

которых внимание исследователей было сосредоточено на изучении процессов выделения национальных признаков музыкальной культуры по сравнению с другими, влияющими на нее, традициями. Положительный опыт в этом направлении демонстрируют научные разработки, посвященные анализу творчества и просветительской деятельности тех, кто развивал украинскую музыкальную историю на территории Западной Украины.

Ключевые слова: искусство, Буковина, музыкально-просветительская деятельность, хоровая культура.

The author examines the cultural and historical trends of musical art in Bukovina first half of the twentieth century. This article violated the problems associated with this phenomenon, seen by many musicologists, but the most significant achievements were, in which attention was focused on research studies regarding the selection of national musical culture characteristics compared with other traditions that have influenced her. Positive experience in this area demonstrate the scientific development of creativity devoted to analysis and educational activities of those who built up the Ukrainian musical history in Western Ukraine.

Key words: art, Bukovina, music and educational activities, choral culture.

УДК 7.071.1 (477)

Любов Серганюк

ЖАНРОВА ТА ДРАМАТУРГІЙНА СЕМАНТИКА ОБРАЗОТВОРЧОГО РІВНЯ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Статтю присвячено комплексному аналізу символічних систем та інтертекстуальності візуальних мистецтв, що інспірують музичну творчість Лесі Дичко. Здійснено аналіз синопсії як характерної ознаки творчого психотипу композиторки та моделі її проєкції на музичну творчість. Осмислено жанрові моделі візуальних мистецтв та їхні засоби, трансформовані через виразову систему музики.

Ключові слова: візуальні мистецтва, музичні виразові засоби, інтертекстуальність і семантика.

Взаємозв'язок музики з іншими видами мистецтва реалізується в окремі епохи та у творчості різних композиторів у принципово відмінних формах. Якщо взаємовплив музики й слова має більш безпосередній характер (беручи до уваги синтаксис та інтонацію як спільні для обох мистецтв складові), то зумовленість синтезу та змістових паралелей музичного й образотворчого мистецтв створює прецеденти для небуденних опосередкувань, позначених традиціями часу й творчої індивідуальності. Особливої ваги він набув в епоху романтизму (створячи підстави для синкретичних мистецьких форм, нових рівнів і типів програмності, зміщення системи засобів мистецтв у нові сфери виразовості) та імпресіонізму (де взаємопроникнення функцій мистецтв виходить на символічний і семантичний рівні). “Тому художники й прагнули уподібнити своє мистецтво музиці, щоб отримати можливість передавати потік свого творчого досвіду в усій його текучій мінливості, ще не застиглий у картинах чи матрицях значень окремих слів, щоб користуватися своїм твором як символом, знаряддям експресії, винятково придатним для цієї гри подібностей, асоціацій, далеких відгомонів і тяжінь”, – окреслює характер проєкції сутності музичної стихії на живопис імпресіонізму С.Яроцінський [8, с.71].

Ще більш складним і багатовимірним постає їхнє співвіднесення в другій половині ХХ – початку ХХІ століття. У музичних композиціях не лише втілюються враження від зразків образотворчого мистецтва, унаслідуються жанри й технічні прийоми живопису, графіки, пластики, примітивного малярства, архітектури. Досягнуті музикою алюзії чи аналогії візуальних засобів виконують функції семіотичних символів, постаючи засобами передачі конкретних чи узагальнених понять, наповнюючи значимість форми, колориту, драматургії, фольклору, творчості, мистецької особистості, стилю високим і концентрованим змістовим сенсом, нерідко багаторівневим чи перемінним, зрештою, переходячи в інтертекстуальність. У цьому ракурсі взаємодія мистецтв постає насамперед як складова культури в її розумінні як знакової системи, що є посередником між людиною й навколишнім світом. Згідно з висловом П.Серюзьє, одного з учнів П.Гогена, “звуки, фарби, слова володіють спроможністю незвичайної експресії понад усякі уявлення й навіть понад буквальний сенс слів” [8, с.70].

Багатий матеріал для вияву відповідних закономірностей серед мистців другої половини ХХ століття дає доробок П.Хіндемита (симфонія “Художник Матіс”), К.Пендерецького (“Кос-

могонія”, “Трен пам’яті жертв Хіросіми”), О.Месіана (“Чотири ритмічних етюди”), К.Штокгаузена (“Alpha bet für Liege”: 13 музичних картин для соліста і дуетів), Е.Денисова (“Три картини Пауля Клее” для альту, валторни, гобоя, вібрафона, фортепіано і контрабаса, “Знаки на білому” для фортепіано та “Крапки і лінії” для фортепіано і 8 рук), С.Губайдуліної (“Фігури часу” для оркестру та “Крапки, лінії і зигзаг” для бас-кларнету і фортепіано), Д.Лігеті (“Монумент – автопортрет – рух” для фортепіано), А.Пуссера (“Згини IV” для альту), І.Соколова (“Звуки, букви, числа”), К.Моношуманської-Назар (“Гексаедр” для симфонічного оркестру, “Фреска III Львівська” для симфонічного оркестру та “Квіти” для духових інструментів і фортепіано/органа).

Достойно представлені цікаві індивідуальні пошуки суміщення й засвоєння музичним мистецтвом художніх категорій візуальних мистецтв у доробку українських композиторів. Серед них: “Спектри” для камерного оркестру В.Сильвестрова, “Concerto misterioso” (пам’яті Катерини Білокур) для 9-ти інструментів Л.Грабовського, “Мерехтіння” для струнного квартету, “Кола на воді” (пам’яті О.Месіана) для двох гітар О.Грінберга, “Акварелі” для голосу і фортепіано В.Бібіка, “Карпатський триптих” М.Скорика, “Втілення кольору” для трьох художників, трьох танцівників, камерного ансамблю і стрічки Д.Капіріна, “Розриви площин” для фортепіано В.Годзяцького, “Палімпсести” для хору та оркестру Ю.Ланюка, “Криптограма” для вібрафона О.Щетинського, “Oktagon” для октету віолончелей та “Білий ангел” для комп’ютерної стрічки, візуального ряду, читця та сопрано на тексти Ігоря Калинця Л.Сидоренко.

На особливе місце в цьому переліку заслуговує творчість Лесі Дичко – визначної української композиторки, творча самореалізація якої постійно перебуває у взаємодії звукової та візуальної сфер.

Картинність, живописні алюзії, аналогії музичних засобів композиторки категоріям образотворчих, пластичних мистецтв та архітектури неодноразово акцентувалися численними дослідниками в контексті іншої проблематики: вияву композиторської індивідуальності (І.Драч), художньо-світоглядної традиції (М.Севринова), методів осмислення фольклорного первня (Богдан Сjuta, Єлизавета Дзюпина), специфіки програмності (Оксана Фрайт), пейзажності (Олена Ущипівська), пленеру в музиці (Інна Довжинець), театралізації хорових композицій (Ю.Мостова) та ін.

Мета дослідження полягає у вияві глибинної символіки, семіотичних паралелей, образотворчої семантики в доробку композиторки. Для цього необхідно виявити специфіку авторського підходу до семантики образу, жанру, категорії національної та позанаціональної архаїки, історії та фольклору, мистецького акту, твору та найхарактернішої знаковості творчої індивідуальності – кожен із названих аспектів отримує у творчому доробку мисткині яскраве індивідуальне втілення. Із цією метою до аналізу специфіки творчого процесу залучено категоріальний апарат герменевтичних досліджень із питань інтертекстуальності, синестезії та синтезу мистецтв (такими є дослідження І.Ванечкіної, Б.Галєєва, І.Чудновської [7], Б.Ольшевського [5], Н.Науменко [4] та ін.).

Найширше поле для дослідження інтертекстуальності¹ мистецтв у доробку Лесі Дичко створює жанр фрески. Цей жанр не лише синтезує різновидові мистецтва, трансформує міжвидові зв’язки в музичну виразовість. У ньому представлено наймасштабніші моделі творчих трансформацій, множинність мистецьких вирішень: “Карпатські фрески” для органа (1985), “Закарпатські фрески” для органа (1986), “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки та органа (1986), “Іспанські фрески” для хору та ударних (1996–2000), “Іспанські фрески” – хоровий концерт для хору та перкусії (1996), однойменна сценічна версія для мішаного хору, гітари та перкусії (1999), “Французькі фрески”, хоровий концерт (1995), однойменна сценічна версія – балет для читця, мішаного хору, органа, духових та перкусії (2001–2002), “Швейцарські фрески”, концерт на духовні вірші (німецькою, французькою, італійською

¹ Поняття інтертексту найперше означає сукупність цитат, алюзій, ремінісценцій, символів одного твору, що набувають нового значення та забарвлення в контексті іншого твору; це “взаємодія різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті” (за Ю.Крістєвою). У даному випадку з точки зору мистецької синестезії інтертекст постає як спроба творчого переосмислення наявних культурних артефактів і перетворення їх на своєрідні “символічні коди” музичного мистецтва [Науменко].

та ретороманською мовами) у 6-ти частинах для мецо-сопрано, дитячого й мішаного хорів, органа, читця та перкусії.

Виняткова множинність версій виконавських складів, численні переосмислення та редакції вказують на те, що для авторки вагомим є не стільки потенціал картинності названої техніки образотворчого мистецтва, скільки сутнісні ознаки існуючих візрів: масштабність, глибина ідеї, високий рівень узагальнення, поліхронність в одномоментності, драматургічна багаторівневість. Звідси домінанта хорового начала – утілення людської спільноти й виразно акцентоване діяльно-ритмічне спрямування інструментального складу, нерідко зведене до кількох інструментів. Згідно з твердженням авторки, свої музичні фрески (особливо це стосується останніх опусів) вона розглядає в наближенні до живописно-архітектурних форм, де чільне місце належить лінії та кольору.

Візуалізація форми, що набуває драматургічного й семантично-символьного рівня очевидна на прикладі аналізу архітектоніки композиції хорової акапельної опери “Золотослов”: специфічний розвиток початкових мотивів і ситуацій, що відбувається за законами варіантного повторення й укрупнення, у поєднанні з прийомом розширення образно-просторових кіл, створює ознаки композиції сферичного типу. Виразною ілюстрацією цього є використання різних варіантів “центру” сюжетно-ситуативного, зміна котрих створює ефект постійної напруги. Унаслідок цього сюжетне розгортання викликає аналогії зі спіраллю, а розвиток вихідної теми позначений процесуальністю. Завдяки цьому композиторка досягає значного результату: концентричні образно-просторові кола замкнуті, але місце “суми” подій набуло містеріального значення – “весь світ”.

З огляду на специфіку синопсії індивідуального творчого психотипу композиторки, відтворення в музиці архітектурних творів мистецтва має виокремлену знаковість. Аналізуючи взаємозв'язок і символіку міжвидових зв'язків мистецтв, їх дослідник В.Ольшевський стверджує: “Якщо архітектоніку музичного твору порівняти з архітектурними конструкціями, то музика – це звукова архітектура. Але в русі, у динаміці, у процесі формотворення. Архітектурна тривимірність плюс рух добре виявляють взаємозв'язки та взаємозумовленість елементів образності трьох сфер – Духа, Душі та Тіла” [5, с.22]. Образність цього плану присутня у фортепіанному циклі “Замки Луари” і частково в циклі “Алькасар... Дзвони Арагону” та їхніх подальших трансформаціях в “Іспанських” і “Французьких фресках” для різних виконавських складів.

Окремого аналізу потребує багатозначна образна символіка, що має “ключі” до розшифрування своєї системи не лише в музичному ряді, але і в інших видах мистецтва, синтезованих у цьому творі. Так, наприклад, В.Щур акцентує увагу на даному аспекті у “Фресках за картинами К.Білокур”: “Цьому варіаційно-поліфонічному твору притаманна багатозначність композиції, семантичних ознак, символів, пов'язаних із Космосом, Сонцем, Квіткою, що посідає важливе місце як у рідному природному середовищі, так і в творчості героїні – самобутньої художниці й непересічної особистості. Формою другого плану тут виступає рондальність, що теж набуває символічного значення, стає символом кола, пов'язаного з річним циклом (починається твір з веснянок, а закінчується ритмами щедрівок). Програмність твору (як створеного спочатку балету, так й інструментальної версії) має узагальнений характер і втілює “зіставлення двох начал: загального і конкретного, або Всесвіту і Людини, макрокосмосу і мікрокосмосу” [6, с.142].

Таким чином, художній сенс “Фресок” полягає в трактуванні індивідуального стилю художника через музичне мистецтво. Глибина й актуальність ідеї викликала множинність переосмислень: одноактний балет за мотивами творчості художниці “Катерина Білокур, або Натхнення” (1983), “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки та органа (1986) і Сюїта №1 з балету “Катерина Білокур” для великого симфонічного оркестру (2002). Подібне завдання переслідується й у №5 з “Алькасар... Дзвони Арагону”, де композиторка прагне розкрити образ іспанського мистця Ф.Гойї через цикл гравюр національно-філософського змісту.

Однак іще на більш високий рівень мистецького узагальнення виводять спроби через візуальні мистецтва музичними засобами осмислити принципово відмінний за ментальністю, світоглядною системою історичний стиль чи іншу культуру. Тут на передній план виходить категорія лакуарності як взаємодії “своє-чуже” в рамках міжкультурної комунікації й позначення національної специфіки певної культурної спільноти відносно іншої. Характеризуючи об'ек-

тивні підстави лакуарності, Б.Данильченко вказує: “Вони проявляються в розірваності та фрагментарності світогляду, наявності непізнанного та інших властивостей картини світу. Картина світу існує в повсякденній свідомості в невідрефлектованому стані, що також служить основою для виникнення смислових лакун категоріального характеру. Виникнення смислових лакун зумовлюється тим, що в процесі контакту з чужою культурою реципієнт усвідомлює її в категоріях власної культури. Національна картина світу зберігає як загальнолюдські, так і специфічні концепти, що знаходять більш-менш повне вираження в семантичному просторі й мовній картині світу” [1, с.10].

До цього переліку віднесемо “Іспанські”, “Швейцарські”, “Французькі фрески”, ораторію “Індія – Лакшмі” на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру (1989), хоровий твір “П’ять прелюдій у стилі «Шань-шуй»”, на слова японських поетів для жіночого хору а саррелла (1989), хоровий твір “Диптих” на тексти Охара Токо й Басьо для мішаного хору асаррелла (1972). Категорії національного та історичного стилю в них демонструються на рівні семантики, символічної системи знаків, через яку формується авторська концепція власного їх сприйняття в культурологічному концепті. Так, композиторка стверджує: “... Я враховую традиції минулого. Наприклад, при написанні твору із чіткою установкою на певний стиль (зокрема, бароково-віртуозний формат партесного концерту) маю на увазі його знакові формули” [2].

Натомість у циклі “Алькасар... дзвони Арагону” як символи національної історії й культури з різних регіонів країни фігурують романський замок Торрелобатон XV століття, ренесансні дзвіниці Ла Хіральда із Севільї (колишній мінарет із золотистими кахлями й обертовою фігурою ангела на вершині) і Дзеркальна вежа в Утево, а також графічний цикл Ф.Гойї, що належить скоріш до унікальних, ніж типових проявів його мистецького стилю. Друга п’єса супроводжується посвятою її Величності королеві Іспанії Софії, а інтонаційно єднальним чинником слугують дзвоніві інтонації, що символізують музичний портрет палацу Алькасар X століття. Таким чином, створюється філософськи узагальнений образ іншої нації через її менталітет, історію та культуру в їх поліхронному контексті.

Універсалізм мистецьких та історичних реалій виводить авторку на рівень наднаціональної культурологічної концепції: “Стародавні українські ритуали й звичаї я переосмислюю через аграрно-архаїчні старовинні обряди, через єгипетські й грецькі містерії, прадавню трипільську культуру. Для того, щоб мати уявлення про те, яка була трипільська культура, я повинна мати уявлення про шумерську, вавилонську, сирійську культури, тому що всі мною перераховані цивілізації й народності існували в синхронічний історичний період. Вивчаючи історію, культуру й мистецтво цих цивілізацій, я роблю проєкції на українську культуру, тим самим підкреслюючи її індивідуальність. Вивчення культур різних країн дає можливість краще зрозуміти свою національну культуру” [3, с.6].

Аналізуючи авторську концепцію, приходимо до спостереження, що подібні аналогії відзначав Е.Ганслік у праці “Музично-прекрасне” (1854), де, на його думку, головною стихією музики є зображення динамічного аспекту почуттів, наслідування руху психічного процесу, і тому її змістом стають рухомі звукові форми, які розвиваються як калейдоскоп вічно мінливих ліній, кольорів і фігур.

До винятково близького переконання приходять дослідниця В.Чудновська, порівнюючи співвіднесення міжвидових мистецьких категорій у межах одного історичного періоду: “Без сумніву, музика й орнамент, що функціонують у рамках одного історичного періоду, висловлюють загальні особливості менталітету даної епохи. Природним наслідком цього є спільність виразних прийомів, композиційних, структурних принципів, використовуваних у цих мистецтвах... Синестетичні фіксовані асоціації виявляються тут невід’ємною умовою функціонування обох мистецтв” [7].

Інтертекстуальна семантика полівидового синтезу в доробку Лесі Дичко фігурує на рівні комплексу символічних формул мистецьких категорій. Композиторка широко застосовує жанрові моделі візуальних мистецтв та їхні технічно-виразові засоби, трансформовані через виразову систему музики, завдяки чому досягає цікавих, оригінальних творчих результатів на рівні філософського узагальнення історично-стильових, іонаціональних, архаїчно-обрядових, індивідуально-образних систем, які стають засобом самопізнання й національного самоусвідомлення.

1. Данильченко Т. Ю. Феномен лакунарности в языке и культуре : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Данильченко Татьяна Юрьевна. – Краснодар, 2004. – 165 с.
2. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко / Ганна Луніна // Культура і життя. – 2009. – № 43. – 1–8 листоп.
3. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... / Ганна Луніна // Українська музична газета. – 2009. – № 3 (73). – Липень–вересень. – С. 6.
4. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту / Наталія Науменко // Слово і час. – 2001. – № 11.
5. Ольшевський В. Ключ до слухання музики. Досвід зору. Графічні зображення в музиці / Володимир Ольшевський // Опис досвіду вчителя музичного мистецтва Ольшевського В. І. – Львів : ЛОШПО, 2010. – 42 с.
6. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових та інструментальних “Фресках” Л. Дичко [Електронний ресурс] / В. Щур. – Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art23.ht>.
7. Чудновская И. Н. Синестетическая символика в искусстве (на примере музыки и орнамента) / И. Н. Чудновская // Материалы международной научно-практической конференции “Электроника, музыка, свет (к 100-летию со дня рождения Л. С. Термена)” : сб. тезисов, (10–14 декаб. 1996 г., Казань). – Казань : Фэн, 1996. – С. 115–117.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

Статья посвящена комплексному анализу символических систем и интертекстуальности визуальных искусств, инспирирующих музыкальное творчество Лесии Дичко. Осуществлено рассмотрение сипнописи как характерного признака творческого психотипа композитора и моделей ее проекции на музыкальное творчество. Осмыслены жанровые модели визуальных искусств и их средства, трансформированные посредством выразительной системы музыки.

Ключевые слова: визуальные искусства, музыкальные выразительные средства, интертекстуальность и семантика.

The article deals with the analysis of complex symbolic systems and intertextuality of visual arts, music that inspires creativity of Lesia Dychko. The analysis synopsis as characteristic features of the composer and creative psychological model of its projection on musical creativity. Model assumes the genre of visual arts and their expressions or technical means, expressional system transformed by music.

Key words: visual art, musical expression means, intertextuality and semantics.

УДК 78.022

Юрій Волощук

НАРОДНА ШКОЛА СКРИПКОВИХ МАЙСТРІВ ГУЦУЛЬЩИНИ: ЕТНОРЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті досліджується етнорегіональна специфіка “гуцульської народної школи” виготовлення струнно-смичкових інструментів; визначаються основні вектори її функціонування на сучасному етапі; вивчаються індивідуальні творчі методи провідних скрипкових майстрів й особливості їх поєднання з класичними та регіональними традиціями.

Ключові слова: скрипка, скрипкові майстри, народна школа, етнорегіональні особливості, художня обробка деревини.

Перша літературна згадка про скрипку на теренах України з’явилася 1596 року в словнику Лаврентія Зизанія, а одне з найдавніших її зображень – 1692 року в “Букварі” Каріона Істоміна. На цьому зображенні скрипка об’єднана в ансамбль з такими народними інструментами, як гуслі, бандура та з духовим інструментом типу ріжка.

Як зазначає А. Іваницький, скрипка “прийшла в Україну десь у XVI – поч. XVII ст. – і значною мірою завдяки єврейській еміграції із Західної Європи” [8, с.27]. З того часу скрипка в Україні отримала широке розповсюдження, що зумовлено цілим рядом обставин. По-перше, у зв’язку з наближенням скрипкового тембру до людського голосу виконання на скрипці українських пісень і танців стало особливо органічним, бо відповідало насамперед природному звуко-