

УДК 787:78.087.1-0555.2

**СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ЖІНОЧОГО СОЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ
В БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Бобечко Оксана Юрївна, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
bobechko@list.ru

Розглядається специфіка формування жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві. Досліджується вплив історично сформованих стереотипів та упереджень, пов'язаних із властивою кобзарській культурі системою цінностей, на жанрову еволюцію виконуваних жінками-бандуристками творів. Аналізуються питання формування жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві, а також його трансформації в гендерній приналежності жанрів.

Ключові слова: бандура, бандурне мистецтво, жінка-бандуристка, жіноче бандурне виконавство, стереотип, жанр, репертуар.

Постановка проблеми. В кобзарському мистецтві, що є невід'ємною вагою складовою українського культурного простору та має історію, що налічує декілька століть (кобзарська традиція починає свій відлік від XV-XVI ст.), чітко простежується проблема гендерної асиметрії, адже зосередження бандури в жіночих руках – стало однією з важливих тенденцій лише протягом XX ст. Слід відзначити, що до цього часу кобзарство було виключно прерогативою чоловіків, що відповідало стереотипним уявленням про призначення статей.

Як стверджують науковці, «пронизуючи практично усі ланки життєдіяльності етносу, стереотипи фемінності/маскулінності є стійким комплексом уявлень, що включають культурні канони (ідеали) зовнішності чоловіка та жінки; уявлення про притаманні кожній статі риси вдачі; сфери, способи, стиль самореалізації чоловіка та жінки (в межах конкретного етнокультурного середовища)...» [6; 89]. Зокрема, І. Мацієвський підкреслює особливість жіночого виду народної творчості – ансамблевого (хорового) співу на відміну від чоловічого інструментального (виготовлення та гра на інструменті), як наслідок сформованої первісним ладом диференціації основних видів праці: землеробства (жінки) і мисливства (чоловіки) [8; 140–143].

Стосовно жіночого виконавства в бандурному мистецтві, потрібно зауважити, що стереотипи та упередження, щодо жінок-виконавиць на бандурі сформовані історично і пов'язані з властивою кобзарській культурі системою цінностей.

На нашу думку, у становленні емансипованої жінки, зокрема і жінки-бандуристки, велике значення мало «зіткнення егалітарної свідомості з біблійними засадами вторинності самого жіночого існування й Богом освяченої підпорядкованості другої статі» [1; 161]. Ця так звана «вторинність» мала місце чи не у всіх сферах жіночого життя. Ці постулати проєктовані й на музичне, в т.ч. бандурне мистецтво.

Останні дослідження та публікації. Традиційно бандурне мистецтво, в першу чергу, асоціюється з виконавством, основою якого є безумовно репертуар, що визначає виконавський спосіб та манеру виконавця. Його вивчення та дослідження знайшло висвітлення у працях багатьох сучасних науковців, зокрема С. Грици, В. Дутчак, О. Олексієнка, І. Дмитрук, О. Ніколенко та ін.

Мета статті. На сучасному етапі практично відсутніми є розвідки, які б розглядали специфіку формування саме жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві, а також його трансформації в гендерній приналежності жанрів. Висвітлення зазначених питань стали метою пропонованої статті.

Виклад матеріалу дослідження. Кобзарське мистецтво з часів свого заснування мало міцні традиції, хоча й розвивалося нерівномірно. Періоди піднесення змінювалися часами відвертої стагнації, однак характерним та беззаперечним залишалося дотримання кобзарями усталених звичаїв, серед яких – домінування чоловічого виконавства. І лише наприкінці XIX ст. зі зміною суспільних відносин і розвитку культурно-мистецьких процесів поступово слабшають суворі кобзарські канони – з'являються серед виконавців зрячі музиканти й жінки-бандуристки, що говорить про слабшання і відмирання усталених традицій [10; 12]. Проте, поодинокі та епізодичні згадки про жінок-бандуристок, часто без імен і прізвищ, датуються XVI-XVIII ст., і зустрічаються в дослідженнях Г. Хоткевича [3; 99], а також В. Ємця [4; 32].

На зламі XIX-XX ст. починають з'являтися перші імена жінок-бандуристок, які одними з перших прилучилися до виходу бандури на широку концертну сцену, зробивши свій вагомий внесок у розвиток кобзарського мистецтва, започаткувавши нову традицію – жіноче бандурне виконавство [2; 8].

Зауважимо, що невелика кількість жінок-виконавиць у бандурному мистецтві не була навмисною чи чітко спланованою акцією для недопущення їх до народного виконавства. Жінки, чітко усвідомлюючи традиційну патріархальність суспільства, і кобзарства зокрема, сприймали такий стан речей як належне, як таке, що повинно мати місце. Важливим у становленні жіночого бандурного виконавства є і той факт, що жінки-бандуристки не боролися з чоловіками за право гри на національному інструменті, тобто не знаходимо відомостей про яскраво виражену боротьбу. Саме в цьому, на нашу думку, і полягає феномен «ожіночужання» українського народного інструменту в спокійній, мирній, навіть добровільній передачі бандури в жіночі руки в перших десятиліттях XX ст.

З початком минулого століття в бандурному мистецтві відбулись важливі зміни, основою яких стало подолання стереотипності мислення (відносно чоловічого та жіночого виконавства), а також вільна перспектива особистості, не залежно від статі, самостійно вибирати творчий напрям та модель поведінки. З'явилася можливість реалізації своїх здібностей і задатків, орієнтуючись на персональні особливості своєї індивідуальності.

На сьогоднішні актуальною та затребуваною є така модель жіночої бандурної творчості, де жінка-митець не сліпо копіює чоловіка, а знаючи соціально-психологічні особливості жіночого та чоловічого світосприймання та світовідтворення, гармонійно поєднує у своїй творчості окремі риси, не втрачаючи при цьому жіночності й унікальності. Високий фаховий рівень створення та виконання того чи іншого виду діяльності (в т.ч. мистецької) залежить, на нашу думку, не лише від статевої приналежності, а і від здібностей, особистих та професійних якостей людини.

На сучасному етапі жінки-бандуристки нарівні з чоловіками виконують увесь репертуарний масив, створений за час існування кобзарсько-бандурної традиції, починаючи від традиційного (думи, історичні та соціально-побутові пісні, балади, псалми, набожні пісні і канти) й закінчуючи сучасним академічним. Якщо виконання нетипових (нетрадиційних) для бандури (переважно інструментальних) творів (фантазії, попури, варіації, сюїти, рапсодії, сонати, концерти, концертно й інші різновиди концертних п'єс, інструментальні перекладення) не викликає дискусійних питань у гендерному аспекті, то традиційний репертуар чоловіків-кобзарів у виконанні бандуристок й до сьогодні породжує певну полеміку та, на жаль, не розглядається як зразок для наслідування.

Народна творчість та оригінальні фольклорні епічні музичні жанри українського народу повсякчас викликали інтерес фольклористів та музикознавців. Зауважимо, що чи не головними виразниками й носіями фольклорної традиції були кобзарі і бандуристи. Думку про відмінність співаних творів, що виконують чоловіки та жінки, розвивали відомі фольклористи М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш [9; 243]. На початку XX ст. Ф. Колесса, розглядаючи пісенність Західної України, допустив судження про гендерний характер творчості, що простежується у багатьох аспектах змісту та художньої форми. Він зазначав, що «...й досі заховався в українській народній словесності поділ пісень на чоловічі та жіночі ...Мужчини переважно, а в деяких сторонах виключно, співають колядки, рекрутські та історичні пісні, хоча не цураються також пісень любовних, побутових і балад... сільське жіноцтво має без порівняння більший засіб пісень і більш співає, ніж мужчини» [7; 46].

Таким чином, гендерна класифікація народної пісенності зародилася серед знавців народної творчості, які часто спілкувалися зі знавцями й виконавцями дум, пісень, легенд і переказів та були фахівцями в цій сфері, знаючи природу побутування й виконання творів у народному середовищі. Такий стан речей відображав становище тогочасної фольклорної традиції, оскільки мистецтво повсякчас створювалося в рамках усталених гендерних уявлень, властивих певній культурі. Наслідком тривалого чоловічого домінування у сфері музичної творчості став той факт, що музика XVII-XIX ст., у своїй переважній більшості, втілює чоловічий життєвий досвід та світогляд. У повній мірі вищезазначена ситуація знаходить своє відображення і в українському кобзарському мистецтві, адже сучасні виконавиці є наступницями чоловічої кобзарської традиції.

І. Павленко зазначає, що «традиційний гендерний характер виконання творів певних жанрів зумовлено особливостями місцевої трансмісії – твори передавалися колишніми учасниками та свідками подій – запорожцями, чоловіками, тому й підхоплювалися, запам'ятовувалися відповідно чоловіками, хоча з часом поступово переходили і до жіночого репертуару» [9; 247].

Для жінок була доступною, в основному, ділянка побутового музикування та родинного музичного виховання. Цікавим є той факт, що в переважній більшості епічних творів (старовинні автентичні думи), фіксованих на той час виключно від чоловіків, персонажі-жінки фактично відсутні, позаяк, у цих творах ведеться мова про життя чоловічої спільноти. До прикладу: «Проводи козака»,

«Дума про Хведора Безродного», «Плач невільника», «Про Хмельницького і Барабаша», «Плач невільників на турецькій каторзі», «Дума про Озівських братів», «Про втечу трьох братів-невільників з Азова», «Три брати Самарські», «Про смерть козака-бандуриста», «Про Олексія Поповича», «Самійло Кішка», «Дума про козака Голоту», «Дума про Олексія Поповича» та ін. Винятком загальної тенденції стали «Дума про Марусю Богуславку», «Про вдову і трьох синів», «Про сестру і брата».

Під час виконання автентичних епічних творів сучасні виконавці-бандуристи (не залежно від статі) намагаються якомога точніше відтворити музично-історичний стиль, до якого належать ці композиції. У вітчизняній фольклористиці уже на початку XIX ст. (20-30-ті роки) сформувалася, а згодом і зафіксувалася думка про відмінний не лише за тематикою та жанровістю, а й за образністю й виразністю характер чоловічої і жіночої народної поезії. На жаль, із різноманітних мотивів, вона не була підтримана та не утвердилася у фольклористиці радянського періоду [9; 243]. Однією з причин такого стану речей було те, що для цього історичного періоду характерним є створення так званої «ілюзорної» соціальної і економічної рівності обох статей, що передбачало рівність внеску ролі чоловіків і жінок у розвиток духовної культури народу. Так, традиційно до чоловічого репертуару входили думи та канти; кобзарські (в т.ч. сороміцькі й застільні), історичні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, гайдамацькі пісні; історичні й міфічні легенди та балади; історичні твори з суспільним змістом (пісні про панщину та політичні); колядки. Жінками, як правило, виконувалися весільні обрядові пісні, голосіння, коліскові, родинно-побутові пісні тощо.

Трансформації в гендерній приналежності жанрів та деяких творів здійснювалися протягом XIX ст. – саме тоді почали з'являтися записи традиційно чоловічих творів у жіночому виконанні. З початком XX ст. така тенденція набула ще більшого утвердження і вже починаючи від другої пол. минулого століття, жінка стає не лише «основною носійкою фольклорної традиції» [9; 245], а й створює та зберігає її. Проте, ще в середині XX ст. виконання жінками епічного репертуару лише формувало нову тенденцію і до виконання бандуристками таких творів виникало упереджене ставлення. Однак, мова йде про академічне бандурне виконавство. Адже перші виконавиці мали у своєму репертуарі та виконували думи й історичні пісні, оскільки тоді ці твори були основою репертуару виконавців-бандуристів.

Дуже важко викорінювалися стереотипні уявлення про невідповідність жанру думи для жінок, так звану «не жіночність» дум, а також «непридатність» їх для жіночого голосу й темпераменту, адже «при згадці про український епос, про думи та історичні пісні одразу ж виникає стійка асоціація: поважний старий сліпець у свитині з бандурою чи кобзою в руках, глибокий хрипкий голос, незрячі зіниці, в яких відбивається небо, та маленький проводир поруч із ним» [5; 48]. Проте, неперевершено емоційне виконання та енергетика, характерний темперамент та цілеспрямованість у намаганні передати зміст української епіки жінками, допомогли відвоювати цей пласт кобзарського репертуару бандуристками.

Процес «ожіночування» бандурного мистецтва, що відбувався протягом XX ст., привів не лише до кількісної переваги (а на сьогоднішній час – домінування) жінок-виконавиць, а й збільшення та оновлення бандурного репертуару. До концертних програм почали вводитись твори, не властиві для чоловіків, а саме: коліскові – твори з жіночого репертуару, так звана «материнська пісня», яка у всі часи була не лише формою психологічного зв'язку матері та дитини, а й засобом творення своєрідного мікроклімату родини та одним із способів виховання й навчання дитини; обрядові – в яких згідно української обрядової традиції, виконавцями значної частини календарно-обрядових творів були переважно чоловіки (до прикладу виконання колядок). Проте саме жінки були головними носіями знань у цій царині і відповідали за збереження обрядів: найчастіше колядуванню, купальським, жнивварським й іншими обрядовим діям хлопців навчали саме матері чи бабусі.

Весільні пісні (ладканки) і голосіння, як правило, були призначені для виконання лише жінками. Ліричні пісні про кохання та жіночу долю, так звана, народна лірика, базується на побутовому пісенному матеріалі. Червоною ниткою в цих творах, що є найяскравішими художніми зразками в контексті змісту і форми, проходить тема нарікання жінки на свою важку долю. Зауважимо, що цей пісенний пласт опрацював І. Франко у ґрунтовній розвідці під назвою «Жіноча неволя в руських піснях народних», що стала узагальненням його завзятої збирацької та дослідницької діяльності від 1864 до початку 1880-х рр. У цій праці він зазначав, що «пісні жіночі безперечно найкращі і щодо змісту, і щодо форми з усього (крім, хіба, деяких дум історичних), що будь-коли витворила наша фантазія народна, і яко твори народної лірики многі з них можуть сміло рівнятися з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів. Додам ще, що й мелодії многих із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лиш половину їх чаруючої сили» [11; 54]. Переважну більшість високохудожнього пісенного масиву, записаного І. Франком (за допомогою М. Павлика, І. Моха, Анни Павлик й ін.) складають пісні про кохання та родинне життя. Часом

І. Франко ці пісні навіть називав «жіночі невірничі псалми» (з цим і пов'язана назва праці «Жіноча недоля в руських піснях народних»). Про інші пісенні жанри І. Франко писав також у праці «Студії над українськими народними піснями» [12]. Для 1922-1980-х рр. властивими були пісні ідеологічного характеру (твори про партію та Леніна з'явилися в час тотальної ідеологізації суспільства і стали обов'язковими у репертуарі як чоловіків, так і жінок).

Серед розмаїття жанрів народної творчості вагоме місце посідає пісня-романс (солоспів) – здебільшого сольна лірична пісня з акомпанементом, що постала як наслідок взаємодії народного і професійного мистецтва. Відзначимо, що біля витоків романсу знаходяться численні народні пісні про кохання і жіночу долю. До речі, саме з піснею-романсом І. Мацієвський пов'язує розвиток жіночого інструменталізму, що має зв'язок зі співом: «жіноче виконавство переважно вокально-інструментальне..., інструменти жінки зазвичай використовують для супроводу» [8, 143].

Серед типових рис, притаманних цим композиціям, переважають особисті інтимні мотиви, а також глибоко психологічне, всебічне віддзеркалення почуттів та настроїв, співуча кантиленна мелодика. З появою жінок-бандуристок ці твори стали основою їх вокального репертуару. Утвердження солоспіву як жанру припадає на початок XIX ст. У той історичний період зародження та, згодом, розквіту «романсового» жанру, жінок-бандуристок практично не було. Чоловіки-кобзарі фактично не виконували пісень-романсів, адже на той час у їх репертуарі переважали думи, історичні та народні пісні, тому й перші виконавиці-бандуристки, що вивчали репертуар від чоловіків, не виконували солоспівів. Лише згодом, формуючи свій, так би мовити, жіночий репертуар, бандуристки почали співати близькі їм лірично-емоційні пісні, які згодом стали одним із найулюбленіших жанрів у жіночому виконавстві. Слід відзначити, що під час виконання романсів музичний супровід відіграє важливу функцію, а іноді є невіддільною складовою частиною художньої форми. Інтимність, ліричність, мелодичність, меланхолійність і т.і., що притаманні звучанню бандури, якнайкраще доповнюють мелодичний портрет романсу та розкривають найтонші емоційні нюанси, які, подекуди, важко передати голосом.

Висновок. Підсумовуючи, слід зауважити, що наслідком тривалого культурно-історичного розвитку кобзарства стали позитивні та незворотні зміни, які торкнулися практично усіх аспектів бандурного мистецтва. Жіноче бандурне виконавство досягло високого художнього щабля і стало невід'ємною частиною бандурного мистецтва, яке, безперечно, є вагомим складником духовного життя українського суспільства. Яскравим прикладом цьому є велика кількість фахових бандуристок (як солісток, так і учасниць різноманітних ансамблів), що ведуть інтенсивну концертну діяльність. Знані виконавиці являють свою творчість у всіх видах, формах та жанрах бандурної музично-виконавської діяльності, володіють надзвичайно різноманітним репертуаром, представленим не лише традиційними творами, а й музичними композиціями багатьох стилів і жанрів та універсально їх інтерпретують.

Список використаної літератури

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / В. Агеєва. – Київ: Факт, 2003. – 320 с.
2. *Бобечко О.* Перші жінки-бандуристки України / О. Бобечко // Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство». – 2006. – № 1 (16). – С. 7–11.
3. *Ваврик О.* Кобзарські школи в Україні / О. І. Ваврик. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.
4. *Ємець В.* Кобза та кобзарі / В. Ємець; [бібліограф. додат. З. Кузелі]. – Київ: Муз. культура, 1993. – 111 с. – (Репринтне вид.).
5. *Кияновська Л.* Вершина і її джерела / Л. Кияновська // Бандура (США). – 2000. – № 78. – С. 45–49.
6. *Кісь О.* Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах / О. Кісь // Наук. зап. Ів.-Франків. краєзн. музею. Вип. 5–6. – Ів.-Франківськ, 2001. – С. 88–97.
7. *Колесса Ф. М.* Ритміка українських народніх пісень / Ф. М. Колесса // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. – Львів, 1906. – Т. 72. – С. 44–95.
8. *Мацієвський И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацієвський. – Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
9. *Павленко І.* Чоловіча парадигма фольклорної традиції Нижньої Наддніпряни / І. Я. Павленко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. / редкол.: В. О. Соболю [та ін.]. – Київ: Знання України, 2004. – Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. – 2004. – С. 242–251.
10. *Підгорбунський М. А.* Кобзарський рух в Україні (XVI-XIX ст.): автореф. дис...канд. іст. наук: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / М. А. Підгорбунський. – Київ, 2004. – 19 с.
11. *Франко І.* Жіноча неволя в руських піснях народних / І. Франко // Тв.: у 20 т. / І. Франко. – Т. XVI: Літературно-критичні статті. – Київ, 1955. – С. 52–91.
12. *Франко І.* Студії над українськими народними піснями / І. Франко // Збір. тв.: у 50 т. / І. Франко. – Київ: Наук. думка, 1986. – Т. 43.

References

1. *Aheieva V.* Zhinochyi prostir: Feministychnyi dyskurs ukraïnskoho modernizmu: Monohrafiia / Vira Aheieva. – K. : Fakt, 2003. – 320 s.
2. *Bobechko O.* Pershi zhinky-bandurystky Ukrainy / O. Bobechko // Nauk. Zap. Ternopil. derzh. ped. un-tu im. V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho. Seriia «Mystetstvoznavstvo». – 2006. – № 1 (16). – S. 7–11.
3. *Vavryk O.* Kobzarski shkoly v Ukraini / O. I. Vavryk. – Ternopil : Zbruch, 2006. – 221 s.
4. *Yemets V.* Kobza ta kobzari / V. Yemets; [bibliohraf. dodat. Z. Kuzeli]. – K. : Muz. kultura, 1993. – 111 s. – (Repryntne vydannia).
5. *Kyianovska L.* Vershyna yii dzherela / L. Kyianovska // Bandura (SShA). – 2000. – № 78. – S. 45–49.
6. *Kis O.* Stereotyp feminnosti ukraïntsiiv u folklornykh ta etnografichnykh dzherelakh / O. Kis // Nauk. Zap. Iv.-Frankivskoho kraieznavchoho muzeiu. Vyp. 5–6. – Iv.-Frankivsk, 2001. – S. 88–97.
7. *Kolessa F. M.* Rytmyka ukraïnskykh narodnykh pisen / Filaret Mykhailovych Kolessa // Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. – Lviv, 1906. – T. 72. – S. 44–95.
8. *Matsyevskiy Y. V.* Narodnaia ynstrumentalnaia muzyka kak fenomen kultury / Y. V. Matsyevskiy. – Alma-Ata : Daik-Press, 2007. – 520 s.
9. *Pavlenko I.* Cholovicha paradyhma folklornoï tradytsii Nyzhnoi Naddnyprianshchyny / I. Ya. Pavlenko // Aktualni problemy slovianskoi filolohii : mizhvuz. zb. nauk. st. / redkol.: V. O. Sobol [ta in.]. – K.: Znannia Ukrainy, 2004. – Vyp. 9: Linhvistyka i literaturoznavstvo. – 2004. – S. 242–251.
10. *Pidhorbunskiy M. A.* Kobzarskyi rukh v Ukraini (XVI-XIX st.): avtoref. dys...kand. ist. nauk: spets. 17.00.01 – Teoria ta istoriia kultury / M. A. Pidhorbunskiy. – K., 2004. – 19 s.
11. *Franko I.* Zhinocha nevolia v ruskykh pisniakh narodnykh / Ivan Franko // Tvory: u 20 t. / I. Franko. – T. XVI: Literaturno-krytychni statii. – K., 1955. – S. 52–91.
12. *Franko I.* Studii nad ukraïnskymy narodnymy pisniamy / I. Franko // Zibrannia tvoriv: u 50 t. / I. Franko. – K. : Nauk. dumka, 1986. – T. 43.

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ЖЕНСКОГО СОЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В БАНДУРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Бобечко Оксана Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент,
Дрогобычский государственный педагогический
университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Рассматривается специфика формирования женского сольного репертуара в бандурном исполнительстве. Исследуется влияние исторически сформированных стереотипов и предрассудков, связанных со свойственной кобзарской культуре системой ценностей, на жанровую эволюцию исполняемых женщинами-бандуристками произведений. Анализируются вопросы формирования женского сольного репертуара в бандурном исполнительстве, а также его трансформации в гендерной принадлежности жанров.

Ключевые слова: бандура, бандурное искусство, женщина-бандуристка, женское бандурное исполнительство, стереотип, жанр, репертуар.

THE SPECIFIC OF FORMING OF THE WOMAN'S SOLO REPERTOIRE IN THE BANDURA CARRYING OUT

Bobechko Oksana, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Ivan Franko
State Pedagogic University in Drohobych

In the article the specific of forming of woman solo repertoire in the bandura carrying out is examined. Influence of the historically formed stereotypes and prejudices that is related to the peculiar to the kobza-player culture system of values on the genre evolution of executable women-bandura-players works is investigated. The questions of forming of woman solo repertoire in the bandura carrying out, and also his transformation in gender belonging of genres are analysed.

Key words: bandura, bandura art, woman-bandura-player, woman bandura carrying out, stereotype, genre, repertoire.

UDC 787:78.087.1-0555.2

THE SPECIFIC OF FORMING OF THE WOMAN'S SOLO REPERTOIRE IN THE BANDURA CARRYING OUT

Bobechko Oksana, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Ivan Franko
State Pedagogic University in Drohobych

The goal of the present paper is to reveal the is paper is to examine and reveal the specifics peculiar to the shaping of a woman's solo repertoire for bandura musical performance as well as its transformation in gender relations of musical forms.

Research Methodology. Traditionally, bandura musical art is linked to performance which is naturally linked to the repertoire which is defining the manner of performance and the approach selected by the performer. It has been studied and researched by a number of contemporary performers, particularly by S. Hrytsa, V. Dutchak, O. Oleksiienko, I. Dmytruk, O. Nikolenko who elaborated on the matter in their research works.

Results. Throughout its cultural and historical development, the kobza/bandura performance art has experienced positive and irreversible changes which affected almost all of the aspects of the bandura performance art. Female bandura performance reached a very high artistic level and became an integral part of bandura performance art in general which, certainly, is an important component of the spiritual life of Ukrainian society. One prominent argument confirming this is the number of professional female bandura performers (both solo performers and members of miscellaneous bands) who are pursuing active performance activities through concerts. Renowned female performers present their creative achievements in all varieties, forms, and genres of bandura musical performance activities, manage diverse repertoires comprised not only of traditional works but also of musical compositions in plenty of styles and genres, interpreted in a universal fashion.

Novelty. For the first time ever, the present paper focuses on the specifics of shaping the female solo repertoire in bandura performance art as well as reveals its transformation in the gender relations of genres.

Practical Significance. The materials of the present research may be used in lectures and practical lessons within the syllabi for specialised musical education as well as in the course of preparation of scientific and methodological literature covering the material on bandura musical art and matters related to gender policy.

Key words: bandura, bandura art, woman-bandura-player, woman bandura carrying out, stereotype, genre, repertoire.

Надійшла до редакції 1.11.2016 р.

УДК 792.82:7.071.2-055.2(477)

ДО ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА: РОМАНТИЧНА ПРИРОДА КЛАСИЧНИХ ОБРАЗІВ ОЛЕНИ ПОТАПОВОЇ

Кравець Антоніна Анатоліївна, викладач Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ
kravets.antonina@gmail.com

Розглянуто творчий спадок видатної української балерини, солістки Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка – Олени Потапової. Проаналізовано широку образну палітру, створених нею сценічних партій в редакціях різних балетмейстерів. Висвітлено педагогічну діяльність артистки в Україні та за кордоном. Висвітлена наукова література, та відгуки в періодичній пресі про її творчість із метою розкриття творчого шляху балерини.

Ключові слова: Олена Потапова, український балет, вітчизняне балетне виконавство, акторська індивідуальність.

Постановка проблеми. Минуле вітчизняного балету має чимало яскравих прикладів, коли обтяжені художніми штампами традиційні академічні балети або фатальні експериментальні вистави оживали і ставали близькими для сучасників завдяки виконавській майстерності задіяних у них професіоналів хореографічної сцени. Однією з таких зірок, індивідуальний танцювальний стиль та неординарне акторське обдаровання якої завжди слугувало забарвленням будь-якої вистави, була видатна українська балерина Олена Потапова. Науковий інтерес до легендарної постаті вітчизняного танцювального театру другої половини ХХ ст., аналіз її творчості з позиції сучасного мистецтвознавства зумовлює актуальність даної публікації.

Метою дослідження стало визначення діапазону створених балериною хореографічних образів, об'єктивна оцінка її сценічних здобутків на прикладі найвідоміших ролей.

Аналіз останніх публікацій. Творчим успіхам Олени Потапової було присвячено чимало балетознавчих статей. Передусім, це наукові та публіцистичні розвідки радянських авторів Т. Марьяновської [2; 4], Ю. Станішевського [5], [7; 2], Т. Швачко [11; 3], в яких розглянуто кращі сценічні ролі балерини, проаналізовано технічну та драматичну складові її сценічного кредо. Цікаві свідчення про діяльність О. Потапової знаходимо у відгуках і рецензіях її колег по балетній сцені: балетмейстера Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка Р. Клявіна [1; 4], танцівників – Н. Скорульської [4; 2], Б. Степаненко [9; 4]. Ними визначено найвдаліші сольні дебюти О. Потапової, проаналізовано особисті професійні прийоми, які танцівниця використовувала в роботі над роллю. Коротку біографічну довідку про українську балерину можна відшукати у спеціалізованій енциклопедії «Балет» за ред. Ю. Григоровича (Москва, 1981). Авторка тексту – мистецтвознавець