

3. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1987. – 176 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. [гл. ред. Г. И. Царева]. – М. : Издат. Асоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
5. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. – М. : Композитор, 2000. – 111 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
7. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Елена Маркова // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубеже столетий. Книга 1. – Одесса: Астропринт, 2006. – С. 76–128.
8. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / Валентина Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.03 / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Эндрю Уилсон-Диксон ; [пер.с англ.]. – СПб. : Мирт, 2003. – 428 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
12. Южный музыкальный вестник, 1915, август, №№ 8–9. – С. 3-5; 1916, № 1–2 янв. – С. 3.
13. F. Chopin / Redaktor naczelny Z. Lissa. – Warszawa : Uniwersytet Warszawski Dział Wydawnictw, 1960. – 335 s.
14. François Couperin. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 S.

УДК 784 (470+571):7.03:784

Р. Й. КАЛИН

УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В РОСІЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ XVIII–XX СТ.: ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРНОГО ДОНОРСТВА»

У статті розглянуто явище «культурного донорства» українців в російському музичному просторі XVIII–XX ст у сфері вокального мистецтва. Охарактеризовано витоки вказаного процесу та його розповсюдження. Крізь призму «донорства» проаналізовано діяльність українських співаків у Большому театрі в Москві.

Ключові слова: «культурне донорство», українська культура, вокальні традиції, Большой театр у Москві.

Р. И. КАЛИН

УКРАИНСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XVIII–XX ВВ. : ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРНОГО ДОНОРСТВА»

В статье рассмотрено явление «культурного донорства» украинцев в российском музыкальном пространстве XVIII–XX вв. в сфере вокального искусства. Охарактеризованы истоки указанного процесса и его распространение. Сквозь призму «донорства» проанализирована деятельность украинских певцов в Большом театре в Москве.

Ключевые слова: «культурное донорство», украинская культура, вокальные традиции, Большой театр в Москве.

R. Y. KALYN

UKRAINIAN VOCAL TRADITION IN THE RUSSIAN MUSICAL SPACE XVIII–XX CENTURIES: THE PROBLEM OF «CULTURAL DONATION»

Contemporary political situation with particular topicality determined the importance of cultural self-identification for society development. Levelling of cultural peculiarities of Ukrainians, misappropriation of history has become the basis for the age-old enslavement of Ukraine and tragic events of contemporaneity. Misappropriation of talents has become an important factor of Russian imperial policy, which can be defined as the phenomenon of «cultural donation». Recognition of Ukrainian singers as Russian artists not only deprived of their national affiliation. It also deprived the whole Ukrainian culture of its natural development, and Ukraine – its true history. The increase in a number of vocal talents, who won fame for the Russian Empire and USSR special singing talent, has assumed the widest scope.

L. Horenko pays special attention to the problem of «cultural donation». On the basis of study of historical documentary and archive sources of the leading establishments of Ukraine, she claims about systematic attraction of Ukrainian musical culture figures to Moscow and Petersburg. The process of replenishment of Moscow with Ukrainian singers began in the middle of XVI century. The most powerful centers in Ukraine, which trained choristers for the capital secular chapels as well as church and monastery choirs, have become Hlukhiv Singing School founded in 1738 by a decree of the Empress Anna Ivanivna, and since 1770-s – Kharkiv Latin School, where instrumental classes were opened. The former existed till the end of XVIII century.

At the end of XIX – the beginning of XX century, in the process of Ukrainian vocal professionalism formation, Ukrainian-Russian vocal art relations have moved to a new level. Ukrainian singers began to actively replenish opera companies of the Bolshoi and Mariyinsky Theatres. The process became a culmination in the second half of XX century in activity of the Bolshoi Theatre of USSR. From the beginning, the theatre was the center of multinational vocal traditions among which the Ukrainian one played a particular role.

At the turn of XIX–XX century, the theatre reaches its golden age. The names of F. Shalyapina, L. Sobinova, A. Nezhdanova, become well-known in the world. At the beginning of XX century, theatre audience has already known such descendants from Ukraine as L. Zvyahina, Ye. Azerska, A. Koshyts (choirmaster O. Koshyts's brother), A. Didur, S. Myhai, A. Nezhdanova, etc. By the middle of XX century, a number of changes connected with the formation of USSR have happened. At the time, such prominent figures as A. Nezhdanova and I. Kozlovskyy made performances.

The second half of XX century was identified as a fruitful period of a vocal culture of the imperial USSR, the repertoire of which was replenished with the operas of S. Prokofyev, D. Shostakovich, M. Myaskovskyy, etc. Among the others, a galaxy of talents, such as Yu. Mazurok, B. Rudenko, P. Skusnichenko, H. Chornoba, L. Shemchuk, L. Bozhko, etc. The Bolshoi Theatre has become the starting point for European and world performance of many performers at the end of 1980–1990-s after raising of the «iron curtain».

As one of the illuminating examples of vigorous activity of the representatives of Ukrainian vocal school in the Bolshoi Theatre, the performance staff of «A Masked Ball» by J. Verdi staged in 1979 has been analyzed in the article. Ukrainian vocal school representatives actively participated in the activity of the Bolshoi Theatre and therefore continued the tradition of «cultural donation» of Ukrainians in Russia.

Key words: «cultural donation», Ukrainian culture, vocal traditions, Bolshoi Theatre in Moscow.

Сучасна політична ситуація промовисто показує, наскільки важливою є культурна ідентифікація та самоідентифікація для історичного розвитку суспільства. Нівелювання культурних особливостей українців, привласнення нашої історії стало підґрунтям багатвікового поневолення України та трагічних подій сучасності. Одним із важливих факторів імперської політики Росії стало «привласнення» талантів, що у даному контексті визначаємо як феномен «культурного донорства». Визнання українських діячів музичної культури «російськими» митцями не тільки «позбавляло» їх національної належності, але й цілу українську культуру – її природного розвитку, а Україну – її правдивої історії. Окрім загальної культури Русі, до такого переосмислення потрапили постаті М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та багатьох сучасників і послідовників. Таким чином, багатвіковий розвиток української музичної культури у контексті національної історії став здобутком іншої держави, а власне українська музична культура була представлена як маргінальна та малоцінна, і її професійна лінія (у композиторській сфері) розпочиналася аж від творчості М. Лисенка. Ще більшого розмаху набуло поповнення столично-імперських закладів вокальними кадрами, які завойовували славу Росії XVIII–XX ст. особливим співочим талантом. Оскільки описана ситуація інформаційного викривлення стала однією із вагомих причин сьогоднішньої трагедії в Україні, усвідомлення цих процесів та уведення вітчизняної культури до загальноєвропейського контексту є актуальною проблемою мистецтвознавства.

Аналізуючи процес «культурного донорства», насамперед необхідно звернути увагу на те, що процес поповнення мистецьких закладів російських столиць – Москви та Петербурга – українськими співаками, як вказує дослідниця Л. Горенко, розпочався ще на теренах Московії від середини XVI ст.: «Факти міграції українських співаків та музикантів існують ще від середини XVI ст. Але після 1654 року помітно збільшується інтерес до української пісні та виконавців при царському дворі, що прискорює міграцію з України навіть цілих музичних колективів з диригентами та композиторами, які протягом XVII–XIX ст. поповнювали два державні хори в Росії: Синодальний хор у Москві (з 1701 р.) та Придворну імператорську капелу в Петербурзі (з 1703 р.)» [7]. Москва та Петербург як столиці імперської Росії активно «живилися» талантами з України, в тому числі співочими, що широко відомо на прикладі вихідців із глухівської школи¹, але це явище значно ширше та множинніше.

Діяльність українських співаків у Російській імперії розглядається у дослідженнях В. Антонюк [1], Б. Гнида [4], українська традиція співу на прикладі львівської школи, яка у радянський період стала важливим джерелом поповнення Большого та інших російських театрів, проаналізована у дослідженні М. Жишкович [10] та ін. Особливу увагу проблемі «донорства» приділяє Л. Горенко [5–8], яка на основі вивчення історико-документальних і архівних джерел провідних установ України стверджує про систематичне залучення діячів української музичної культури (музикантів, співаків, диригентів, композиторів та педагогів) до Росії, зокрема – до Москви та Петербурга, що стало характерною ознакою культурно-музичного життя в Україні протягом XVII – першої половини XIX ст. Дослідниця називає культурно-мистецькі осередки, де концентрувалися найкращі виконавці з України – Хор государевих півчих дяків, Придворна співацька капела і Придворні театри, петербурзький Олександрівський монастир, помістя російських магнатів Шереметєвих, Юсупових, Голіциних, Гендрікових, Сапег та ін.

Метою пропонованої наукової розвідки є аналіз «культурного донорства» українських співочих кадрів у музичному просторі Росії XVIII–XX ст.

Аналізуючи витоки вказаного процесу «донорства», насамперед зазначимо, що найпотужнішими осередками в Україні, що виховували півчих для столичних світських капел та церковних, монастирських хорів, стали Глухівська співова школа, заснована 1738 року за указом імператриці Анни Іванівни, що проіснувала до кінця XVIII століття, а з 1770–х рр. – Харківська латинська школа, де були відкриті й інструментальні класи. «Сюди у 1774 році...

¹ На ці факти неодноразово звертає увагу Л. Кияновська у праці «Українська музична культура» [12], у виступах [11] та публікаціях про Д. Бортнянського [13], чий корінь сягають західноукраїнського роду, та ін.

прибуває Максим Концевич, вчитель вокальної та інструментальної музики, «придворний Ея Величества музыкантъ с(ъ) чиномъ придворного уставщика с(ъ) тем, чтобы он, будучи здесь всегда имел(ъ) наготове певчихъ 12 человекъ так(ъ) выученныхъ, дабы всякий ученикъ мог(ъ) способнымъ быт(ъ) къ [пению] при высочайшемъ Ея Величестве дворе, когда надобность въ них(ъ) имеется» [6]¹.

Л. Горенко [6] робить висновок, що Придворний імператорський хор як головний спосіб підбору співацького складу мав розроблену з часів царювання Анни Іванівни систему рекрутування співаків з малоросійських полків, що лише наприкінці XVIII ст. набула ознак вільного найму. При цьому дослідниця наголошує на сутності цих наборів протягом другої половини XVII – поч. XIX ст. як політично-зумовлених систематичних однобічних культурно-політичних акцій, що зумовлювали сенс міграції українських співаків до імперських столиць, а водночас – і на величезній ролі українських митців у розбудові російської вокальної культури. Цей процес, безумовно, знайшов відображення і на формуванні оперних труп приватних та імператорських театрів. Наприкінці XIX – на поч. XX ст. із формуванням нового українського вокального професіоналізму, пов'язаного зі становленням навчальних закладів та театрального репертуару національної композиторської школи, відносини «Україна – Росія» у вокальному мистецтві вийшли на новий рівень. Українські співаки почали активно поповнювати оперні трупи Большого та Маріїнського театрів, але не як хлопчики-півчі, а часто як вже знані солісти, з попереднім артистичним досвідом. Цей процес набув кульмінації у другій половині XX століття у діяльності Большого театру СРСР, чому і присвячена наступна частина дослідження.

Державний академічний Большой театр від початків своєї історії був осередком різнонаціональних вокальних традицій, серед яких вагоме місце посідала українська. Історію театру прийнято вести від березня 1776 року, коли губернський прокурор князь Петро Урусов отримав дозвіл імператриці Катерини II почати будівництво Петровського театру. Театр Урусова згорів ще до його відкриття, і князь передав справи своєму компаньйоні, англійському підприємцю Майклу (Михаїлу) Медоксу, який побудував Большой Петровський театр. На початку свого існування Це був казенний заклад, що складав разом з Малим єдину московську трупу імператорських театрів. Час від часу статус московської трупи змінювався: то вона переходила в підпорядкування московського генерал-губернатора, то знову – під петербурзьку дирекцію, і так тривало аж до революції 1917 року, коли все майно було націоналізовано, і тільки тоді сталося повне розділення Малиго і Большого театрів [2].

Історія формування оперної трупи Большого театру свідчить, що наприкінці XVIII – на початку XIX століть «склад був найрізноманітнішим: від кріпосних артистів – до запрошених з-за кордону зірок» [3]. До 1840-х років у репертуарі театру утверджуються російські опери-водевілі і романтичні опери великої форми, чому великою мірою сприяла діяльність О. Верстовського, у 1835 році відбулася прем'єра опери «Аскольдова могила» [3]. На початку XVIII ст. виникла ідея створити в Москві дирекцію імператорських театрів на зразок петербурзької, і в 1806 році театр отримав очікуваний статус імператорського, ввійшовши до єдиної дирекції. Почали відбуватися процеси взаємозбагачення вокальними традиціями з Петербургом. Після зміни кількох приміщень новий Большой театр відкрився в 1825 році, 1842 року перейшов під керівництво петербурзької дирекції імператорських театрів, для чого з Петербурга до Москви приїхала оперна трупа [2]. Керуючим Московською театральною конторою був призначений О. Верстовський, відтак період 1942–1959 рр. отримав назву «епохи Верстовського». Подіями театрального життя стають постановки в театрі опер російського композитора українського походження М. Глінки «Життя за царя» (1842) і «Руслан і Людмила» (1845). Після чергової пожежі театр знову відкрився 20 серпня 1856 р. У цей час репертуар збагачується творами П. Чайковського (чий дід, як відомо, також мав українське походження, а сам композитор, хоч усвідомлював себе як «столична особа», все ж мав особливу емоційну

¹ Л. Горенко посилається на матеріали Центрального державного історичного архіву України [15].

прив'язаність до «малоросійських» краєвидів, про що згадував у листах¹). Це «Воевода» (1869), «Лебедине озеро» (1877, балетмейстер Вацлав Рейзінгер) – обидва дебюти композитора в опері і балеті, «Євгеній Онєгін» (1881), «Мазепа» (1884). Прем'єра опери «Черевички» Чайковського в 1887 р. стала диригентським дебютом її автора. З'являються видатні опери композиторів «Могучої кучки»: «Борис Годунов» М. Мусоргського (1888), «Снігуронька» (1893) і «Ніч перед Різдом» (1898) М. Римського-Корсакова, «Князь Ігор» О. Бородіна (1898). Разом з тим у Большому театрі в цей час ставляться і твори Дж. Верді, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Р. Вагнера та інших західноєвропейських композиторів [2; 3].

На зламі XIX і XX століть театр досягає розквіту. Багато петербурзьких артистів домагаються можливості брати участь у виставах. Стають широковідомими у всьому світі імена Ф. Шаляпіна, Л. Собінова, А. Нежданової. У 1912 Ф. Шаляпін поставив оперу М. Мусоргського «Хованщина». У репертуарі з'являються «Пан Воевода», «Моцарт і Сальєрі», «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Демон» А. Рубінштейна, «Перстень нібелунгів» Р. Вагнера, веристські опери Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Дж. Пуччіні. У цей період з театром активно співпрацює С. Рахманінов, який виявив себе не тільки як композитор, але і як видатний оперний диригент. Як художники-постановники у створенні вистав беруть участь видатні художники, учасники «Світу мистецтва» Коровін, Поленов, Бакст, Бенуа, Головін [2; 3; 9]. З такими успіхами Большой театр увійшов у XX ст. Станом на початок XX століття театральна публіка вже була знайома з вихідцями з України, серед яких Л. Звягіна, Є. Азерська, А. Кошиць (брат хормейстера О. Кошиця), А. Дідур, С. Мигай, А. Нежданова та інші співаки.

До середини XX ст. у театрі відбулося ряд змін, пов'язаних із історико-політичними подіями. Існування імператорського театру після Жовтневої революції протягом декількох років було під загрозою, хоча і в 1919 році йому присвоїли звання академічного, нарешті 1922 року таки було прийнято рішення про те, щоб заклад залишити (тут з-поміж іншого, проходили партійні збори тощо), і він став Большим театром СРСР. У 1920–1930-х рр. його оперну трупу склали сопрано Стефанія Зорич, Валерія Барсова, Глафіра Жуковська, Анна Соловйова, Олена Сливинська, Маргарита Бутеніна, Олена Круглікова, Наталя Шпиллер, мецо-сопрано Надія Обухова, Марія Максакова, Віра Давидова, контральто Конкордія Антарова, Фаїна Петрова, Єлизавета Антонова, тенори Володимир Пікок, Сергій Юдін, Михайло Микиша, Микола Озеров, баритони Володимир Політковський, Пантелеймон Норцов, Олександр Батурін, баси Олександр, Григорій, Олексій Пирогови, Максим Михайлов, Марк Рейзен та ін. У перші десятиліття театру як головного оперного закладу СРСР тут створили блискучі виконання вихідці з України Антоніна Нежданова (1902–1934) та Іван Козловський (1926–1954), а також російські тенори Леонід Собінов (спочатку 1897–1901, згодом 1917–1933) і Сергій Лемешев (1931–1956) [14]. У цей час у театрі працювали диригенти Вячеслав Сук, Микола Голованов, Арій Пазовський, Лев Штейнберг, Самуїл Самосуд та ін.

Друга половина XX ст. означилася як плідний період в історії ДАБТу – осердя вокальної культури імперського СРСР, адже кращі сили усіх республік СРСР збиралися до столичного театру, репертуар якого поповнився новими операми радянських композиторів – С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, М. Мясковського та ін. Тут під керівництвом диригентів Бориса Хайкіна, Самуїла Самосуда, Кирила Кондрашина, Геннадія Рождественського, Євгенія Светланова, Юрія Сімонова та інших видатних маестро працювали Олександр Ведерніков, Олена Образцова, Тамара Синявська, Володимир Анлантов, Тамара Мілашкіна, Діна Дян, Володимир Валайтис, Павло Лісіціан, Маквала Касрашвілі, Зураб Анджапарідзе, Зураб Соткілава, а також – величезна плеяда українських співаків: Юрій Мазурок, Бела Руденко, Петро Скусніченко, Галина Черноба, Людмила Шемчук, Людмила Божко та багато інших. Большой театр став стартом для європейських і світових гастролей багатьох виконавців наприкінці 1980-х – у 1990-х роках, після підняття «залізної завіси».

Таким чином, представники української вокальної школи у другій половині XX століття проводили активну діяльність у Большому театрі, тим самим продовжуючи традицію

¹ Дослідження цієї проблеми здійснює Л. Кияновська. Результати висвітлені, зокрема, у доповіді «Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду» [11].

«культурного донорства» українців в Росії. Як один із красномовних прикладів активної діяльності представників української вокальної школи у Большому театрі представимо прем'єру опери «Бал-маскарад» за автографом Дж. Верді, яка відбулася у 204-му сезоні 1979 року у постановці С.Штейна під керівництвом А. Жюрайтіса, художник Бенуа (Італія)¹. Серед виконавців – ряд вихідців із України: Граф Ричард Ворвік – З. Соткілава, В. Щербаков; Ренато – Ю. Мазурок, О. Ворошило, В. Романовський; Амелія – Т. Мілашкіна, Л. Сергієнко, Г. Калініна; Ульріка – О. Образцова, Л. Шемчук, Р. Котова; Оскар – І.Журіна, Г. Черноба, К. Кандинська; Сільвано – А. Джапарідзе, В.Верестніков; Самюель – Л. Вернигора; Том – С. Сулейманов; Суддя – В.Пашинський; Слуга Амелії – К. Басков [3]. Ця вистава отримала широкий розголос у музичній періодиці. У цьому дослідженні звернемося до думки І. Чумакової, яка серед інших виконавців так характеризує інтерпретацію образів українськими артистами, звичайно, не зазначаючи національної належності – «у душі часу». Для точності вислову подаємо висловлювання про українських співаків у цитатному викладі: «М'якість, піднесеність, чистота – такі душевні якості Амелії – Мілашкіної... Калініна трактує [образ] приблизно в тому ж ключі, що і Мілашкіна. По-своєму бачить Амелію Л. Сергієнко. Її героїня активно відстоює право на любов. Кульмінаційне «Так, я люблю» у дуєті другої дії співачка вимовляє так, що віриш – ця жінка готова на все заради кохання... Дуже рівно і професійно точно проводить співачка вокальну партію на всіх етапах розвитку образу»; «В ролі Ренато Ю. Мазурок демонструє насамперед величезну співочу культуру... Партія Ренато надзвичайно складна в теситурному відношенні, вимагає від співака міцних нижніх нот, наповнених верхів. Усім цим Мазурок володіє. У найважчій у вокальному відношенні четвертій картині голос співака є гарним і соковитим у кантілені, кожна фраза виразна, образно багата. Не можна не захопитися його відмінною дикцією. Мазурок показав себе і першокласним драматичним актором»²; «У О. Ворошило Ренато м'якший, ліричніший, ніж у Мазурка. Він добріший, більше страждає, аніж прагне помсти. Голос співака, гарного тембру, звучить рівно протягом всієї опери, дуже чітко доносить Ворошило текст. Але часом артисту ще не вистачає необхідної для цієї партії драматичної наповненості»; «Роль Ульріки доручена і двом молодим солісткам – Р. Котовій і Л. Шемчук. На першому спектаклі контральто Котової, величезного діапазону з прекрасними «низями», звучало недостатньо рівно... Л. Шемчук краще вдаються речитативні епізоди, сценічно вона запам'яталась у «Заклинанні». Їй належить ще провести велику роботу над вокальною стороною образу»; «Юний паж Оскар, безпечний і життєрадісний... вільний у спілкуванні, але не настирливий. На жаль, саме ця риса домінувала у трактовці образу Оскара І. Журіною. Спів її був дещо строкатим, не вистачало політності звуку. Але з кожною виставою артистка успішно переборює труднощі ролі»; «Г. Черноба – власниця красивого, м'якого, ліричного сопрано – цілком справляється з труднощами колоратури. Думається, що і сценічно актриса близька до вердієвського розуміння образу»; «Прекрасно показали себе... у найскладніших ансамблевих сценах виконавці невеликих, але, як завжди у Верді, значних партій... Судді – В. Верестніков...» [16, с. 279–282]. Звичайно, думка мистецтвознавиці може бути дещо суб'єктивною – і щодо похвали, і щодо критики, але у цьому контексті важливим є інше – яке суцвіття українських співаків залучено до виконання прем'єрного спектаклю у кращі роки діяльності Большого театру СРСР, що є показовим для осмислення ролі української вокальної школи на сцені театру, а відтак – і в процесі «культурного донорства» українців у Москві у другій половині ХХ століття.

Таким чином, Большой театр у Москві, історія якого налічує більш як два століття, став зібранням кращих кадрів Російської імперії на всіх етапах її існування. Особливого статусу заклад набув у радянський період як осередок вищої виконавської майстерності в масштабах великої тоталітарної держави, відділеної від провідних мистецьких процесів світу «залізною завісою». При цьому кращі кадри української вокальної школи, які стали солістами провідних оперних сцен світу, утворювали можливість функціонування безперервного культурного діалогу

¹ Запис опери: <http://intoclassics.net/news/2011-03-13-22024>.

² Ю. Мазурок – ліричний баритон, хоча завдяки сценічному досвіду виконував і партії драматичного баритона, як, наприклад, Ренато.

вокальних шкіл, у якому «ведучим» голосом залишався імперський. Характерні риси російського вокального модусу – міць і широта, найбільш яскравими представниками якого стали славетні басы та контральто, у процесі історії поєднувалися з українським ліризмом, що презентувався слухачам у творчості блискучих ліричних тенорів і лірико-колоратурних сопрано. Таким чином, російська та українська вокальні культури протягом багатьох століть були переплетені в єдиному культурному просторі, який тривалий час визначався як «російський». Але час ставить свої вимоги, й одна із них – повернення Україні імен її співочих талантів, які працювали у Большому театрі як головному оперному осередку імперської столиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект / Валентина Антонюк. – [2. вид., перероб і доп.]. – К. : БМКП центр «Українська ідея», 2001. – 142 с.
2. Большой театр : официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bolshoi.ru>.
3. Большой театр СССР. III выпуск / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Советский композитор, 1981. – 286 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник / Богдан Гнидь. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. – 320 с.
5. Горенко Л. І. Новгород-Сіверський гурток «автономістів» кінця XVIII – початку XIX ст. як осередок українського національного відродження / Лариса Горенко // Вісник ДАКККіМ. – 2007. – № 3. – С. 49–57.
6. Горенко Л. І. Про набори українських співаків до Придворної імператорської капели (XVII–XIX ст.) / Лариса Горенко // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – 2007. – Т. XIV. – С. 306–318 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://visnyk.com.ua/stattya/4819-pro-nabori-ukrayinskih-spivakiv-do-pridvornoj-imperatorskoj-kapeli-xvii-xix-st.html>.
7. Горенко Л. Роль українців у розбудові російської музичної культури XVII–XIX ст. (за матеріалами наборів співаків до придворної капели) / Лариса Горенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : Збірник наукових праць. Випуск 7. – Ч. 2. – Одеса, 2006. – С. 212–220.
8. Горенко Л. Українські архіви у зібраннях Бібліотеки Російської Академії наук : (культурол. огляд) / Лариса Горенко // Мистецтвознавчі записки. – 2007. – Вип. 11. – С. 117–125.
9. Государственный орден Ленина академический Большой театр Союза ССР : Сб. статей / [отв. ред. Ф. П. Бондаренко]. – М. : Образцовая типография, 1947. – 324 с.
10. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Жишкович Мирослава Андріївна. – Л., 2006. – 246 с.
11. Кияновська Л. Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду / Любов Кияновська // Міжнародна науково-теоретична конференція «Україна – Стравинський – сучасна музична культура». Волинське державне училище культури і мистецтв. – 15–17 червня 2002 року. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2012. – С. 19.
12. Кияновська Л. О. Українська музична культура : Навчальний посібник / Любов Кияновська. – К. : ДМЦНЗКМ, 2002. – 160 с.
13. Кияновська Л. О. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури / Любов Кияновська // Записки НТШ. – Том 247 (CCXLVII). Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С. 180–184.
14. Оперная труппа Большого театра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://belcanto.ru/>

15. Центральний державний історичний архів України в м. Київ, ф. 1717, оп. 2, спр. 1232, арк.4–5.
16. Чумакова И. Традиции Верди в Большом / И. Чумакова // Большой театр СССР. IV вып. / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 278–284.

УДК 7.071.4:784 (470)

Г. М. ДАНКАНИЧ

**ЗІСТАВЛЕННЯ ЯВИЩА КУЛЬТУРНОЇ МІГРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЗВ'ЯЗКІВ
ІЗ ВІТЧИЗНЯНИМ МИСТЕЦТВОМ (НА ПРИКЛАДІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ПРОФЕСОРА НАДІЇ САФРОНОВОЇ)**

У статті досліджено життєвий та творчий шлях викладача вокалу Московського інституту сучасного мистецтва, професора Надії Сафронової. Розглянуто педагогічну та виконавську діяльність співачки, вихованої в лоні української вокальної школи, через призму зіставлення явища культурної міграції та збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом.

Ключові слова: *Надія Сафронова, принципи вокально-педагогічної діяльності, культурна міграція, продовження традицій вітчизняного мистецтва.*

А. М. ДАНКАНИЧ

**СОПОСТАВЛЕНИЕ ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ МИГРАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ
СВЯЗЕЙ С ОТЕЧЕСТВЕННЫМ ИСКУССТВОМ (НА ПРИМЕРЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА НАДЕЖДЫ САФРОНОВОЙ)**

В статье исследован жизненный и творческий путь преподавателя вокала Московского института современного искусства, профессора Надежды Сафроновой. Рассмотрена педагогическая и исполнительская деятельность певицы, воспитанной в лоне украинской вокальной школы, сквозь призму сопоставления явления культурной миграции и сохранения связей с отечественным искусством.

Ключевые слова: *Надежда Сафронова, принципы вокально-педагогической деятельности, культурная миграция, продолжение традиций отечественного искусства.*

Н. М. DANKANYCH

**COMPARISON OF THE PHENOMENON OF CULTURAL MIGRATION AND
PRESERVATION OF COMMUNICATIONS WITH DOMESTIC ART (ON THE EXAMPLE
OF PEDAGOGICAL ACTIVITY OF PROFESSOR NADIYA SAFRONOVA)**

In article the life and career of the vocal teacher of the Moscow institute of the modern art, professor Nadiya Safronova is examined. Pedagogical and performing activity of the singer, brought up in a bosom of the Ukrainian vocal school, is considered through a prism of comparison of the phenomenon of cultural migration and preservation of communications with domestic art.

Specificity of pedagogical activity is expressed in the fact that by its very nature it has a humanistic character. This teacher applies with the same love to their profession, and their students. Outstanding Roman rhetorician of I century AD Marcus Fabius Quintilianus coined the expression: «What can be more honest and noble, than train others in in what you are guided in the best way?».

These words are the exact characteristic of professor Nadiya Petrivna Safronova. Her pupils are winners of the international competitions in Italy, Ukraine, Finland; many of them work as soloists in regional philharmonic halls, opera theaters of Ukraine and Poland.

Life and destiny of Nadiya Safronova were such that since 1993 she works at the Moscow