. Наукова діяльність провідних фахівців вузу була переорієнтована на розробку фундаментальних підвалин навчально-виховного процесу з урахуванням нової соціокультурної ситуації, яка виникла в процесі утворення незалежної української держави. Внаслідок цих зусиль були відкриті нові кафедри, факультети, спеціальності і спеціалізації, визначені нові пріоритети діяльності колективу інституту у формуванні змісту і структури навчального процесу, наукових досліджень, художньо-творчої діяльності.

ХДАК нині - це 24 доктори наук, професори, 5 академіків міжнародних і українських академій, кандидатів, доцентів - 101, 16 викладачів, які мають почесні звання народних, заслужених артистів, заслужених працівників культури, заслужених діячів мистецтва. Академія має докторантуру, аспірантуру, дві спеціалізовані вчені ради по захисту докторських і кандидатських дисертацій у галузях мистецтвознавства, книгознавства, бібліотекознавства, бібліографознавства, АСУ та прогресивних інформаційних технологій.

Як провідний заклад гуманітарно-культурологічної освіти лівобережжя України, Харківська державна академія культури спрямовує зусилля на збереження і нарощування інтелектуального, художньо-творчого потенціалу, який визначає і буде визначати лідируюче положення ХДАК в освітній, науковій, соціально-культурній та художньо-творчій діяльності. Стратегічною метою є утвердження вузу на загальноєвропейському рівні гуманітарної освіти, яка відповідає вимогам міжнародних стандартів і забезпечує гідне місце в системі освітніх установ XXI століття. Досягнення цієї мети можливе за умови вирішення таких тактичних завдань:

- укріплення і розвиток матеріально-технічної бази навчально-виховного процесу, наукових досліджень, культурно-творчої діяльності;
- розвиток демократичних засад в управлінні діяльністю ХДАК, підвищення ролі вченої ради, ректорату, факультетів, кафедр, суспільних організацій, розвиток студентського самоврядування;
- подальше підвищення компетентності, професійної майстерності професорсько-викладацького складу, якості підготовки спеціалістів, ефективне використання наукового потенціалу академії, удосконалення культурно-творчої і художньо-творчої діяльності;
- поліпшення соціально-економічних умов праці і життя професорсько-викладацького складу, співробітників, студентів, аспірантів і докторантів.

Підвищення статусу ХДАК як провідного вузу надасть можливість значно розширити свої організаційно-координуючі, навчально-методичні, експертно-аналітичні і консультативні функції, активніше впливати на культурну політику держави. В перспективі ХДАК має стати одним із головних центрів освіти і науково-творчої діяльності в культурологічному просторі України, формувати методологію і напрями дослідження національних традицій, освіти і культури, підготовки національних кадрів для української держави та інших держав. Розвиток Харківської державної академії як відкритої науково-освітньої системи з функціонуванням інфра- і макро-структур дозволяє створити нову, прогресивніш інфраструктури на основі системи вищих шкіл (Вища школа культурології, Вища школа соціально-культурної діяльності, Вища школа бібліотекознавства та інформатики, Вища школа народного музичного мистецтва, Вища школа музеєзнавства, Вища школа управління і економіки культури, Вища школа реклами та ін.). Вихід на якісно новий рівень розвитку вузу можливий за умови реалізації таких принципів діяльності:

- взаємозв'язку освітньої і науково-дослідної діяльності в системі "вуз-аспірантура-докторантура";
- інновацій, який передумовлює створення курсів і програм за новими видами професійної діяльності;
- поєднання традицій і новаторства, з використання позитивного досвіду попередніх десятиліть у новому соціокультурному аспекті;
- варіативності навчального процесу, який передбачає гнучкий підхід до відбору змісту, форм і методів підготовки спеціалістів з урахуванням їх реальних можливостей і перспектив професійної діяльності.

Реалізація цілей, завдань і напрямів підготовки кадрів передбачає:

- створення системи апробації і експертної оцінки експериментальних проектів навчання, концепцій нових спеціальностей і кваліфікацій, варіантів методичного оснащення на базі проблемних лабораторій і науково-інформаційного центру, впровадження нових дидактичних та інформаційних технологій у навчальний процес;
- уведення дистанційного навчання на основі сучасних комп'ютерних технологій як доповнення до основних форм освітнього процесу (очна, заочна, екстернатна);
- забезпечення повномасштабного переведення навчального процесу на сучасний рівень обслуговування інформаційними і телекомунікаційними сервісними системами; розвиток і наповнення новим змістом діяльності існуючого комп'ютерного центру з виходом в Інтернет; створення базової системи телекомунікації; оснащення кафедр комп'ютерами, мультімедіа, сучасними комп'ютерно-діагностичними і навчальними програмами, електронними варіантами навчальної літератури та ін.

Комплексна інтеграція інформаційно-бібліотечних процесів, які б трансформували бібліотеку ХДАК у бібліотечно-інформаційний центр підтримки науково-педагогічного процесу, має здійснюватися через наступні етапи інформатизації:

- оснащення сучасною обчислювальною і множинною технікою, передовим програмним забезпеченням;
- функціонування електронного каталога фонду бібліотеки на декількох комп'ютерних пунктах ХДАК;
- використання телекомунікаційних систем для оптимального бібліотечно-бібліографічного обслуговування користувачів;
- участь ХДАК у сумісних проектах з міжнародними організаціями ІФЛА, ЕВКЛІД, БОБКАТССС та ін. з метою обміну базами даних.

Розвиток організаційно-координуючої та інноваційно-пошукової діяльності у сфері народної художньої творчості, соціокультурної та бібліотечно-інформаційної діяльності зумовлює:

- впровадження в навчальний процес державних освітніх стандартів з усіх спеціальностей;
- об'єднання науково-методичного потенціалу споріднених вузів для вироблення випереджуючих освітніх програм спеціального навчання, широкого обміну досвідом, створення єдиного банку даних та інформаційних зв'язків;
- впровадження системи спадкоємності освіти з усіх спеціальностей, розвиток безперервної багаторівневої освіти у вузах культури і мистецтв;
- рецензування навчальних посібників, підручників, участь у проведенні державної атестаційної експертизи навчальних закладів.

Концепція функціонування академії як системи, її складових, динаміка її розвитку полягає, з одного боку, у створенні нових факультетів і кафедр відповідно до перспективних напрямів підготовки фахівців, з іншого - у створенні комплексу культурологічної освіти, в якому здійснюватиме тісне співробітництво різних типів навчальних закладів. Реалізація зазначеної концепції зумовлює певні структурні зміни. Передбачається розбудова і модернізація існуючих семи факультетів (народного музичного мистецтва, культурології, режисерсько-хореографічного, бібліотекознавства та інформаційної діяльності, довузівської підготовки та післядипломної освіти, по роботі з іноземними громадянами). Посилення інтеграції споріднених вищих навчальних закладів культурологічного спрямування різних рівнів повинно залишатися однією з провідних тенденцій у майбутньому. Створений на базі ХДАК навчальний комплекс "Кадри культури", до якого входять 8 училищ культури Східного регіону та Криму (Донецька, Луганська, Дніпропетровська, Мелітополя, Гадяча, Сум, Сімферополя, Харкова), має вирішувати питання поглибленої якісної підготовки спеціалістів за новими напрямами з урахуванням потреб галузі та ринку. В перспективі при ХДАК

можливе створення спеціалізованого навчального закладу – ліцею. ХДАК спрямовує свою діяльність на співпрацю зі школами та ліцеями мистецтв Східного регіону, розширює мережу навчально-консультаційних пунктів, поширює співробітництво з провідними науково-дослідними та академічними центрами України і зарубіжжя.

Головна мета діяльності академії - підготовка висококваліфікованих спеціалістів для галузі культури, мистецтва та освіти, для широкої сфери соціокультурного життя суспільства, які володіють системою фундаментальних теоретико-методологічних і прикладних знань, морально-духовних якостей. Все це дозволить забезпечити ефективну участь випускників у реалізації перспективних напрямів у культурній та освітній політиці держави,

Основні завдання підготовки кадрів:

- формування цілісної, творчої особистості спеціаліста з високим рівнем духовності - громадянина і патріота;
- формування і розвиток у студентів потреб, інтересів, мотивів до навчальної, наукової і практичної діяльності в сфері культури;
- опанування студентами сучасних способів і каналів передачі наукової інформації, сучасних інформаційних технологій комп'ютерних засобів.

Перспективні напрями підготовки кадрів визначаються на основі виявлення реальних потреб галузі в спеціалістах різного профілю. Структура спеціальностей, спеціалізацій і програм додаткової професійної освіти повинна мати гнучкий характер і постійно реагувати на зміни в соціокультурній і етнокультурній ситуаціях. У сучасних умовах пріоритетними напрямами підготовки спеціалістів необхідно визначити такі: культурологія, документознавство та інформаційна діяльність, книгознавство, бібліотекознавство та бібліографознавство, книговидання і книгорозповсюдження, патентознавство і ліцензійна діяльність, музейна справа, охорона пам'яток історії і культури, соціальна педагогіка, менеджмент організацій, народна художня творчість, театральне мистецтво, кіно-телемистецтво, музичне мистецтво, музичне виховання, хореографія.

В межах цих напрямів може розвиватися гнучка система спеціальностей, спеціалізацій і кваліфікацій на основі багатоступеневої підготовки: бакалавр-спеціаліст-магістр.

Окрім того, слід передбачити відкриття нових спеціалізацій, зокрема: історія української культури, політична культурологія, етнокультурологія, етнопедагогіка, педагогіка культурно-дозвіллєвої діяльності, сімейна педагогіка, психодіагностика та соціально-культурна реабілітація, менеджмент реклами, арт-менеджмент, менеджмент туристичної діяльності, архівознавство та археологія, українська фольклористика. Серед перспективних кваліфікацій можна назвати такі: спеціалісти по захисту

інформації, спеціалісти з політичної культурології та зв'язку з різними релігійними конфесіями.

Основні принципи:

- фундаментальність освіти передбачає відображення в навчальному процесові провідних ідей, шкіл, концепцій і напрямів. Реалізація цього принципу можлива через впровадження експерементальних навчальних планів, створення нових авторських програм, удосконалення і перегляд діючих навчальних програм, оновлення і створення якісно нових підручників, навчальних методичних посібників, а також істотне розширення, збагачення інформаційної бази навчального процесу.
- поглиблена професіональна підготовка кадрів - освоєння студентами широкого спектру прикладних знань, вмінь і навичок за вибраною спеціальністю
- актуалізація змісту навчання - постійне оновлення змісту дисциплін і збагачення сучасними науковими знаннями;
- цілісність освітнього простору, який передбачає взаємозв'язок у межах кожної спеціальності всіх її блоків навчальних дисциплін;
- взаємозв'язок загальнодержавних і регіональних компонентів у освітній системі - передбачає відображення в навчальному процесі специфіки Слобожанщини, особливостей регіональної культурної і освітньої політики, традицій і сучасних проблем культурного життя східноукраїнського регіону;
- інтеграція змісту навчальних дисциплін з кожної спеціальності, які впровадженої в академії;
- безперервна освіта - передбачає взаємозв'язок між різними рівнями підготовки спеціалістів - від довузівського до післявузівського (в системі: спеціалізована школа - коледж - вуз - аспірантура, докторантура).

У концептуальному розумінні науково-дослідницька діяльність професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів і студентів є базою всього навчально-методичного, художньо-творчого і виховного процесів. Підвищення наукового статусу навчального закладу є найважливішим завданням, над яким працює колектив академії.

Головною передумовою підвищення наукового статусу вузу є актуальність наукових досліджень, їх спрямування на вдосконалення навчально-методичної, виховної та художньо-творчої діяльності колективів кафедр, а також зорієнтованість на потреби розвитку соціокультурної сфери.

Науково-дослідна робота ХДАК здійснюється в контексті державної культурної політики за такими напрямами:

- культура україни як складова частина світового культурного процесу;

- українська культура в європейському контексті;
- соціодинаміка культури;
- етнокультурні процеси в україні та європі;
- культурологія як фундаментальна наука;
- теоретико-методологічні проблеми інформаційної культури;
- розвиток книгознавства та історія української книги;
- хорова культура україни: історія, теорія, сучасність;
- проблеми соціально-культурної, культурно-дозвіллєвої діяльності;
- соціально-культурна адаптація і реабілітація різних груп населення;
- моніторинг та скринінг соціокультурних процесів в україні в цілому та зокрема в регіоні;
- етнографія і фольклор слобожанщини;
- розвиток музейної справи в україні: історія, теорія, сучасність;
- історія економічної думки та проблеми економіки культури;
- розробка моделей національної інформаційної системи в україні з використанням сучасних інформаційних технологій;
- бібліотека як соціальний інститут: історія, сучасність, перспективи;
- українська бібліографія як предмет дослідження та викладання;
- бібліотечні фонди та каталоги: історія, теорія, організація;
- документознавство: історія, теорія, сучасність;
- народні музичні інструменти україни: історія і сучасність;
- духові та естрадні оркестри в україні: історія і сучасність;
- співочо-виконавські традиції слобожанщини;
- театральна культура україни: історія і сучасність;
- кіно- і телемистецтво;
- реклама та шоу-бізнес: історія, теорія, практика;
- наукове та методичне забезпечення викладання навчальних дисциплін;
- теорія та методика безперервної освіти; розвиток дистанційної освіти;
- міжнародна діяльність хдак у сфері культурологічної, бібліотечної та інформаційної освіти в умовах інформатизації суспільства та переходу до ринкової економіки.

ХДАК у своїй діяльності виходить з концептуальної установки, згідно з якою наукова діяльність має бути актуальною, базуватися на фундаментальних дослідженнях проблем, проводитися на широкій експериментально-соціологічній базі, здійснюватися в контексті прогресивних наукових концепцій, мати тісний зв'язок із практикою.

Вирішення цих завдань передбачає конкретні дії:

- розширення теоретико-методологічної бази науково-дослідної

діяльності в контексті прогресивних вітчизняних і світових філософських та культурологічних концепцій;

- створення єдиного інформаційного банку даних у сфері прогресивних філософсько-культурологічних та загальногуманітарних досліджень вітчизняного та світового рівнів;
- значне розширення емпіричної, конкретно-соціологічної бази досліджень, вихід на широке поле інформаційного простору, врахування основних тенденцій і міжнародних стандартів якості дослідницьких проектів;
- розробка механізму збалансованого розвитку і фінансування фундаментальних, прикладних і пошукових досліджень;
- широке використання результатів наукових досліджень у навчальному процесі, культурно-творчій, художньо-виконавській та виховній діяльності;
- підтримка існуючих наукових та творчо-художніх шкіл і створення нових;
- розширення можливостей підготовки для ХДАК і регіону науково-педагогічних кадрів через докторантуру, аспірантуру, відкриття нових наукових спеціальностей з пріоритетних напрямів підготовки кадрів і наукових досліджень;
- забезпечення державного цільового фінансування, а також активні пошуки можливостей недержавного фінансування наукових досліджень;
- зміцнення зв'язків з академічною наукою в Україні і за кордоном, Центром культурних досліджень при Міністерстві культури і мистецтв України, провідними світовими центрами гуманітарних досліджень;
- подальший розвиток наукових зв'язків із центрами ЮНЕСКО, міжнародними організаціями ІФЛА, БОБКАТССС, ЕВКЛІД, ТАСІС, Міжнародною академією інформатизації;
- активний розвиток прикладних досліджень за замовленнями Міністерства культури і мистецтв України, органів культури, освіти, державних і недержавних організацій;
- активне використання мережі Інтернет з метою створення банку даних по теоретико-методичних і прикладних дослідженнях у гуманітарній сфері, забезпечення широкого доступу до цієї системи викладачів, докторантів, аспірантів, студентів, співпрацівників ХДАК;
- мобільне комплектування бібліотеки академії новою навчальною і науковою літературою, значне розширення переліку передплатних видань для бібліотеки, читальних залів, кафедр;
- участь у розробці і науковому обгрунтуванні перспективних напрямів соціально-культурної і освітньої політики, а також міжнародних, національних та регіональних проектів;
- проведення прогностичних і маркетингових досліджень потреб сфери культури в кадрах різного профілю;

- широке впровадження результатів наукових досліджень через проведення міжнародних, всеукраїнських, регіональних, науково-теоретичних конференцій, симпозіумів, семінарів;
- видання на високому поліграфічному рівні тез, збірок наукових праць, монографій, інформбюлетенів, альманахів, навчальних посібників, підручників, курсів лекцій, в яких узагальнено результати наукових досліджень кафедр і факультетів.

З метою вдосконалення організації науково-дослідної роботи необхідно:

- створити при кафедрах спеціалізовані науково-дослідні лабораторії по дослідженню та впровадженню в практику бібліотечно-інформаційних технологій, культурологічних проблем, музичного фольклору, соціально-педагогічних технологій та ін. Планувати на майбутнє створення на цій базі науково-дослідного інституту проблем розвитку вітчизняної культури;
- створити відділ наукової експертизи державних і приватних проектів, програм досліджень у галузі культури і мистецтв, лабораторію соціокультурних досліджень;
- широко використовувати внутрішні й міжнародні гранти для розширення можливостей наукових пошуків професорів, доцентів і особливо молодих учених;
- удосконалювати систему надання наукових відряджень, стажувань, творчих відпусток, закордонних стипендій для вивчення і наукового узагальнення вітчизняного і світового досвіду в галузі культурології, документознавства, соціальної роботи, художньої культури;
- суттєво зміцнити видавничу базу ХДАК, створити видавничий відділ, оснастити видавничий процес сучасними технічними засобами;
- створити студентський науково-творчий центр дослідження молодіжних проблем, питань дозвіллєвої діяльності, художньо-виконавської творчості, студентську навчальну телестудію, регулярно видавати альманахи з кращих студентських наукових праць;
- вдосконалювати систему організації науково-дослідної роботи на кафедрах, факультетах, реалізувати повною мірою підготовку науково-педагогічних кадрів за принципом спадкоємності: студент – аспірант - кандидат наук - доктор наук.

Виховна робота - важлива складова частина підготовки кадрів. Систематичне й глибоке оволодіння студентами, аспірантами, слухачами курсів знаннями, практичними навичками, професійною майстерністю, підвищення загальнокультурного рівня можливі лише за умови додержання статуту вузу, правил внутрішнього розпорядку ХДАК, законодавства, моральних, етичних норм. Метою виховання є формування фахівців - носіїв високої гуманітарної культури, інтелектуальних, моральних, національних

цінностей.

Педагогічні та науково-педагогічні працівники зобов'язані особистим прикладом і всією системою виховання у вузі:

- повагу до принципів загальнолюдської моралі і правди, справедливості, відданості, патріотизму, гуманізму, доброти, стриманості, працелюбства, поміркованості, інших доброчинностей;
- виховувати у молоді повагу до батьків, жінки, культурно-національних, духовних, історичних цінностей України, державного і суспільного устрою, дбайливе ставлення до навколишнього середовища;
- готувати студентів до свідомого життя у дусі взаєморозуміння, миру, злагоди між усіма народами, етнічними, національними, релігійними групами;
- додержуватися педагогічної етики, моралі, поважати гідність студента;
- захищати студентську молодь від будь-яких форм фізичного або психічного насильства, вживання алкоголю, наркотиків, інших шкідливих звичок.

Важливою умовою ґрунтовності та ефективності виховного процесу є подолання професійної однобічності, формування у майбутніх фахівців широкої світоглядної орієнтації, політичної та естетичної культури, національної гідності та самоповаги. Вирішення цих завдань виховання доцільно проводити за такими напрямами:

- національно-патріотичне виховання - формування громадянина - патріота, усвідомлення долі, історичної місії свого народу, вивчення історії та культури українського народу, інших народів, що проживають на території України;
- світоглядно-філософське та гуманітарно-культурологічне виховання, яке становить теоретичним фундаментом гуманітарної та професійної підготовки і виробленню у студента гуманістичних цінностей, усвідомленню основних тенденцій соціокультурного розвитку людства;
- соціально-політичне виховання спрямоване на соціалізацію особистості, виховання політичної культури;
- правове виховання націлює на набуття системи знань про Конституцію України, основи законодавства держави, права й обов'язки громадянина, права і свободи людини в контексті міжнародних правових документів;
- моральне виховання - формування високих моральних якостей особистості, культури поведінки на основі поєднання загальнолюдських етичних норм з моральними традиціями та етичною культурою українського народу, інших етнічних груп, які проживають в українській державі;
- трудове виховання - високий професіоналізм майбутніх фахівців, ділові якості, вміння адаптуватися до складних життєвих ситуацій в процесі

трудової професійної діяльності;

- екологічне виховання - оволодіння культурою екологічного мислення та поведінки особистості, формує ставлення до природних, соціальних та культурних ресурсів;
- фізичне виховання сприяє здоровому способові життя, гармонічному розвиткові особистості студента, створює умови для високоефективної навчальної діяльності;
- естетико-художнє виховання сприяє розвиткові у студентів творчих здібностей, почуття прекрасного, естетичних поглядів, смаків, оволодінню надбаннями національної і світової художньої культури.

Реалізація основної мети і завдань виховання за означеними напрямами можливе за умови дотримання низки таких наукових принципів:

- єдності навчання та виховання - оволодіння особистістю знаннями у поєднанні з високими гуманними принципами професійної і суспільної діяльності;
- єдності теорії та практики виховання, який орієнтує на єдність думки і діла, на активну життєву позицію особистості;
- індивідуалізація виховного процесу, врахування в процесі спілкування зі студентами таких індивідуальних рис особистості, як сприйняття світу, мислення, почуття, уява, пам'ять, воля та характер;
- гармонізація суспільного та сімейного аспектів виховання, координація зусиль вузу та сім'ї у процесі навчання студента;
- розвиток творчої ініціативи та самодіяльності студентської молоді у вирішенні питань навчання, організації дозвіллєвої діяльності та побуту;
- системність виховного процесу, координація виховних дій, принципів та засобів виховного впливу на особистість в аудиторний та позааудиторний часи, систематичність проведення виховних заходів.

Для організації навчально-виховного процесу в академії існує усталена і за необхідністю створюється нова інфраструктура, до складу якої входять суб'єкти виховання: професорсько-викладацький колектив, ректорат, деканати, рада з виховної роботи, проректор з навчально-методичної та виховної роботи, заступники деканів з виховної роботи, наставники (кураторі) академгруп, студентська профспілка, студкоми гуртожитків, бібліотека, клуби за інтересами, студентський театр, студентська філармонія, культурний центр та ін.

Поєднання зусиль усіх ланок виховної системи повинні сприяти створенню в академії сприятливого мікроклімату для навчання, наукової та художньої творчості, атмосфери доброзичливості і взаєморозуміння, співробітництва і взаємоповаги в усіх підрозділах і на всіх рівнях.

Розвиток і функціонування академії передбачають оптимізацію її організаційної структури та системи управління.

Структура академії зумовлена потребами практики, необхідністю

підготовки кадрів для нових напрямів у галузі культури. В перспективі передбачається створення нових факультетів: хореографії, реклами і шоу-бізнесу, книгознавства і книжкового бізнесу, факультету кіно-телережисури та ін. Це потребує реформування існуючих та створення низки нових кафедр:

- класичної хореографії;
- реклами, арт-менеджменту та шоу-бізнесу;
- соціальної культурології;
- книгознавства та видавничої справи;
- правових дисциплін

нових відділів:

- бізнес-консалтингу;
- зовнішніх зв'язків;
- майстер-класу, виробничої практики і працевлаштування;
- роботи з абітурієнтами.

Концепція розвитку орієнтує на тісний зв'язок навчання з практикою, на освоєння нових технологій з численних напрямів сфери культури. Тому в структурі вузу передбачається створення навчального театру - своєрідного культурно-творчого центру, в якому студенти могли б практично вирішувати питання режисури, сценарної майстерності, менеджменту, маркетингу, продюсерства, дизайна, реклами, іміджмейкерства, шоу-бізнесу та ін. Вирішенню питання розвитку художньо-творчої діяльності сприятиме створення студентської філармонії, студентської телестудії. Це надасть змогу розширити можливості для культурного спілкування студентів з аудиторією, для гастрольної діяльності, апробації знань і умінь студентів художніх відділень.

Згідно з новітніми технологіями у галузі бібліотекознавства, документознавства та інформатики необхідно створити проблемну лабораторію та Інформаційний центр, призначений для навчання і консультацій із відповідних сфер діяльності.

Управління академією має здійснюватися згідно з чинним законодавством та Статутом інституту і передбачає подальшу демократизацію цього процесу, делегування управлінських прав структурним підрозділам при одночасному підвищенні їх відповідальності за свої сфери діяльності.

Головою і керівником ХДАК є ректор.

Основні питання навчальної, наукової, виховної діяльності розглядаються на засіданнях ученої ради академії, учених радах факультетів, засіданнях ректорату та деканатів.

Ректор, проректори, декани, завідуючі кафедрами щорічно виступають перед колективом інституту та колективами відповідних підрозділів зі звітом про результати діяльності ХДАК та її підрозділів.

Основні питання життя студентства повинні вирішувати органи студентського самоврядування.

Ректорат здійснює рекламно-інформаційне забезпечення управління академією.

Основним джерелом формування фінансових ресурсів академії є асигнування з державного бюджету. Додатковим джерелом формування фінансових ресурсів є позабюджетні кошти:

- основні і додаткові освітні послуги;
- науково-консультаційні та інформаційні послуги;
- діяльність вузу як об'єкта і суб'єкта інвестиційної політики в державі та поза її межами;
- благодійні вклади юридичних та фізичних осіб;
- гранти на проведення науково-дослідної і навчально-методичної діяльності.

Концепція розвитку ХДАК зумовлює розробку широкомасштабної програми і комплексу заходів щодо реалізації основних ідей, розвитку і функціонування її в майбутньому як одного із головних державних навчальних закладів культурологічного і бібліотечно-інформаційного спрямування.

М.М.Каністратенко
В.В.Кравченко
Л.П.Велика

МУЗЕЙНЕ ВІДДІЛЕННЯ ХДАК – ПРОВІДНИЙ ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ МУЗЕЄТВОРЕННЯ

Давня і славнозвісна історія національного музейництва тісно пов'язана з Харковом, де зусиллями вчених - істориків, археологів, етнографів, мистецтвознавців, філологів засновано Кабінет раритетів при університеті (1807), який перетворився на Музей червоних мистецтв та старожитностей (1835); організовано міський художньо-промисловий музей (1886) – перший у країні музейний заклад, доступний для загалу; сформовано різнопрофільну музейну мережу майже з двадцяти установ (1920-ті); закладено підвалини теорії музейної справи та спеціальних видань з музеєзнавства.

Цілком закономірно, що саме тут, на тлі позитивних здобутків, з усією гостротою позначилася проблема фахового забезпечення музейної діяльності. Першою, але короткочасною і тому не досить плідною спробою її вирішення, була підготовка музейних працівників у рамках Етнографічній секції Губкопису (поч.1920-х) під орудою М.Ф.Сумцова, а потім – на факультеті політичної освіти (1925), нині академія культури.

Тривалий час тоталітарний режим не опікувався цією проблемою, вважаючи достатнім навчання музейній професії у процесі практичної роботи. Подібний підхід до справи виправдав себе лише частково, бо мав серйозні недоліки: по-перше, не всі музеї акумулюють необхідний для повноцінної підготовки кадрів досвід і системні знання; по-друге, переважає консервативна тенденція, коли існуючий стан музейної справи видається єдино можливим і не зазнає змін.

Нова культурно-історична ситуація, що склалася у світі на кінець XX ст., змусила суспільство докорінно переглянути соціальні функції музейних закладів з метою посилення їх ролі у громадському житті. "В наші дні, - відзначав член Міжнародної ради музеїв Д.-В.Ноубл, - від музею чекають більшого. Величезний матеріал, накопичений у наших зібраннях, надає широкі можливості для плідної участі в процесі взаємного збагачення світових культур"[1]. Разом із усвідомленням важливої культуротворчої місії музеїв і завдань музейних працівників стала очевидною потреба у спеціальній освіті класичного типу.

За ініціативою авторитетного теоретика і практика музейної справи М.Т.Дяченка, Харківський державний інститут культури намагався ще у середині 1970-х рр. поновити традицію професійної підготовки музейних

фахівців, однак не зміг подолати бюрократичні перешкоди. Знадобилося майже п'ятнадцять років наполегливих зусиль ректора В.М.Шейка, професора Г.Й.Чернявського, доцента В.З.Фрадкіна, щоб досягти практичного результату. Лише у 1989 р. при кафедрі загальної історії інституту було відкрито перше в Україні музейне відділення.

Через відсутність єдиних державних стандартів щодо музейної освіти колективові кафедри довелося визначати основні напрями та особливості навчального процесу, розробляти навчальні плани, необхідні курси та їх науково-методичне забезпечення. Затверджені Міністерством культури і мистецтв та Міністерством освіти України спеціальність "Музейна справа і охорона пам'яток історії та культури", а також кваліфікація фахівців "історик-музеєзнавець" зумовили змістовність відповідного пакета документів.

Засновники нового відділення підкреслювали: "Навчальний план ми будуємо на основі чотирьох взаємопов'язаних блоків дисциплін, що містять загальногуманітарний та загальноісторичний цикли, цикл спеціальних історичних дисциплін і комплекс предметів з музеєзнавства"[2]. Завдання авторів комплексної навчальної програми "Музеєзнавство" виявилося вельми складним: внаслідок "музейного буму" 1970-1980 рр. у цій сфері сталися кардинальні зміни, і теоретична база музеєзнавства значною мірою застаріла. Але ретельне вивчення новітніх музеологічних досліджень, залучення до співпраці досвідчених практиків музейної справи, критичний аналіз системи підготовки музейних кадрів у США, Франції, Німеччині, Нідерландах та інших країнах дозволили скласти збалансовану і ефективну програму навчання істориків-музеєзнавців, у якій органічно поєднуються історичний, теоретичний та прикладний аспекти музеєзнавства. Зважаючи на специфіку кожної дисципліни, укладачі програми прагнули до оптимального співвідношення лекційних, семінарських, практичних та індивідуальних занять. Угоди про співробітництво між інститутом та провідними харківськими музеями надали можливість використання музейних фондів, експозицій, лабораторій тощо протягом усього терміну навчання майбутніх фахівців. У такий спосіб студенти відчувають атмосферу сучасного музейного життя, з'ясовують характер вимог до фахівця, набувають навичок практичної роботи, визначають свою схильність до певного напряму музейної діяльності.

Минуло вже десять років від моменту заснування музейного відділення, але, як зауважував Л.Курбас, ми помічаємо час тоді, коли помічаємо зміни. Остання декада XX ст. виявилася динамічно-мінливою: по-перше, український народ здобув можливість розбудовувати незалежну і демократичну державу, а цей процес потребує надзвичайної рушійної сили і загальноціннісних ідейних засад; по-друге, набуває поширення ідея дієвої культури, як одного з найважливіших засобів самоствердження та

самоздійснення нації і її визнання на міжнародному рівні; по-третє, музеологи світу дійшли висновку, що сучасні музеї повинні перетворитися на "генератори культури", тобто унікальний креативний простір, де "золотий запас" культурно-історичної спадщини переплавлятиметься у систему життєвих сенсів та цінностей нинішнього суспільства.

Дійсними факторами зумовлена як загальна нова орієнтація Харківської державної академії культури, так і концепція розвитку музейного відділення.

Головною метою колектив кафедри історії України та музеєзнавства вважає розбудову самостійної національної школи музеєтворення на рівні сучасних світових вимог. Результатом її діяльності має стати якісно нова музейна мережа України, здатна виступати надійним базисом самоідентифікації українського суспільства і водночас провідником національного образу у глобальний полікультурний простір. Згідно з цією метою науково-дослідницька діяльність кафедри спрямована на інтердисциплінарне теоретичне забезпечення розвою вітчизняної музейної справи, а навчальний процес – на формування нової генерації музейних фахівців.

Слід підкреслити, що колективові кафедри, який налічує дванадцять докторів та кандидатів наук, удалося визначити своє особисте місце у системі суспільних наук України. На відміну від академічної історичної науки, котра характеризується чіткою профілізацією та "істинносною" парадигмою досліджень, основу наукової програми музейного відділення ХДАК складає здобуття знань софійного, людиномірного характеру. Це – цілеспрямована інтерпретація вітчизняної історичної спадщини з позицій культурології, виявлення та використання її потенціалу в креативному просторі сучасної культури і презентація здобутих результатів музейними засобами.

Саме культурно-історична спадщина, якою володіють кожна країна, регіон, етнічна група, дозволяє відповідній людській спільноті пізнавати себе, стверджувати свою спільність, оновлюватися, доводити свою життєздатність, а поняття "спадщина" та "музей" є нерозривними. Тенденція активного опанування духовних і матеріальних надбань минулого та їх використання у створенні нових суспільних цінностей поки що не має загальновизнаного терміна (фахівці користуються виразами "прикладна історія", "нова музеологія", "анімація історії" тощо), але її футурологічність очевидна.

Специфіка поставленого наукового завдання спонукала істориків та музеєзнавців кафедри до творчої співпраці з провідними філософами, культурологами, політологами, мистецтвознавцями академії, університету, інших наукових центрів. Результати роботи регулярно оприлюднюються на наукових конференціях з питань музеєзнавства та історичного краєзнавства, публікуються на сторінках спеціального видання ХДАК "Культура України".

започатковане кафедрою нове періодичне видання "Схід-Захід" створює умови для обміну думками між науковцями України та Західної Європи і аналізу вітчизняних культурно-історичних здобутків у широкому європейському контексті. Поступово просуваються краєзнавчі дослідження, зокрема вийшла друком праця С.В.Потрашкова "Харківські полки: три століття історії", готується збірка матеріалів "Слобідська Україна у записках мандрівників". На стадії завершення дисертаційна робота "Роль художнього образу експозиції у системі культурно-історичних комунікацій", де розглядаються актуальні питання щодо самобутності українського музейництва, особливостей соціальної комунікації на базі музеїв України. Таким чином збагачуються наукові підвалини навчального процесу музейного відділення академії.

Оскільки тривалий час в Україні штучно стримувався процес формування національної інтелектуальної та творчої еліти, вітчизняній культурі і музейній сфері, зокрема, бракує особистостей, які б усвідомлювали свою елітарну місію і були спроможними реалізувати новітні ідеї дієвої культури та соціально-впливового музею. Музейна професія в усьому світі традиційно вважається елітарною, викладачі музейного відділення ХДАК докладають максимум зусиль, щоб їх вихованці відповідали критеріям культурної еліти. Сучасна наука пропонує такі критерії:

- самоідентифікація фахівця зі своєю професійною групою;
- визнання себе культурним лідером та культурним політиком;
- усвідомлення відповідальності за відбір і збереження культурних норм та цінностей суспільства;
- здатність до визначення довгострокових перспектив культурного розвою суспільства;
- внутрішня духовна самостійність;
- прагнення до цілеспрямованого впливу на соціальне макро- та мікросередовище. [3]

Денна та заочна форми навчання фахівців музейної справи, що отримують відтепер кваліфікацію "музеєзнавець-історик", розраховані на п'ять років. Внаслідок постійного вдосконалення навчального процесу нині діють 3 навчальні плани. Кожний із них містить загальноосвітні дисципліни за обсягом, передбаченим для вищих навчальних закладів гуманітарного профілю, цикл фундаментальних та спеціальних історичних дисциплін, наближений до програм історичних факультетів університетів, а також комплекс професійно-орієнтованих дисциплін. Варіативними лишаються послідовність викладання дисциплін, обсяг матеріалу, співвідношення лекційних, семінарських та практичних занять, курси за вибором студентів.

Фундаментальні курси з історії України, загальної історії, археології, загальної етнографії та етнографії України, джерелознавства та археографії, вітчизняної історіографії тощо спрямовані на всебічне пізнання історичних

процесів, набуття навичок наукового аналізу, засвоєння методики історичних досліджень. Щороку цей блок доповнюється новими спецкурсами, серед останніх: "Історія Оттоманської імперії та Кримського ханства", "Історична бібліографія".

Зважаючи на те, що музейні фахівці здебільшого мають справу з історією в опредмеченій формі, особлива увага приділяється нумізматиці, сфрагістиці, геральдиці, історії костюма, побутових речей, озброєння і військового спорядження, нагород, техніки тощо. Паралельно використовуються всі можливості для ознайомлення студентів із відповідними колекціями музеїв України.

Опанування курсів "Історія філософської думки", "Теорія культури", "Загальна історія культури", "Теорія та історія економічної культури" тощо спонукає студентів до формування власної світоглядної позиції, особливого типу наукового мислення, коли явища, події, особистості та окремі факти інтерпретуються у системі координат: "людина-суспільство-світ", "культура-безкультур'я", "профетична культура-масова культура".

Протягом п'яти років студенти засвоюють комплексний курс "Музеєзнавство" о такій послідовності: історія музейної справи, технічні засоби музейної роботи та обладнання музеїв, наукове комплектування музейних фондів та фондова робота, науково-дослідна робота музею, експозиційна робота, система соціальних музейних комунікацій, охорона пам'яток історії та культури, реставрація та консервація музейних пам'яток, правове забезпечення, економіка, організація та управління музейної справи. Всі перелічені курси є оригінальними авторськими розробками викладачів академії, їх доповнюють спецкурси "Мовна майстерність" та "Сценарна майстерність".

На високому рівні викладаються історія світового і вітчизняного мистецтва, історія світової та вітчизняної літератури, що разом з додатковою підготовкою забезпечують вихованцям відділення можливість працювати у музеях художнього та літературного профілів.

П'ятирічний термін вивчення іноземних мов (англійської, німецької, французької), а також давньоруської та латинської мов знімають для випускників перешкоди у роботі з музейними і архівними письмовими джерелами та музеологічними працями зарубіжних авторів.

Міждисциплінарний характер музеєзнавства потребує спеціальних знань з психології, соціології, педагогіки, етики, естетики, книгознавства, інформаційних технологій тощо. Ці предмети входять до діючих навчальних планів, але поки що недостатньо адаптовані до потреб спеціальності.

Під час навчання студенти обов'язково опановують роботу з ПЕОМ; фахівцями академії створено спеціальний навчальний посібник з використанням ПЕОМ у музейній діяльності, а комп'ютерний центр ХДАК має вихід до мережі INTERNET. Тому майбутні музеєзнавці володіють

новітньою фаховою інформацією, обізнані зі спеціальним програмним забезпеченням, мають відповідні навички практичної роботи.

З метою кращого засвоєння знань та набуття необхідного професійного досвіду студентами передбачаються фахові практики: археологічна (I курс), архівна (II курс), музейно-екскурсійна (III курс), музейно-виробнича (IV курс) та переддипломна (V курс).

Кваліфікаційні курсові роботи віддзеркалюють типовий цикл музейної діяльності: а) наукове дослідження теми на основі джерел та спеціальної літератури; б) розробка виставочного чи експозиційного проекту на базі проведеного дослідження; в) складання програми функціонування нового експозиційного твору в системі музейної комунікації.

Дипломні роботи випускників відділення мають комплексний, тобто історико-музеологічний характер і практичну значущість для розвитку вітчизняної музейної справи. Інколи вони виконуються на замовлення відомчих, громадянських та державних музеїв.

За період свого існування музейне відділення ХДАК підготувало понад 150 фахівців. За рахунок наших випускників майже наполовину оновилися колективи провідних музеїв Харкова – історичного та художнього, поповнилися кадрами місцеві музеї у Чугуєві, Красноградi, Вовчанську, Лозовій тощо, міські музеї Полтави, Сум, Запоріжжя, Керчі, Херсона, Севастополя. Певна кількість вихованців отримала роботу у музеях Москви, Санкт-Петербурга, Ставрополя. Окрім музейної сфери молоді фахівці працюють викладачами вищих та середніх навчальних закладів, інспекторами регіональних управлінь культури та пам'яткоохоронних організацій, кореспондентами телебачення та періодичних друкованих видань, консультантами з питань соціальної комунікації, експертами антикварних салонів, дизайнерами виставок та інтер'єрів тощо. Випускниця відділення М.В.Лобанова-Гулак після закінчення аспірантури у Харківському державному університеті і захисту дисертації повернулася викладачем на кафедру. Педагогічний колектив відділення намагається підтримувати постійні зв'язки зі своїми вихованцями і у разі необхідності надавати методичну допомогу в роботі. Найкращою нагородою для викладачів та кураторів є численні успішні проекти, реалізовані молодими музеєзнавцями, а також зізнання випускників, що вони завдяки академії обрали свій спосіб життя.

Нині на музейному відділенні навчаються 80 майбутніх фахівців. З 1995 року при академії діє аспірантура та спеціалізовані ради по захисту кандидатських і докторських дисертацій у галузі музеєзнавства. Аспіранти та здобувачі мають зробити вагомий внесок у розвиток вітчизняної музеології.

Проте існує безліч проблем, що обмежують діяльність ХДАК по підготовці національних музейних кадрів та науковців-музеологів.

Статті Закону України "Про музеї та музейну справу"(1995) гарантують забезпечення підготовки та підвищення кваліфікації музейних кадрів, безкоштовне користування довідково-інформаційною, бібліотечною і архівною базою музеїв України та відвідування музейних закладів, стажування викладачів і молодих фахівців у провідних профільних установах України та зарубіжжя. Реалії свідчать про інше: державне замовлення на спеціальність "музеєзнавець-історик" постійно зменшується, а потенціальний контингент студентів складають в основному випускники училищ культури, працівники громадських, районних та обласних музеїв, котрі не мають матеріальної можливості навчатися за контрактом. Ринкові умови змушують музеї, архіви та бібліотеки відмовляти викладачам і студентам музейного відділення у безкоштовних послугах, що призводить до якісного зниження практик, наукових розробок тощо. Відсутність українських фахових видань з музейної справи, постійних професійних контактів між профільними кафедрами вузів України та країн СНД, координаційного центру музеєзнавчої роботи на всіх рівнях, зв'язку з Міжнародною радою музеїв та її інформаційною базою погіршують ситуацію. Якщо становище не зміниться на краще, то немає сенсу мріяти про реформування української музейної мережі, визнання національної школи музеєтворення.

Керуючись мудрим реріховським висловом "благословенні перешкоди, ними зростаємо", колектив кафедри історії України та музеєзнавства разом із керівництвом ХДАК прагне вдосконалювати розпочату справу. На черзі – створення системи перепідготовки та підвищення кваліфікації кадрів, які працюють у музейній сфері країни, оскільки практика вирішення цієї проблеми на рівні управлінь культури та окремих музеїв не витримує критики. Паралельно розробляються гнучкі навчальні плани та програми, нові курси і спецкурси (наприклад, "Музейне програмування", "Режисура музейної комунікації"), які дозволять оперативно реагувати на мінливі соціальні потреби і поширювати діапазон фахової підготовки. Заплановано видання навчальних посібників і авторських курсів лекцій з музеєзнавства, комплектування відеопрограм та CD музейної тематики і обладнання спеціального кабінету та лабораторії для практичних занять.

З огляду на актуальність та практичну значущість більшості студентських дипломних робіт, кафедра вважає за необхідне регулярно публікувати їх анотований перелік для музеїв і таким чином формувати попит на власну наукову продукцію відділення.

Здійснено вже перші кроки до налагодження професійного спілкування з колегами, які представляють кафедру музеєзнавства Санкт-Петербурзької академії культури та Рейнвардської академії у Нідерландах. Ці заклади поріднює з нашим відділенням провідна ідея – опанування музейної професії на основі узгодженої культури. Саме розуміння культури як

триєдності Істини, Добра , Краси, котра за виразом А.Арто "розвивається всередині нас на зразок нового органа, чи другого дихання", породжує унікальну творчу атмосферу, необхідну духовну ауру для зростання української еліти.

Відрадно бачити майже у кожній студентській групі дітей музейних працівників – "останніх святих на Русі", адже це свідчить про заснування професійних династій, спадкоємність кращих традицій вітчизняної музейної справи.

Цілком характерними є дарунки викладачів і студентів до 70-річчя Харківської державної академії культури та 10-річчя музейного відділення: проект вузівського музею нового типу і альбом з емблематикою музейної справи та афористичними визначеннями ключових понять "музей", "музейний працівник".

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *В.И.Ревякин. Музеи мира. М.:Информэкспресс, 1993. – С.10.*
2. *В.М.Шейко, Г.Й.Чернявський. На реаліях сьогодення (Про характер і зміст підготовки фахівців для музеїв України) // Українська культура. – 1994. - №7-8. – С.15-16.*
3. *Ю.Б.Тарасова. Профессиональная элита работников сферы культуры: Автореф. дис. ...канд. культурологич. наук / М-во культуры РФ. Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. Челябинск, 1997.*

В.І.Курисько
В.М.Откидач

З ІСТОРІЇ ФАКУЛЬТЕТУ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Щоб передбачити майбутнє, необхідно знати минуле. Саме минуле дає нам підстави вважати, що робота викладачів за сорок років існування факультету була спрямована на виховання справжніх фахівців, які своєю практичною діяльністю підтвердили правильність генерального шляху факультету по підготовці фахівців.

З 1956 р. факультет уперше в Україні почав готувати керівників художніх колективів у різних жанрах виконавського мистецтва (оркестрових, хорових, театральних тощо). Накопичений за 40 років досвід підготовки спеціалістів вищої кваліфікації, держзамовлення та попит на фахівців-керівників самодіяльних художніх колективів (дитячих, юнацьких, дорослих) зумовили виділення у 1991 р. зазначеної спеціальності зі спеціальності "Культурно-освітня робота і організація художньої творчості", в межах якої готували керівників народних театральних колективів, режисерів театралізованих, фольклорно-етнографічних свят та обрядів, керівників аматорських оркестрових колективів (народні, духові та естрадні інструменти), керівників народних та академічних хорів, керівників ансамблів народного танцю.

З 1959 р. факультет готує високоосвічених та висококваліфікованих фахівців художньої творчості. Тисячі керівників творчих колективів, музикантів, співаків пішли в "народ" аби свої знання, набуті в стінах Харківської державної академії культури, застосувати в клубах, оркестрах, хорах, ансамблях. Їх діяльність відповідала вимогам свого часу і забезпечувала систему народної художньої творчості відповідними кадрами.

У вузі на той час працював клуб вихідного дня, в якому після науково-популярних лекцій виступали самодіяльні колективи нашого факультету. Всебічною була діяльність університету музичної культури, в роботі якого безпосередню участь брали викладачі та студенти факультету.

Значна робота по наближенню практичних знань до умов майбутньої професійної діяльності студентів постійно велася на художніх кафедрах факультету. При кафедрі хорового диригування організували навчальні хори, при кафедрах народних і духових інструментів – навчальні оркестри. Факультет КОР готував клубних працівників вищої кваліфікації для роботи методистами, інструкторами, художніми керівниками будинків та палаців культури, будинків народної творчості, інспекторами районних та міських

відділів культури, керівниками колективів художньої самодіяльності, викладачами культурно-освітніх училищ.

Постійно піклуючись про зв'язок теорії і практики, вуз своєю науковою діяльністю сприяв підвищенню рівня діяльності культурно-просвітніх установ. Стимулом до активного розвитку наукових досліджень були щорічні наукові конференції викладачів. Саме в межах цих конференцій важливе місце в роботі спеціальних кафедр факультету посіла творчо-виконавська діяльність, де щорічно з творчими звітами викладачі виступали у складі педагогічних ансамблів.

Факультет першим у колишньому СРСР відмовився від підготовки заідеологізованих організаторів-методистів культурно-освітньої роботи і зосередив увагу на розробці концептуально нових навчальних п'ятирічних планів.

У зв'язку з уведенням на факультеті нових спеціалізацій і спеціальностей у 1997 р. факультет реорганізовано, і нині підготовка фахівців здійснюється зусиллями двох новостворених факультетів: народного музичного мистецтва та режисерсько-хореографічного.

Факультет очолювали особи, які закладали підвалини культурологічної освіти, своїм особистим внеском сприяли розвиткові народного музичного мистецтва. Серед них: Костянтин Лойко, Євген Бортник, В'ячеслав Палкін, Борис Іщенко, Ернст Лортикян, Петро Курячий, Володимир Фрадкін, Віталій Курисько.

Факультет культурно-освітньої роботи з 1959 р. розпочав підготовку клубних працівників вищої кваліфікації за спеціальностями: режисер самодіяльного театрального колективу, керівник самодіяльного хору, керівник оркестру народних інструментів. Пізніше до цих спеціальностей додалися нові: керівник оркестру духових інструментів, режисер масових клубних видовищ, організатор-методист культурно-освітньої роботи. Підготовка спеціалістів велась на стаціонарному, а, починаючи з 1961 року, і заочному відділеннях. Нині в Україні переважна більшість спеціалістів культурно-освітньої справи з вищою освітою – випускники нашого факультету.

Новий профіль факультету вніс суттєві зміни в зміст та організацію навчально-методичної роботи. На факультеті створено нові кафедри: театральної підготовки, хорового диригування, народних інструментів, духових інструментів, теорії музики та фортепіано.

В 1979 р. підготовка на факультеті здійснювалася за такими спеціалізаціями: організатор-методист клубної роботи, керівник самодіяльного театрального колективу, керівник самодіяльного академічного хору, керівник самодіяльного оркестру народних інструментів, керівник самодіяльного духового та естрадного оркестрів. На факультеті функціонували такі кафедри: теорії та історії культурно-освітньої роботи,

клубознавства, режисури, теорії та історії музики, оркестрового диригування, фортепіано, хорового диригування, народних інструментів, духових інструментів.

Уже в 70-80-х рр. намітилися нові тенденції у роботі факультету, що стали підставою до відокремлення художніх спеціалізацій від факультету культурно-освітньої роботи. На факультетах КОР у колишньому Радянському Союзі художні спеціалізації були неначе "вторинними" по відношенню до організаційних і методичних функцій фахівців. Реформа освіти в Україні не стала несподіваною, вона була підготовлена самим життям. Поділ факультету культурно-освітньої роботи в 1993 р. на два – культурології і народної художньої творчості – дав можливість кардинально, по-новому вирішувати питання підготовки випускників. Новий профіль факультету вніс суттєві зміни в зміст та організацію навчально-методичної роботи. На факультеті створено нові кафедри: мовної майстерності, хореографії, хорознавства та хорового диригування, українського народного співу та музичного фольклору, духових та естрадних оркестрів, теорії музики і фортепіано.

З вересня 1997 р. факультет має нову назву – народного музичного мистецтва, до складу якого увійшли п'ять кафедр: хорознавства і хорового диригування (завідувач доцент Василь Ірха), українського народного співу та музичного фольклору (завідувач доцент Олександр Дроботай), народних інструментів (завідувач професор Євген Бортник), духових та естрадних оркестрів (завідувач професор Олександр Литвінов), теорії музики і фортепіано (завідувач доцент Олександр Скляров).

В умовах демократичних перетворень і реформування освіти факультет народного музичного мистецтва взяв курс на загальну гуманізацію та посилення психолого-педагогічних і культурологічних аспектів в освіті. Нині зміст і структура навчального процесу, навчальні плани, номенклатура спеціалізацій і спеціальностей на факультеті відповідають завданням розбудови національної культури. Факультет забезпечує підготовку фахівців за трьома спеціальностями: "Народна художня творчість", "Музичне мистецтво", "Музичне виховання".

Факультет народного музичного мистецтва готує фахівців на рівні міжнародних освітніх стандартів. Це – спеціаліст не для визначеної посади, а для сфери діяльності в демократичному суспільстві. Випускник факультету НММ набуває культурологічну освіту поряд з поглибленими навичками та уміннями зі спеціальності.

Ідея багатоступеневої освіти закладена в концепцію навчального процесу. В практику роботи факультету впроваджено блочно-модульну систему побудови навчального процесу, рейтинговий контроль знань та умінь студентів. У межах нового модульного блоку "Професійно-орієнтовані дисципліни" кафедри мають можливість впроваджувати нові курси, які

орієнтують майбутнього фахівця на вивчення новітніх культурологічних та музикознавчих дисциплін. Так, на кафедрі хорознавства введені нові курси: "Інтонаційно-стильовий аналіз хорових партитур", "Сучасне хорове мистецтво", "Теорія хорового виконавства", "Історія вокального мистецтва", "Організація та методика творчої діяльності"; на кафедрі народного співу – "Слобожанський фольклор"; на кафедрі народних інструментів – "Історія виконавства на народних інструментах"; на кафедрі духових та естрадних оркестрів – "Історія джазових стилів", "Історія музичної естради", "Комп'ютерне аранжування".

Крім того, в нових навчальних планах передбачено значне поглиблення загальногуманітарної, культурологічної та мистецтвознавчої підготовки майбутніх фахівців. Термін навчання за спеціальностями на факультеті розрахований на п'ять років. Перші три роки вивчаються загальногуманітарні та загальнотеоретичні дисципліни, які необхідні для забезпечення високого інтелектуального рівня спеціаліста, його духовності, глибини ти широти світогляду, загальнокультурного розвитку. На другому етапі (3-5 курси) ведеться подальше розширення і поглиблення професійних знань студентів.

Набір на спеціальності здійснюється за державним замовленням і на контрактних умовах. Основний контингент абітурієнтів складається з осіб, які мають середню спеціальну освіту і закінчили музичні училища та училища культури.

Нині факультет народного музичного мистецтва є провідним підрозділом системи підготовки фахівців у галузі народної художньої творчості у вищих навчальних закладах культури та мистецтв. Деканат, кафедри, викладачі та концертмейстери ведуть постійну профорієнтаційну роботу: реклама в засобах масових комунікацій, концертно-творча діяльність, постійні зв'язки з навчальними закладами середньої ланки, профорієнтаційна робота на заочному відділенні, участь викладачів у складі державних комісій в училищах культури.

Факультет готує фахівців, які спроможні працювати в сфері музично-виховної діяльності, в закладах освіти та культури, на керівних посадах, на викладацькій ниві. На факультеті створені умови для безперервної освіти: училище, вуз, аспірантура, докторантура.

Кожна кафедра здійснює навчальний процес відповідно до своєї специфіки: кафедра українського народного співу – на регіонально означеному матеріалі Слобожанщини, на автентичному фольклорному матеріалі Слобожанщини, зібраному студентами та викладачами під час фольклорних експедицій.

Кафедра духових та естрадних оркестрів має унікальний творчий колектив – студентський естрадно-симфонічний оркестр, на базі якого проходить навчання та величезна концертно-творча діяльність.

Більша частина програм, за якими читаються лекції на кафедрах, є авторськими і не мають аналогів в Україні. Так, наприклад, програма курсу "Хорова література" (автор професор Інна Гулеско) відрізняється концептуальною новизною за змістом і формою. Програма має новий розділ "Методика аналізу хорових творів різних жанрів та стилів", де уперше був уведений новий метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу творів, фактури.

Випускник факультету народного музичного мистецтва може працювати:

- педагогом-організатором музичного виховання;
- викладачем фахових дисциплін у вищих та середніх навчальних закладах освіти і культури;
- керівником різних за складом та віком хорових, народно-інструментальних, духових та естрадних колективів;
- науковим методистом обласних центрів народної творчості, методистом у державних, суспільних та приватних структурах художньо-культурологічного та просвітницького профілів, культурних центрах, центрах дозвілля молоді та юнацтва, художніх студіях, спілках та товариствах;
- у структурах підтримки розвитку соціально-культурної сфери різних рівнів.

Факультет народного музичного мистецтва має високопрофесіональний колектив викладачів, які з гідністю здійснюють концептуальні підходи до науково-дослідної роботи, вирішують сучасні завдання в умовах реформи освіти. В єдності їх фундаментальних, пошукових і прикладних досліджень, в органічному зв'язку з творчо-виконавською роботою на факультеті створена плідна творча атмосфера, яка сприяє сучасним завданням випуску спеціалістів майбутнього тисячоліття. Науковий ценз факультету наближається до 70%. На кафедрах працюють 7 професорів, 10 доцентів, 1 доктор наук, 9 кандидатів наук, 6 викладачів з почесними званнями.

Творча робота є одним із головних напрямів діяльності факультету. Кожна випускаюча кафедра щорічно звітує перед громадськістю міста. Крім того, відбуваються постійні концерти в академії, на концертних майданчиках міста та області. В концертних заходах беруть участь як великі творчі колективи (хори та оркестри), так і малі форми – ансамблі, солісти.

За останні п'ять років значно інтенсифікувалася творчо-виконавська діяльність викладачів і студентів. Нині на факультеті функціонують такі творчі колективи:

- академічний хор – художній керівник заслужений працівник культури України, доцент Василь Ірха (хормейстер Євген Гундер);

- український народний хор – художній керівник викладач Іван Мартиненко (хормейстер Петро Сміюха);
- оркестр народних інструментів – художній керівник, заслужений працівник культури України професор Євген Бортник (диригенти доцент Віктор Цицирєв, викладач Олександр Гончаров);
- естрадно-симфонічний оркестр – художній керівник народний артист України професор Олександр Литвинов (диригенти старші викладачі Олександр Мокрушин та Євген Ларін);
- ансамбль-гурт "Хоткевичі" – художній керівник викладач Андрій Моргун;
- фольклорний гурт "Гільце" – художній керівник старший викладач Віра Осадча;
- джаз-ансамбль "Кредо" – художній керівник старший викладач Віталій Чепеленко;
- ансамбль скрипалів – художній керівник викладач Ірина Рябченко;
- фольклорний вокальний ансамбль "Горлиця" – художній керівник старший викладач Алла Гуріна;
- фольклорний вокальний ансамбль "Купавонька" – художній керівник старший викладач Алла Кулик та багато інших.

Щорічно в жовтні-листопаді факультет НММ бере участь в огляді наукової, художньої, творчо-виконавської діяльності за програмами "Слобожанська осінь" та "Харків мистецький". У програмі заходів – наукові конференції та семінари, творчі звіти художніх колективів кафедр, відділень, зустрічі з видатними науковцями, митцями, працівниками культурно-творчої діяльності.

Випробуванням на творчу зрілість були концерти-звіти на сцені уславленої національної філармонії у м. Києві в березні та червні 1998 р. Творчі колективи факультету достойно захищали честь нашого навчального закладу, маючи позитивні відгуки в засобах масової інформації.

Не можна не згадати і наших випускників, наших вихованців, які достойно репрезентують науковий та творчий потенціал факультету. Серед численних колишніх студентів є народні та заслужені артисти України (А.Мамченко, Т. Томчук, В. Плискунов, Є. Анісімов), заслужений артист Росії М. Пензяков, понад 30 заслужених працівників культури – В. Ірха, А.Мартинюк, М. Митровка, В. Андрійчук, М. Обліщук, Л. Гурак, Н. Шаюк, Є. Станішевська, А. Затурян, І. Бідак, В. Біленька, Л. Корольова, В.Мельницький та ін. Немало серед випускників і заслужених діячів мистецтв (Ю. Алжнєв), у тому числі і зарубіжних країн - Доржсуренгін Пуревсурен (Монголія).

Серед лауреатів Всесоюзних та Міжнародних конкурсів і фестивалів можна згадати В. Грушка, В. Тетеріна, А. Лученкова, Г. Біленького,

П.Кравчука, О. Пустовіта, П. Васюру та багатьох інших. Почесними грамотами Президії Верховної Ради України нагороджені А. Рудик та А. Биков, М. Ходу нагороджено Орденом Дружби народів.

На керівних посадах системи культури України можна зустріти випускників кафедр факультету: В. Шейко – ректор ХДАК, професор, академік; В. Рожок, доктор мистецтвознавства, професор, заступник міністра культури України; М. Лінник – директор Держвидавництва "Музична Україна"; В.П. Подкопаєв – генеральний директор українського центру культурних досліджень; Ю. Третяченко – начальник Харківського обласного управління кінофікації; В. Хільченко – заступник начальника Харківського обласного управління культури і мистецтв; В. Ткаченко – директор Донецького училища культури; В. Грицаненко – директор Мелітопольського училища культури; В. Клемпарський – директор Сімферопольського училища культури; С. Литвін – заступник директора Харківського училища культури; В. Цицирєв – заступник декана режисерсько-хореографічного факультету ХДАК; Ю. Нагорний – завідувач кафедри педагогіки ХДАК; В. Откидач – заступник декана факультету НММ; А. Гладких – доцент кафедри духових та естрадних оркестрів і багато інших.

Нині факультет народного музичного мистецтва розвивається і має широкоглядні перспективи. Концепція розвитку факультету частково закладена в нових навчальних планах, де передбачається інший перелік дисциплін порівняно з попередніми планами щодо їх гуманізації та професіоналізації. Крім того, в навчальних планах зроблено нові акценти на подальше розширення культурологічних аспектів.

І.І.Гулеско
В.І.Ірха

КАФЕДРА ХОРОЗНАВСТВА ТА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ХДАК (ДО 40-РІЧЧЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ)

2 березня 1998 р. Зал Національної філармонії України захоплено аплодував хору Харківської державної академії культури в концерті, де брали участь творчі колективи факультету народного музичного мистецтва. З одного боку це був своєрідний звіт кафедри хорознавства і хорового диригування Академії, а з іншого - природний результат роботи кафедри за останні роки. За 40 років свого існування кафедра хорознавства і хорового диригування стала справжнім центром наукової, педагогічної та виконавської майстерності.

Кафедра хорового диригування створена в ХДІК 1959 р. у період, коли при факультетах культурно-освітньої роботи в бібліотечних інститутах СРСР формувалися нові художні спеціалізації. У витоків організаційної роботи по створенню культурно-освітньої роботи стояв видатний представник плеяди діячів української хорової культури О.А.Перунов (1895-1982 рр.).

Його організаторська діяльність по підготовці нових відділень і нових спеціалізацій дала поштовх до подальшого перейменування трьох бібліотечних інститутів країни (колишнього СРСР) в інститути культури. О.А.Перунов працював у Харківській держконсерваторії (1928-1960 рр.), виховав декілька поколінь хорових диригентів і діячів хорового мистецтва. Серед них - професори А.А.Мірошникова, В.С.Палкін, Ю.І.Кулик, О.П.Петросян. І хоча на посаді завідувача кафедри хорового диригування О.А.Перунов працював недовго (1959-1965 рр.), він зумів створити кафедру, сформувати колектив однодумців-професіоналів.

Саме при О.А.Перунові в ХДІК були закладені науково-методичні основи кафедри як ключової ланки в створенні нової спеціалізації «Керівник самодіяльного хорового колективу, методист вокально-хорового жанру», відбулися перші випуски. В перші роки існування до складу кафедри увійшли майстри хорової культури - Є.О.Конопльова (головний хормейстер Харківського театру опери та балету ім. М.Лисенка), Є.І.Мариківський, Т.О.Ткачова, молоді талановиті випускники консерваторій України В.С.Палкін, Г.О.Дущенко, О.О.Польшин, В.Ю.Брилліант. Пізніше колектив кафедри поповнився молодими спеціалістами: І.Г.Носова, Ю.Ю.Тихінська, І.М.Койлю, І.І.Гулеско, В.П.Матюхін.

З 1965 по 1967 р. кафедру очолював В.С.Палкін, потім був призначений деканом факультету культурно-освітньої роботи. Завідувач

кафедри, керівник хорового класу, організатор Музично-хорового товариства в Харкові та області, В.С.Палкін багато зробив для підйому «хорового руху» в регіоні, на Слобожанщині.

З 1968 по 1983 р. кафедрою завідував В.Ю.Брилліант, чудовий музикант, відмінний майстер аранжування, справжній методист навчального процесу. Знавець навчальних планів і існуючих програм, дуже вимогливий до себе і колег. В.Ю.Брилліант багато зробив для становлення кафедри і подальшої стабілізації усіх її ланок і підрозділів. Це був період поглибленої роботи по вдосконаленню методики викладання всіх спецдисциплін, коректуванню роботи існуючих навчальних планів та програм.

70-80 рр. - період безперервного вдосконалення кваліфікації викладачів, форм дослідницької діяльності. У 1980 р. на кафедрі захистили дві кандидатські дисертації: І.І.Гулеско- «Хор в кантатно-ораторіальних творах Г.В.Свиридова (принципи хорового мислення)» і В.П.Матюхіна «Естетична культура особистості».

Протягом 10 років (з 1983 по 1993 рр.) кафедру очолює В.П.Матюхін. Це роки подальшого вдосконалення роботи всіх підрозділів кафедри: навчально-методичних предметних секцій, науково-методичної і виконавської роботи. В цей період створені нові навчальні плани і програми курсів, нові авторські курси і спецкурси, розроблено нові курси. Так, доцент І.І.Гулеско (нині професор) створила чотири авторські курси: «Хорова література», «Українська хорова література», «Теорія хорового виконавства», «Інтонаційно-стильовий аналіз».

В.П.Матюхін - умілий організатор науки, педагогічних кадрів на кафедрі. При ньому колектив кафедри поповнився новим поколінням молоді: В.Ф.Кутлуєв, М.П.Вишленков, С.В.Письменна, З.В.Таранник, П.Г.Сміюха, А.В.Кулик, А.В.Новгородова. В.П.Матюхін поєднував роботу завідувача кафедри з роботою декану факультету підвищення кваліфікації.

З 1993 р. кафедрою керує В.І.Ірха, заслужений працівник культури, доцент, художній керівник двох колективів - капели «Дружба» ДКіТ ХТЗ і хору ветеранів Валківського РДК. З вересня 1997 р. він очолив навчальний хор кафедри. За короткий період В.І.Ірха підвищив рівень роботи хору. Успіх виступу хору в Києві в березні 1998 р. було закріплено в червні того ж року - відбулася друга подорож до столиці України. В 1998/99 навчальному році академічний хор підготував дві прем'єри: концерт з творів духовної музики, а також Месу Й.Гайдна (з літаврами). З 1998 р. на кафедрі працює доктор мистецтвознавства, проф. О.Г.Стахевич, член експертної ради ВАК України.

За чотири десятиліття кафедра хорознавства і хорового диригування стала одним із провідних науково-методичних центрів України і країн СНД. Про авторитет кафедри свідчать факти участі її членів у Всесоюзних, Міжнародних, Республіканських та Всеукраїнських конференціях з проблем

музикознавства, культури і музичної естетики (надруковані тези доповідей конференцій 1980, 1986, 1991, 1992, 1993 рр.).

В останні роки науковий авторитет кафедри значно виріс, про що свідчать творчі контакти з кафедрами вузів культури і мистецтв України і колишнього СРСР: численні рецензії кафедри на навчальні посібники, монографії, програми курсів, кандидатські й докторські дисертації (понад 60). Так, рецензії на фундаментальні дослідження були надруковані в «Советской музыке» і «Музыкальной академии» - рецензент проф. І.І.Гулеско: на книгу А.Лащенка «Хоровая культура» - «Советская музыка» 1991, №6, на книгу С.Козачкова «От урока к концерту» і на монографію «Музыкальный мир Свиридова» - «Музыкальная академия» 1992, №1; проф. І.І.Гулеско рецензувала також останнє дослідження С.Козачкова «Мир дирижера» (М., 1999).

Кафедра хорового диригування була організатором серії щорічних науково-методичних практичних конференцій (1986 -1988 рр.) з працівниками, викладачами просвітницьких закладів Харківської області, матеріали яких у межах комплексної теми кафедри стали важливим «банком даних» для пошуку нових шляхів удосконалення «моделі спеціаліста». Теми конференцій: «Проблемы и перспективы развития народно-хорового исполнительства Харьковщины» - квітень 1986 р.; «Проблемы и перспективы развития самодеятельного хорового исполнительства Харьковщины» - квітень 1987 р.; «Проблемы и перспективы развития детского хорового исполнительства Харьковщины» - квітень 1988 р.

Викладачі кафедри видали понад 60 методичних розробок по всіх курсах (В.Ю.Брилліант, І.І.Гулеско, В.П.Матюхін, С.В.Письменна, Ю.Ю.Тихінська, К.Г.Шаша,В.Ф.Кутлуєв). Понад 15 хрестоматій навчально-педагогічного репертуару створено проф. Є.О.Конопльовою, В.Ю.Брилліантом, О.А.Перуновим. Впроваджені в практику роботи вузів культури і мистецтв країни такі посібники:

- О.А.Перунов «Хрестоматія з курсу «Читання хорових партитур» - К., 1966;
- проф. І.І.Гулеско з курсу «Хорова література» - «Хорові твори великої форми сучасних композиторів» - Х., 1972; «Хоровая литература» - «Жанрово-стилевые процессы в хоровом творчестве 60-80 гг.» - Х., 1991; «Національний хоровий стиль» - Х., 1994;
- В.С.Палкін, В.Ю.Брилліант - Хрестоматія «Вокал у самодіяльному хорі» - К., 1978.

Протягом останніх 20 років співробітники кафедри працюють за такими напрямами в межах наукової проблематики Академії: «Хорова культура Харківщини (Слобожанщини)», це комплексна тема кафедри - керівник доц. В.І.Ірха, «Забуті імена (історія і сучасність)» - проф. Є.О.Конопльова, «Українська хорова культура: історія і сучасність» - проф.

І.І.Гулеско, «Хоровий стиль (класичний і сучасний), типологія стильових напрямів» - проф. І.І.Гулеско.

За комплексними темами кафедри надруковано 40 статей: Є.О.Конопльова - 5; І.І.Гулеско - 27; В.П.Матюхін, А.В.Новгородова, С.В.Письменна - 10, нариси Є.О.Конопльової «Страницы из музыкальной жизни Харькова» є важливим внеском у краєзнавче музикознавство. Програмна стаття І.І.Гулеско «Більше уваги методологічним проблемам» - набула відомого резонансу в роботі хорознавчих кафедр вузів культури і мистецтв, стала імпульсом для вдосконалення методики викладання курсу «Хорова література».

Наукова, творча атмосфера на кафедрі сприяла створенню дослідницьких груп у межах студентського науково-творчого товариства (СНТТ) факультету народної художньої творчості. Дослідницьку групу «Історія хорового виконавства Харківщини» (Забуті імена) очолює проф.Є.О.Конопльова, групою «Жанрово-стильові процеси в хоровій творчості: традиції і сучасність» керує проф.І.І.Гулеско. На кафедрі підготовлено понад 200 наукових праць, що відзначені дипломами, грамотами і преміями Всесоюзних, Республіканських, Всеукраїнських конкурсів студентської наукової творчості. В матеріалах конференцій останніх 10 років «Українська культура: традиції і сучасність» надруковано 26 студентських робіт. Школу СНТТ, методику і методологію наукового дослідження пройшли численні студенти, які згодом продовжили своє навчання в аспірантурі. Це кандидати педагогічних наук, доцент КНУКіМ В.В.Кірсанов, доцент ХДАК Т.В.Босенко, кандидат філософських наук, доцент ХДУ Є.М.Юркевич, кандидат педагогічних наук, доцент Миколаївського факультету КНХТ КДІК Л.М. Целещева, кандидат педагогічних наук, доцент Сумського педінституту Н.В.Стефіна, а також аспіранти Н.Ф.Таран, О.В.Першина, Ю.М.Мостова.

З 1998 р. на кафедрі вперше в сучасній хоровій освіті захистили дипломні роботи на теми: «Театралізація хорових жанрів як наслідок синкретичних процесів у сучасному мистецтві» (студентка Ю.Мостова), «Нові жанрово-стилістичні тенденції у творчості сучасних композиторів: принципи хорового мислення М.Кармінського» (студентка І.Філімонова), «Сучасна хорова Пушкініана - Європейський контекст» (студентка В.Крайнянська). Науковий керівник дипломних робіт проф. І.І.Гулеско. Студентка Ю.Мостова - її перша аспірантка.

Виконавська робота кафедри є невід'ємною частиною навчально-методичного та науково-дослідницького процесу. Вона відзначена яскравими віхами, пов'язаними з історією самого інституту, міста Харкова, країни. У вихованні хорового мислення майбутнього керівника хорового колективу, участь у роботі хорового класу - головній лабораторії прищеплення професійних навичок - найважливіша школа. Хоровий клас створювався

протягом чотирьох десятиліть як концертуючий хор, у якому навчальні завдання зумовлені необхідністю підтримувати високий художньо-професійний рівень. Рівень академічного хору відзначається насамперед його репертуаром і програмами, в яких відображені духовні запити часу і творчі плани хору і керівника. Керівниками хору були Нар. арт. України В.С.Палкін, проф., засл. діяч мистецтв Ю.І.Кулик, проф., засл. діяч мистецтв О.П.Петросян, проф. В.П.Матюхін, доц.В.Ф.Кутлуєв, доц. М.П.Вишленков. Нині керівником хору є доц. В.І.Ірха, засл. працівник культури України.

Концертна діяльність хору досить різноманітна за формами: підготовка програм державних іспитів, щорічні звітні концерти кафедри, участь у заходах, пов'язаних з урочистими датами, ювілеями, оглядами студентської творчості.:

- участь у роботі Пленумів Спілки композиторів України;
- участь у проведенні Республіканських, Всесоюзних і Міжнародних конференцій ХДАК (кер. В.С.Палкін, В.Ю.Брилліант, В.П.Матюхін, В.Ф.Кутлуєв, М.П.Вишленков, В.І.Ірха).

Хор брав участь у творчих звітах вузів (1967 р. - В.С.Палкін), Святах пісні в Прибалтиці (Вільнюс, 1968 - В.С.Палкін), у республіканських оглядах художньої творчості вузів мистецтв і культури (Харків, 1979 - В.П.Матюхін, Харків, Київ, 1982 - В.Ю.Брилліант, 1985 - М.П.Вишленков), восьми оглядах «Студентська весна» 80-х років (1982-1989 рр.).

Важливою віхою удосконалення майстерності хорового колективу стали так звані республіканські і всесоюзні прем'єри - філармонічні концерти з участю хору:

- кантати «Червона зима» Т.Кравцова (диригент В.С.Палкін - 1967 р.);
- ораторії «Солдати Ілліча» І.Ковача (диригент Ю.І.Кулик- 1977 р.);
- ораторії «По следам Руставели» О.Тактакішвілі (диригент Ю.І.Кулик - 1979 р.);
- «Мессы бревис» Б.Бриттена (диригент М.П.Вишленков - 1982 р.);
- «Патетическая оратория» Г.Свиридова і кантати «Снег идет» (диригенти Ю.І.Кулик і В.Ф.Кутлуєв - 1985 р.);
- духовна музика (диригент В.І.Ірха - Київ, 1998 р., Харків, 1999р.).

Хор здійснив принципово важливі концертні програми (1987-1990 рр. - кер. В.Ф.Кутлуєв) за онтологічним, монографічним принципами - «Західноєвропейська меса» (реквієм, «Російська і українська духовна музика», «Ave Maria» - в творчості композиторів, «Stabat mater» Перголезе, Меса-С-dur Й.Гайдна (1999 р. - доц. В.І.Ірха).

В останні роки хор створив нові концертні програми в межах державної програми по відродженню національної спадщини, класичної

спадщини: 1990-1997 рр. кер. доц. В.Ю.Брилліант, програми «Українська хорова спадщина»: Хори з опер українських композиторів (1989 р.), «Українська духовна музика», концерт з творів М.Березовського (до 250-річчя з дня народження) (1995 р.). Протягом 1993-1998 рр. хор здійснив концертні прем'єри разом із Молодіжним естрадно-симфонічним оркестром кафедри духових і естрадних оркестрів (диригент проф. Нар. арт. України О.І.Литвинов): Сучасна популярна естрадна музика - 1993, композиція з пісень Великої Вітчизняної війни - 1994, Хорові твори О.І.Литвинова - 1995, 1998 рр. Виступи хору в залі Національної філармонії України набули резонансу в пресі (квітень, червень - 1998 р.). Колектив хору нагороджено грамотами Спілки композиторів УРСР і облрадпрофу - кер. доц. В.І.Ірха.

У звітних концертах кафедри щорічно також репрезентувалися і різні за жанром ансамблі так званих малих форм: жіночий ансамбль «Лада» (кер. І.Г.Носова), змішаний ансамбль (кер. В.Ф.Кутлуєв), чоловічий естрадний ансамбль (кер. В.Ю.Брилліант), фольклорні «Купавонька» (кер. А.В.Кулик) і «Слобожанка» (кер. А.В.Новгородова), тріо бандуристок (кер. Ю.Ю.Тихінська), солісти-вокалісти (Ю.Ю.Тихінська і К.Г.Шаша). У концертах постійно брали участь викладачі-вокалісти доц. Ю.Ю.Тихінська, проф. Засл. арт. України К.Г.Шаша, викладач Л.Деркач.

Просвітницька діяльність кафедри в 70-90 рр. досить насичена. Це не тільки концерти виконавських колективів кафедри, конференції, а і концерти-лекції (вступне слово проф. І.І.Гулеско, понад 200 концертів), шефська робота викладачів в ОНМЦ і ОБХТ (проф. В.С.Палкін, І.І.Гулеско, доц. В.Ю.Брилліант). Вагомий внесок у хорову культуру Харківщини зробили викладачі, що працювали з хоровими колективами: В.С.Палкін - Одноробівський РБК, В.Ю.Брилліант - радгосп «Маяк», О.П.Петросян - колективи ХПІ і ХВАУАЕ, Є.І.Мариківський - методична допомога сільським хоровим колективам, В.І.Ірха - капела «Дружба», хор ветеранів, м.Валки, РБК.

Створення при ХДАК факультету підвищення кваліфікації у 1976 р. стало важливою віхою у роботі всіх кафедр. Протягом 15 років (1976-1991) ХДАК здійснював важливу роботу по поліпшенню навчально-методичної роботи 26 училищ культури України, а також училищ Молдавії і республік Середньої Азії. Підвищення кваліфікації за оновленими програмами, новими курсами пройшли тричі всі співробітники, викладачі 26 училищ культури. Надруковано методичні матеріали для слухачів ФПК: «Преподавание дирижерско-хоровых дисциплин в КПУ: Программы и методические материалы для слушателей ФПК /ред. В.П.Матюхин, И.И.Гулеско, В.Ю.Бриллиант/»-Х., 1985; «Преподавание дирижерско-хоровых дисциплин в училищах культуры: Программы и методические рекомендации для слушателей ФПК»-Х., 1991.

Викладачі кафедри постійно беруть участь у роботі училищ культури: як Голови державних екзаменаційних комісій на випускних іспитах згідно з наказом Міністерства культури. Доценти В.Ю.Брилліант, В.П.Матюхін, В.Ф.Кутлуєв, проф. І.І.Гулеско надавали неодноразово методичну консультативну допомогу цикловим комісіям училищ культури як Голови ДЕК, а також вели роботу по відбору випускників-абітурієнтов для вступу до вузу.

З 1993 р. кафедра завершила роботу по впровадженню нового навчального плану, в якому закладені нові принципи та ідеї навчання у вузі - так званий модульний принцип - автор плану В.П.Матюхін. Реалізовувати новий план кафедра почала в 1993 р. за двома новими спеціальностями: «Музичне мистецтво» і «Музичне виховання» з кваліфікаціями викладач-хормейстер, диригент хору, вихователь вокального колективу.

Нова модель спеціаліста потребує і нової концепції у створенні особливих курсів культурологічного плану. У межах курсу «Хорова література» запроваджуються нові курси: «Інтонаційно-стильовий аналіз», «Сучасне хорове мистецтво», за курсом «Хорове мистецтво» - «Теорія хорового виконавства», за курсом «Вокал і вокальний ансамбль» - «Історія вокального мистецтва».

З метою подальшого оновлення навчальних планів, пов'язаних з фундаменталізацією і гуманітаризацією диригентсько-хорової освіти, функціонує постійнодіючий методологічний семінар кафедри «Хорова педагогіка, виконавство, стилістика», яким керує проф. І.І.Гулеско. Крім того, кафедра відпрацьовує нові підходи та критерії ключових питань, пов'язаних з організацією наскрізної безперервної освіти-практики (на весь період навчання). За кращими хоровими колективами міста закріплені студенти. Керівниками є засл. працівник культури України доц. В.І.Ірха - капела «Дружба», викладач Ю.М.Іванова - хор «Скворушка» (Палац для дітей і юнацтва), доц. М.П.Вишленков - хор «Аз, буки» при Харківському театрі опери та балету ім.М.Лисенка.

На кафедрі хорового диригування з середини 80-х р. започаткована робота по створенню (у межах академічного напряму) нової спеціалізації (фольклорист-дослідник, керівник народного хорового колективу). Впроваджено нові плани, програми, здійснено набір і два випуски (1988, 1990 рр.) фахівців. У березні 1991 р. створена нова кафедра українського музичного фольклору і народного співу, що відмежувалася від кафедри хорового диригування. У витоків нового напряму, нової кафедри, нової моделі спеціаліста стали проф. І.С.Польський, доц., засл. діяч мистецтв Я.А.Скибінський, доц. О.І.Дроботай.

Кращі випускники кафедри хорового диригування працюють у різних сферах просвітницької діяльності, в закладах культури, навчальних закладах, сфері управління культурою, аматорських хорових колективах тощо, серед

них - десятки мають почесні творчі звання: Нар. артист України А.Мамченко, Засл. артисти України Т.Томчук, В.Плискунов, С.Анісімов, Засл. артист Росії М.Пензяков; більше 80 випускників - засл працівники культури: В.Ірха, В.Андрійчук, М.Обліщук, Л.Гурак, Н.Шаюк, І.Бідак, А.Затурян, І.Станішевська, Ю.Чабанова; понад 70 випускників - керівники народних хорових капел, Лауреати Всесоюзних і Республіканських конкурсів: О.Переверзєв, О.Жук, І.Круть, С.Магарита, А.Затурян, В.Нізенко, М.Мартінкус, С.Маража, А.Войцеховський, Л.Гурак, Ю.Чабанова.

Серед випускників є викладачі вузів: Рівненського педуніверситету Т.Моргун, Миколаївського факультету Київського державного університету культури і мистецтв (доценти Л.М.Цєлєшеєва, В.І.Пліскунов), Сумського пединституту - канд. пед.наук, доц. Н.В.Стефіна. Випускник ХДАК В.І.Рожок займає посаду заступника міністра культури і мистецтв України, доктор мистецтвознавства. Випускник ХДАК А.К.Мартинюк завідує кафедрою хорового диригування Мелітопольського державного педагогічного інституту, доцент.

Серед викладачів ХДАК - випускники різних років - канд. пед. наук., доцент Т.В.Босенко, засл. працівник культури, доцент В.І.Ірха, викладачі А.В.Кулик, О.М.Шишкіна.

Серед випускників ХДАК є викладачі училищ культури: В.І.Лабун (Олександрія), Є.К.Станішевська (Кам'янець-Подільський), Ю.Чабанова Ю.М. (Мелітополь), Т.І.Пустовойт (Канів), Т.В.Круть, І.А.Круть (Житомир), В.І.Соломко (Херсон), Л.Г.Гурак (Луцьк), М.М.Митровка (Ужгород), Ю.І.Лінник, О.Л.Абрамов (Суми) та ін. Випускники- керівники закладів культури: О.Ю.Бакай, О.А.Добровольська, М.П.Маломуж, М.І.Рахубовський, М.Н.Мандюк, М.М.Митровка, В.І.Андрійчук, Н.І.Момот, Є.К.Станішевська, В.І.Нізенко, Т.М.Ганусова, М.В.Таряник, О.А.Довженко,Ф.В.Грозовська.

Сучасна хорова освіта потребує постійного оновлення, мобільності, науковообгрунтованого відбору прогресивних елементів сучасної культури, так званих «культурем» (за А.Молем) для впровадження їх у сучасну освіту і сферу досліджень науки. Нині пошуки кафедри спрямовані на досягнення адекватності хорової освіти в культурному середовищі. На кафедрі вводяться нові проблемні курси, спецкурси, курси за вибором, експериментальні науково-дослідні колективи. Це курси «Духовна музика», «Хорова література», «Інтонаційно-стильовий аналіз», «Методика викладання фахових дисциплін», «Хорова педагогіка» та ін. Курс «Інтонаційно-стильовий аналіз» не має аналогів у країні, в СНД (автор проф. І.І.Гулеско). Вона вперше розробила типологію стильових напрямів у класичному національному та сучасному хоровому стилі, а також метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу хорових творів різних жанрів і стилів, який впроваджено в навчальний процес.

На кафедрі створено новий план по магістратурі (XI семестр), розроблено професіограму випускника кафедри. Головними завданнями в новій культурній ситуації є актуалізація історичних традицій, зародження «тотально» цілісності музичного мистецтва, трансформація, культуризація актуалізованих національних елементів хорової культури.

В.М.Осадча
І.С.Польський

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ ЯК ОДИН ІЗ ЦЕНТРІВ ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОЦЕСУ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

Влітку 1969 року в Москві відбулася нарада представників нечисленних на той час інститутів культури СРСР, на якій розгорілася гостра дикуссія щодо подальшого пошуку кардинального напрямку нової тоді галузі вищої освіти. Головним чином це стосувалося відповіді на запитання: чим повинен відрізнятися вихованець інституту культури від суміжних гуманітарних чи художньо-мистецьких вузів? Яка риса для його постаті є найхарактернішою? Обговорення взаємоузгоджених та узагальнених навчальних планів практично неможливо без з'ясування головної мети навчального процесу молодих вузів культури.

Суперечки припинилися після аргументованого виступу одного з корифеїв музикознавства, автора цілої низки грунтовних досліджень професора Г.Я.Рижкіна (керівника кафедри музикознавства Московського інституту культури). Він переконливо довів, що вихованець інституту культури, перш за все, повинен бути активно діючим фольклористом. На відміну від вихованців суміжних вузів, за характером своєї діяльності він повинен постійно перебувати у колі народної пісні, народної інструментальної музики, хореографії, словесної творчості, постійно мати безпосередні контакти з народними співаками, гуртами, аматорами, працювати в неповторній атмосфері побутування традиційного фольклору. Наше завдання, завдання всіх ділянок вузів культури - не тільки озброїти студентів комплексом необхідних знань та навичок, а й прищепити почуття гордості за оті безцінні скарби народної мудрості і колективного генія народу, почуття відповідальності за їх долю і життя. Справа не лише в тому, якими будуть наші навчальні плани, не лише в кількості годин, а й у наданні фольклористичного напряму всьому навчальному процесові в масштабах вузу або факультету. Якщо наш студент буде п'ять років вдихати аромат фольклористики, вболіватиме за долю народної пісні, то зможе стати тим, хто завжди був і буде необхідною людиною - переконаним ентузіастом-фольклористом.

Ця концепція є основою заключного документа, одностайно підтриманого учасниками наради. Втім, дисципліну «народна пісенна творчість» не відразу впроваджено до навчальних планів. Російські інстанції, завдяки авторитету проф. Рижкіна, досить оперативно погодилися спочатку на факультатив, дещо пізніше - на планову дисципліну (слід зауважити, що

вже тоді Московський і Ленінградський інститути культури могли вносити деякі корективи у централізовані навчальні плани).

Проте, коли у 1973 році в Москві знову відбулася нарада з питань народної творчості, під час узагальнення досвіду перших років викладання нового предмета представниця Харкова обмежилася роллю спостерігача, оскільки в нашому інституті такий курс тривалий час не був уведений. За державно-партійними нормами, обидва факультети нашого інституту - бібліотечний і культосвітній - існували для того, щоб готувати пропагандистів радянського способу життя, носіїв і розповсюджувачів суто партійних норм мислення і поведінки, слухняних солдатів ідеологічного фронту боротьби за перемогу марксистсько-ленінської теорії.

Студенти протягом тисяч навчальних годин (без урахування вивчення «першоджерел» у понаднавчальні години) вивчали тонни «конче необхідних» відомостей про історію КПРС, звичайно, підредаговану, діалектичний та історичний матеріалізм, марксистсько-ленінську філософію, педагогіку, етику, естетику тощо.

Після московської наради кафедра теорії музики інституту стала ініціатором створення студентського наукового гуртка, який завдяки ентузіазму викладачів (перш за все - Д.М.Березовської) відразу ж перетворився на осередок тих, хто любить народну пісню, своєрідний клуб однодумців - майбутніх баяністів, диригентів, бібліотекарів, естрадників, хормейстерів тощо. Всіх цих дівчат та юнаків об'єднувала любов до справжньої музики - народної пісні, народної та класичної інструментальної музики, - всупереч несамовитій пропаганді антимузичного репертуару напівписьменних «зірок» комерційного шоу-бізнесу. На цих щирих зустрічах залюбки співали народні пісні, слухали чудову музику в записах та виконанні кращих харківських митців, залучали композиторів і поетів, бандуристів та літніх жінок із сільських гуртів, колядували і щедрували, проводили загальновузівські конкурси на краще виконання народних пісень, творів українських композиторів (серед переможців одного з таких конкурсів був Василь Шейко - нині ректор ХДАК, академік). На засіданнях гуртків відбувалися творчі дискусії, робилися перші спроби наукової розробки окремих питань музичної фольклористики. Так, Михайло Буряк, почавши з невеликого реферату про наші славетні «троїсті музики», після закінчення інституту став аспірантом Української академії наук (інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії) і успішно захистив дисертацію, присвячену цій популярній формі народного музикування. З кожним роком в активі гуртка, який з часом набув статусу студентського наукового товариства (далі - СНТ), почали з'являтися нові і нові лауреати міських та республіканських конкурсів студентських наукових праць. До роботи СНТ охоче приєднувалися викладачі інших кафедр. Щотижня в актовому залі головного корпусу студенти бібліотечного факультету збиралися на

політгодину, з нетерпінням чекаючи на чергову лекцію-концерт музичного лекторія студентів - учасників нашого гуртка. На тому ж бібліотечному факультеті ентузіасти - студенти і викладачі факультету культосвітньої роботи організували хор народної пісні, який з часом набув звання «народний самодіяльний» і мав багату концертну практику в місті та області; навчали бажаючих основам музичної грамоти та гри на фортепіано, баяні, сопілці, впровадили музично-фольклорний лекторій для мешканців мікрорайону. Саме так. спілкуючись у СНТ, виховувалися активні пропагандисти народного і професійного музичного мистецтва України. Нині це - досвідчені фахівці: викладачі, методисти народної творчості.

Але в 60-70-ті роки гостро відчувалася необхідність систематичного, стабільного, суто професійного курсу з традиційної музичної культури, цілого комплексу спеціальних дисциплін. Значна частина навчальних закладів культури і мистецтва за умовами часу рішуче стала на шлях фольклоризації навчального процесу.

У Харківському інституті культури тільки у 1988-1989 навчальному році у складі кафедри хорового диригування виникла секція фольклору (в Києві на цей час уже активно працювали дві музично-фольклорні кафедри).

На перший курс зарахували 5 студентів: у експериментальному навчальному плані, нарешті, передбачалися заняття з народної музичної творчості, фольклорного ансамблю, розшифровки польових записів народних пісень, набуття навичок народної манери співу, гри на народних інструментах: сопілці, баяні, скрипці, цимбалах, бандурі, домрі тощо. Студенти співали у народних гуртах, училися керувати ними, виїздили на фольклорну практику.

Перша фольклорна експедиція, керівником якої була викладач А.В. Гуріна, виявилася при всіх організаційних труднощах та відсутності належної технічної бази дуже корисною, була активном виходом у практику польової фольклористичної роботи, сферою перевірки рівня знань та навичок, набутих у класі.

Зі зміною керівництва ХДІК (1989) пов'язані кардинальні зрушення у навчально-виховній роботі, зокрема у справі формування майбутніх керівників аутентичних гуртків, ансамблів збирачів та захисників народної пісні, викладачів, фольклористів-дослідників. У березні 1991р. було нарешті створено першу фольклористичну кафедру - кафедру українського народного співу та музичного фольклору. У її складі - викладачі-фольклористи, фахівці народного сольного і гуртового співу, хорові диригенти, керівники фольклорних ансамблів, викладачі інструментальних класів: бандури, сопілки, скрипки, цимбал, баяна. Першочерговим завданням кафедри було зробити Харківський державний інститут культури одним із центрів розвитку фольклористики і фольклорного виконавства на Лівобережжі, гідно продовжувати надбання славетних учених і збирачів фольклору:

І.І.Срезнєвського, А.Л.Метлинського,О.О.Потебні, М.Ф.Сумцова, Д.І.Багалія, П.Г.Богатирьова, Г.М.Хоткевича та інших видатних учених, які вивели харківську історичну і фольклорно-етнографічну школу на рівень європейського визнання.

У 20-30-ті роки нашого сторіччя на Слобожанщині плідно працювали учні М.Ф.Сумцова - В.П.Ступницький, П.Г.Богатирьова - О.І.Стеблянко, які гідно підтримали естафету харківської етно-фольклористичної традиції.. Шістдесяті та сімдесяті роки нашого сторіччя характеризуються відновленням фольклористичних досліджень, активізацією збиральницької та репрезентативної практики, зокрема в галузі аутентичного фольклору. Згідно з харківською культурною традицією провідну роль в цьому процесі посіли студенти і викладачі середніх і вищих навчальних закладів. Ще в минулому сторіччі центром таких досліджень був Харківський університет. У сучасному розвитку фольклористики як складової частини народознавчого вивчення, теорії і історії культури провідного значенння набуває активна діяльність гуманітарних вузів: Харківської державної академії культури, Інституту мистецтв, Педагогічного університету, Гуманітарної академії та Політехнічного університету, вихованцем якого був Г.М. Хоткевич.

Помітно активізувалася збиральницька робота, значну допомогу якій надав Обласний центр народної творчості. Від ентузіазму перших поодиноких збирачів (О.І.Стеблянка у Харкові, М.М.Губського у Валківському районі, П.Г.Жадана у Красному Куті, В.В.Дубравіна на Сумщині, М.Міхно на Луганщині) харківська фольклористика міцніше набувала рівня стабільних, чітко запланованих дослідницьких комплексів.

Першою у цьому напрямі почала працювати фольклорна студентська експедиція Харківської консерваторії у 1974 році. Її душею й ініціатором був видатний український композитор, професор В.Т.Борисов. Фактично тоді розпочався якісно новий етап фольклорно-збиральницької діяльності на Харківщині; з ініціативи В.Т.Борисова було засновано перший у Харкові вузівський кабінет фольклору при консерваторії. Протягом наступних років практика проведення фольклорних студентських експедицій увійшла до навчального процесу інших гуманітарних вузів. Студенти охоче збирали пісенний і словесний фольклор Харківщини, Полтавщини, Сумщини, Луганщини, Донеччини. Позитвною особливістю цього етапу є те, що значення народнопісенних традицій та оповідальних жанрів й нині проводиться на рівні сучасних вимог фольклористичної науки кінця XX сторіччя, а саме: у комплексі обрядової та локально-звичаєвої культури слобожанських осередків. Зібрані в експедиціях матеріали фондуються у кабінетах, фольклорних лабораторіях гуманітарних навчальних закладів та, звичайно, в обласному центрі народної творчості.

Кабінет фольклору інституту мистецтв у 1979-1991 роках здійснив велику роботу: обстеження стану сучасної народнопісенної традиції

Куп'янського, Великобурлуцького, Дворічанського, Борівського, Шевченківського районів Харківської області, Старобільського та Троїцького районів Луганської області. Оброблені характеристичні дані про стан побутування фольклору; проведена паспортизація накопиченого матеріалу; простежена часова та географічна еволюція як окремих пісенних зразків, так і репертуару загалом.

У 1992 році у Харківському державному інституті культури створено лабораторію фольклору та етнографії Слобідської України за сприяння декана нового факультету народної художньої творчості, доцента В.З.Фрадкіна. Лабораторія є активним осередком збиральницької та систематизаторської роботи студентів, забезпечує проведення курсів фольклорної практики. Упродовж 1992-1996 років за участю викладачів кафедри народного співу та музичного фольклору було проведене обстеження фольклорно-виконавських осередків та пісенних ареалів активного чи активізованого побутування звичаєво-обрядової культури та народного виконавства у Борівському, Валківському, Дергачівському, Золочівському, Нововодолазькому, Куп'янському, Первомайському, Шевченківському районах Харківської області та частково на Сумщині. Основні принципи збиральницької роботи - комплексність, орієнтованість на подальше творче відтворення традиції, зокрема набули практичного виходу у розробці комплексної науково-дослідницької теми кафедри «Музичний фольклор Слобожанщини». Матеріали проведених експедицій обсягом більше 2,5 тисяч записів склали основу наявного фонофонду лабораторії фольклору та етнографії Слобожанщини і мають самостійну науково-фактологічну цінність.

Ще у 1995 р. в межах підготовки до проведення у Харкові Міжнародного фестивалю традиційної народної культури «Покуть» по селах північно-західної Харківщини відбулася комплексна міжнародна фольклорно-етнографічна експедиція «Муравським шляхом», керував якою відомий етнограф, письменник В.Т.Скуратівський. В ній взяли участь ст. викладач кафедри народного співу та музичного фольклору ХДАК В.М.Осадча, доцент кафедри А.В.Гуріна, студенти ХДАК - активісти СНТ В.Тарасюк, Н.Олійник. За підсумками роботи цієї видатної експедиції В.М.Осадча написала статтю до збірки фольклорних та етнографічних матеріалів «Муравським шляхом», А.В.Гуріна підготувала до друку доклад ну статтю, присвячену особливостям обрядового фольклору в системі сучасної народнопісенної традиції. Друга експедиція «Муравським шляхом» відбулася 1997 року в межах підготовки до II Міжнародного фестивалю «Покуть» за участю В.М.Осадчої та Н.Олійник. Видані за допомогою керівництва Харківської державної академії культури матеріали цього унікального для нашого регіону фольклористичного збиральницького заходу містять узагальнення комплексних польових досліджень традиційної народної

культури північно-західної Харківщини за маршрутом експедиції (села Богодухівського, Краснокутського, Валківського, Нововодолазького районів - 157 сеансів запису в 53 населених пунктах).

До активної збиральницької та дослідницької роботи залучали студентів суміжних кафедр академії. У 1993-1995 рр. фольклорно-етнографічну практику пройшли більше 70 студентів кафедри режисури. Крім групових виїздів по вивченню обрядової та святкової традиції сіл Валківського, Золочівського, Ізюмського, Первомайського, Харківського, Шевченківського районів Харківщини, студенти самостійно виїздили в Сумську, Полтавську, Луганську, Черкаську, Миколаївську, Закарпатську області і подали вельми змістовний матеріал для нашої лабораторії фольклору та етнографії.

Напружена робота колективу кафедри та лабораторії сприяла активізації збиральницької та науково-дослідницької діяльності студентів, а також забезпечила навчальний процес унікальними зразками фольклору Слобожанщини та інших регіонів, елементами народного одягу, рушниками, предметами старовинного і сучасного народного побуту.

Активна участь викладачів у експедиційній діяльності сприяла конкретизації лекційних курсів, збагатила репертуар та роботу фольклорних ансамблів. Ансамбль «Горлиця» під керівництвом А.В.Гуріної став лауреатом Українського конкурсу навчальних фольклорних колективів (1994), а згодом - дипломантом Міжнародного фестивалю традиційної народної культури «Покуть» (1996). Учасники ансамблю «Співаймо» (керівник - В.М.Осадча) стали лауреатами П'ятого ювілейного фекстивалю сучасної пісні та музики «Червона рута-97», здобули диплом Міжнародного фестивалю «Покуть» (1996).

З матеріалами лабораторії фольклору та етнографії члени СНТ (нині - аспіранти ХДАК) І.Щербина, О.Дейнека, зав. лабораторією Н.Харченко та співробітник обласного управління культури, здобувач ХДАК Н.Олійник підготували більше 15 наукових публікацій, успішно виступали на конференціях і симпозіумах різних рівнів.

Посилюється фольклорно-просвітницька діяльність викладачів кафедри та випускників ХДАК. У червні 1988 року, долаючи численні перешкоди з боку керівних «інстанцій» - обкому партії та відділу культури - кафедра при дійовій підтримці В.М.Шейка (проректора з наукової роботи) здійснила майже неможливе - організувала і провела міжнародну наукову конференцію, присвячену 50-річчю з дня розстрілу Г.М.Хоткевича та 110-річчю з дня його народження. В.М.Осадча брала активну участь у 9 міжнародних наукових конференціях і симпозіумах, І.С.Польський - у 4, А.В.Гуріна - у 3.

У 1994 році в інституті відбулася широкомасштабна наукова конференція (міжнародна) «Культура України - історія і сучасність», на якій розглядалися проблеми сучасної фольклористики.

Національно-пізнавальні процеси, пов'язані зі становленням нової суверенної Української держави, закономірно відбилися на структурі і напрямі навчального процесу Харківської державної академії культури. Так, у 1993 р. факультет культурно-освітньої роботи був реорганізований, на його базі виник факультет народної художньої творчості. У 1997 р. від названого факультету відокремився факультет народного музичного мистецтва, науково-методичний напрям якого має передусім фольклористичне забарвлення.

Отже, напередодні свого ювілею Харківська державна академія культури є одним із найважливіших центрів фольклорного процесу на Слобожанщині.

ЗМІСТ

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

В.М.Айзенштадт
О.В.Попов
ПЕРША РОСІЙСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ І ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР 5
Я.В.Партола
РОБІТНИЧИЙ ТЕАТР Г.ХОТКЕВИЧА І ХАРКІВСЬКИЙ НАРОДНИЙ ДІМ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ХАРКІВСЬКОГО АРХІВУ) 9
Т.М.Прокопенко
ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ В ТВОРЧОСТІ Л. КУРБАСА (1922 – 1933 РР.) 16
А.І.Кулішенко
ЗАСОБИ МОВНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВИСТАВІ Л.С.КУРБАСА "Цар ЕДІП" (1916-1918 рр.) 22
С.І.Гордєєв
"ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА: ЛЕГЕНДА ТА БІОГРАФІЯ" (ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) 31
Н.М.Сімейкіна
ШЕКСПІР В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ 44
П.І.Гаврилюк
МОВА НА ТЕЛЕБАЧЕННІ: ПРО ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ТБ РОСІЇ ТА УКРАЇНИ 54

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

О.Г.Стахевич
«ЛЮЧІЯ ДІ ЛАММЕРМУР» Г.ДОНІЦЕТТІ І ВОКАЛЬНА РЕФОРМА 30-40-Х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ 63
Г.П.Приходько
ПОЕТИКА ПОВІСТІ "МАЙСЬКА НІЧ" М.ГОГОЛЯ У МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ М.РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА 71
І.С.Драч
ШЕВЧЕНКІВСЬКИЙ ТРИПТИХ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА 82
Л.А.Чарікова
К.Г.СТЕЦЕНКО ТА ДУХОВНА МУЗИКА 92
Ю.В.Мостова
ТЕАТРАЛЬНІСТЬ В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ 99
А.В.Гуріна
ПОГЛЯДИ НА МУЗИЧНУ СЕМАНТИКУ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ. СХІДНА ЄВРОПА. XX СТОЛІТТЯ 107
В.М.Осадча
РИТМОСТРУКТУРНА ТИПОЛОГІЯ ВЕСІЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ 115
Ж.В.Дедусенко
ПРО "ВИКОНАВСЬКУ (ПІАНІСТИЧНУ) ШКОЛУ" 122
І.І.Польська
ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОСТІР ТА МІЗАНСЦЕНА МУЗИЧНОГО АНСАМБЛЮ 131
В.М.Щепакін
ЧЕСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ У XIX СТОЛІТТІ 141
Ю.І.Лошков
СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В ХАРКОВІ 152

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ - ФУНДАТОР ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ДЛЯ СФЕРИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

В.М.Шейко
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФУНДАТОРА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ТА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (ДО 70-ЛІТТЯ З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ) 163
М.М.Каністратенко
В.В.Кравченко
Л.П.Велика
МУЗЕЙНЕ ВІДДІЛЕННЯ ХДАК – ПРОВІДНИЙ ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ МУЗЕЄТВОРЕННЯ 176
В.І.Курисько
В.М.Откидач
З ІСТОРІЇ ФАКУЛЬТЕТУ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 184
І.І.Гулеско
В.І.Ірха
КАФЕДРА ХОРОЗНАВСТВА ТА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ХДАК (до 40-річчя творчої діяльності) 191
В.М.Осадча
І.С.Польський
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ ЯК ОДИН ІЗ ЦЕНТРІВ ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОЦЕСУ НА СЛОБОЖАНЩИНІ 200

Наукове видання
Культура України
Збірка статей
Випуск 5

Редактори:Л.Ф.Торбовська
Т.Д.Булах

Підп. до друку 02.12.98. Формат 60X84 1/16. Папір для мн.ап. Друк офсетний.
Ум.-друк. 12,24 арк. Гарнітура "Times".
Тираж 500 прим. Зам №____.
Ціна договірна

ХДАК, 310003, Харків-3, Бурсацький спуск,4