

ISSN 2411-1546  
DOI 10.35619/ucpm.vi44

**Міністерство освіти і науки України**  
**Рівненський державний гуманітарний університет**  
**Інститут культурології Національної академії мистецтв України**  
**Ministry of Education and Science of Ukraine**  
**Rivne State University of the Humanities**  
**National Academy of Arts of Ukraine**  
**Institute for cultural research (Institute of culturology)**  
**National Academy of Arts of Ukraine**



**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА :**  
**МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ**  
**Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE :**  
**THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT**  
**Scientific journals**

**Напря́м : Мистецтвознавство**  
**Branch : Art Criticism**

**Випуск 44**  
**Issue 44**

**Засновано у 1995 році**  
**Founded in 1995**

**Рівне : РДГУ, 2023**  
**Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2023**

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет.

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б», за спеціальностями: 023 – образотворче мистецтво; 024 – хореографія; 025 – музичне мистецтво; 026 – сценічне мистецтво; 027 – музеєзнавство; 034 – культурологія.

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 11 від 30 червня 2023 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 4 від 31 травня 2023.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print).

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України».

Статті перевіряються на системі антиплагиат «strikerplagiarism», або «Unicheck».

Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

#### Головний редактор:

**Muszkietta Radoslaw** – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща); **Виткалов Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, заступник головного редактора (Україна).

#### Редакційна колегія:

**Чміль Ганна Павлівна** – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології НАМУ (голова редколегії); **Афоніна Олена Сталівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна); **Вергунова Наталя Сергіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Дизайн та 3d моделювання» Харківський національний університет міського господарства ім. О. Бекетова; **Гончарова Олена Миколаївна** – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизисторико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Гаврилюк Світлана Віталівна** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності, Волинський національний університет ім. Лесі Українки (Україна); **Герчанівська Поліна Евальдівна** – доктор культурології, професор, професор завідувач кафедри філософії та культурології Київського національного університету технологій та дизайну (Україна); **Горбань Юрій Іванович** – кандидат культурології, професор кафедри інформаційних технологій, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Гуменчук Анатолій Васильович** – кандидат історичних наук, доцент, перший проректор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна); **Душний Андрій Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна); **Дичковський Степан Іванович** – доктор культурології, професор, директор інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Зінків Ірина Ярославівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка (Україна); **Копієвська Ольга Рафаїлівна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, в/о ректора, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Кротова Тетяна Федорівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюму, Київський національний університет технологій та дизайну; **Коваль Лідія Михайлівна** – доктор технічних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Курдіна Юлія Михайлівна** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри історії, музеєзнавства і культурної спадщини, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна); **Мартич Руслана Василівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна); **Майстренко-Вакулєнко Юлія Вячеславівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. проректора з наукової та творчої роботи, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Україна); **Матоліч Ірина Яремівна** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри дизайну, «Університет Короля Данила» (Україна); **Оборська Світлана Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Олійник Вікторія Анатолівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, ПВНЗ «Київський університет культури»; **Петрова Ірина Владиславівна** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Скорик Адріана Ярославівна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського (Україна); **Сташевська Інна Олегівна** – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна); **Смирна Леся Вячеславівна** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна); **Совгира Тетяна Ігорівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та акторської майстерності Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Татарнікова Анжеліка Анатолівна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорového диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна); **Шабанова Юлія Олександрівна** – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна); **Zukow Walery** – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland); **Андрущенко Тетяна Іванівна** – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (Україна); **Жукова Наталя Анатоліївна** – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПП, «КПІ ім. І. Сікорського» (Україна); **Личкова Володимир Анатолійович** – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Петрова Ольга Миколаївна** – доктор філософії, професор, головний співробітник ППСМ АМ України (Україна); **Фрайт Оксана** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицький державний педуніверситет ім. І. Франка (Україна); **Фрідріх Алла Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови, РДГУ (PhD Affiliation: Warsaw University, Poland Indiana University, the USA, nonresidential fellowship, U4U, Invited Scholar), редагування англомовного тексту анотацій (Україна).

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку** : наук. зб. Вип. 44 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2023 242 с.

Редагування англомовного тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А. В.**

Рецензенти: **Карась Г. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаніка».

**Редя В. Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

УДК 477.129

## ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ НАУКОВОГО ПОШУКУ В ЧАС ВІЙНИ

**Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.595>  
volodumur\_vitkalov@ukr.net

**Виткалов Сергій** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ, м. Рівне  
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>  
sergiy\_vsv@ukr.net

Аналізується зміст двох випусків науко-метричного збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», акцентується увага на провідних напрямках наукового пошуку авторів, що взяли участь у їхньому формуванні, наголошується на окремих наукових розвідках, автори яких пропонують нове бачення культурно-мистецьких проблем чи презентується рецензія на видання; виявляються тенденції наукового пошуку в умовах війни.

*Ключові слова:* науковий пошук, наукова періодика українська культура, між культурна комунікація, військовий стан.

Запропонований увазі читача традиційний щорічний випуск наукового збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» (Вип. 44 – «Мистецтвознавство» і Вип. 45 – «Культурологія») (категорії «Б») концентрує матеріали наукових розвідок вітчизняних і зарубіжних дослідників достатньо широкого спектру виявлення: від дослідження історичних й теоретико-прикладних аспектів світового художнього процесу і простору до традиційних повідомлень та рецензій на помітні в науковому дискурсі видання, вміщені в окремому його розділі. Є в цих випусках і нові тематичні розділи, спрямовані на дослідження нових вимірів вітчизняної художньої практики (спеціальність 022 «Дизайн» – у вип. 44 та спеціальність 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» – у вип. 45).

Не ставлячи за мету дати докладний аналіз усіх наукових праць цих випусків, оскільки їх зміст повною мірою характеризує ступінь опанування дослідницькою проблематикою кожного з авторів, спробуємо лише наголосити на окремих із них, позаяк ці репрезентанти своїми інаправцями певною мірою дають уяву про стан наукової діяльності в країні та системи її організації в сучасних обставинах.

Серед наших постійних авторів є львівські дослідниці з ЛНМА ім. М. Лисенка – І. Зінків та О. Олійник, чії праці ставлять за мету виявлення музичного інструментарію прадавньої доби та його еволюцію у просторі низки країн світу в різний часовий період. Утім, якщо проф. І. Зінків досліджує питання музичного ударного інструментарію (принаймні, виходячи з тих публікацій, що оприлюднювалися у наших випусках), а в нинішньому – й фундаментальна її розвідка стосовно інструментознавчого аналізу вихідних прототипів шийкових хордофонів давньоіранського світу, що стали основою для формування української кобзи, то доц. О. Олійник предметом власного наукового пошуку ставить виявлення музичного інструментарію флейтового спрямування. Однак, загалом спираючись на аналіз значного обшару іконографічних джерел ними встановлено основні «шляхи міграції вихідних інструментальних прототипів, їх побутування з дохристиянських часів на теренах Давньої України та умови адаптації в українській музично-інструментальній культурі». Утім, і в першому, і в другому випадках їхні праці помітно змінюють уявлення про духовні практики тієї доби, форми становлення людської цивілізації, її високий духовний контекст. І в цьому плані змушують постійно повертатися до прадавніх часів, позаяк саме в них закладалися численні відповіді на актуальні питання й сьогодення.

У контексті «палеолітичної» проблематики слід згадати і ґрунтовну наукову працю Я. Бондарчук (НаУ «Острозька академія»), чий науковий пошук, утілений у багатьох студіюваннях, продовжує розробку духовних надбань згаданої вище доби. У цьому збірнику вміщено рецензію проф. С. Виткалова на її фундаментальну книгу – «Історія релігійного мистецтва як відображення духовної еволюції людства в космічних циклах прецесії» (2022 р.), в якій «на підставі аналізу значної кількості предметів матеріальної культури та світової історіографічної спадщини доводиться, що збіг головних рис релігійного життя тієї чи іншої астрономічної епохи та характеристики домінуючого в таку епоху знака зодіаку є результатом дії не лише людського розуму, а й надсвітової свідомості, позначенням етапів духовної еволюції людства. Пропонована концепція, стверджує авторка, цілком вписується в сучасне трактування історичного розвитку з позицій постнекласичного (монадологічного, тоталогічного) підходу, згідно з яким, незважаючи на те, що всесвітньо-історичний процес диверсується на множині різноманітних

формувань, однаково він розуміється цілісним (тотальним)». І причиною єдності та цілісності історії є надсвітловий трансцендентний духовний Абсолют».

Згадаємо також традиційно глибокі та професійно виконані наукові розвідки проф. Т. Філатової з питань дослідження інокультурної інструментальної музики, що пропонують нове бачення потенціалу гітарного виконавства, виявленого на цей раз крізь призму творчості уругвайського композитора Гвідо Санторсоли, в якому (мистецтві) тісна взаємодія академічних процесів засвоєння авангардних технік композиторської творчості з регіональним етнокультурним розмаїттям формує унікальний ракурс сприйняття національної музики. Відштовхуючись від його творчих контактів з яскравими представниками іспанської, італійської, бразильської, аргентинської інструментальних шкіл, авторка переконливо доводить опанування цим композитором елементів додекафонії як важливого сегменту розширення звукової музичної палітри національної практики.

Майже в кожному випуску наших збірників наявні ґрунтовні розвідки, спрямовані на висвітлення художньої чи організаційно-культурної діяльності окремих постатей, чия творча діяльність у різний історичний період помітно збагачувала предметне поле наукового пошуку та розширювала його тематичні межі. Тим більше, що новітня доба з її широкою міжкультурною комунікацією, доступністю до архівів, інформатизацією дослідницького простору тощо дає підстави це робити якісно. У цьому зв'язку згадаємо наукові розвідки проф. Г. Карась, доц. М. Остапчук, І. Куриляк, О. Німилович, проф. В. Дутчак та й авторів цієї статті, чий джерельний матеріал вияскравлює оригінальні грані національної культурної спадщини, так потрібної у час глобалізаційних викликів та війни.

Наголосимо й на оригінальності значної частини наукових розвідок, уміщених у Вип. 44-45, де також помітно намагання, перш за все, іноземних дослідників позиціонувати власні художні здобутки у просторі сучасної культурної практики (Ітао Дун, Жень Цзяці, Ван Ханьпін, Лю Хаотянь), виявити еволюційні чинники не лише художнього життя інокультурного середовища, але й принципи побудови його головних підвалин. Адже Китай, як країна зі сталими традиційними формами організації культурного життя, під впливом глобалізаційних чинників поступово опановує чимало художніх сегментів європейського культурного простору, зокрема систему фестивального та конкурсного руху, музичного інструментарію, принципів організації художньої освіти, композиторської техніки, культурного життя тощо.

Не менший інтерес викликає це інокультурне середовище й в українських дослідників. Причина цього, на нашу думку, полягає у тому, що особа, яка знаходиться в іншій системі культурних координат, ніж її автохтонні, по іншому ставиться до того, що її оточує і намагається опанувати принципи функціонування наявного простору для майбутньої адаптації в цьому.

У цьому зв'язку у двох наших випусках вміщено дослідження проф. О. Фабрики-Процької та Г. Карась і В. Дутчак, спрямовані на різні сегменти вивчення впливу такого середовища на соціум, а також виявлення ролі їхніх представників у збереженні і популяризації української культури в світі. Нагадаємо, що науково-педагогічні працівники ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника» продовжують нині утримувати пріоритет у розробці актуальних питань художнього життя української діаспори.

Традиційний український баянно-акордеонний вимір музичного мистецтва в усі часи стимулював увагу до безлічі питань, пов'язаних як з історією виникнення цих інструментів, так і їх виконавських (виражальних) можливостей. Тому специфічні композиції, підготовлені для цих інструментів видатними музикантами-композиторами крізь призму творчості відомих сучасних виконавців (М. Черепанин, М. Булда), як і еволюція цих інструментів (Б. Кисляк) також складають певний інтерес, позаяк виконавець-дослідник – це беззаперечний аргумент на користь максимально глибоких потенційних можливостей розгляду окресленої проблематики.

Згадаємо і ґрунтовні напрацювання нашої постійної авторки – доц. Л. Горенко, нинішня розвідка якої присвячується поглибленню досліджень про осередок доби Просвітництва в Україні кінця XVIII – першої половини XIX століть, заснований у Ніжині. Позаяк Гімназія вищих наук кн. Безбородька не лише виховала плеяду видатних діячів культури України окресленого вище періоду, але й стала фундатором формування її наукових шкіл. Аналітичний підхід до цього матеріалу дає підстави про висновок щодо обґрунтування, визначення та становлення окремого напрямку в сучасній гуманітарній науці – *культуросознавчої елітології*.

Культурна спадщина в умовах війни, як фундаментальне джерело формування національної свідомості, що є найбільш вразливою сферою у системі національної культури, – ще один пласт актуальної проблематики сьогодення, адже варварські методи ведення бойових дій нашим північним сусідом стимулюють світове товариство не лише активно протидіяти цьому, але й стимулювати пошук нових форм збереження цієї спадщини. Тож державне управління в цій сфері в умовах війни – предмет наукового студіювання проф. В. Купрійчука, який намагається

концептуалізувати науковий підхід у визначенні найбільш ефективних сучасних напрямів реформування цієї діяльності (політики) та збереження пам'яток культури в Україні.

Оригінальністю вирізняються й дослідження доц. А. Тормахової (візуальні прояви ідеології хелсизму, найбільш помітні у просторі сучасного міста) та низка наукових розвідок мистецтвознавчого характеру, спрямованих на виявлення історичних чи теоретико-прикладних аспектів європейської музичної практики (проф. Ю. Каплієнко-Ілюк, Н. Довгаленко, Г. Джулай, А. Соколова), а також дослідження проф. О. Фрайт, мета якого – кореляційний аналіз оригінальної творчості М. Лисенка з вітчизняною фольклористичною спадщиною. До цього ряду додамо й розвідку групи авторів із різних ЗВО (проф. М. Юр, доц. Т. Зіненко, В. Зайцева), мета якої – творчі пошуки видатної української мисткині Т. Яблонської у 2003-2005 рр.

Певна частина фахової інформації збірників – це науковий матеріал аспірантів, які лише опановують алгоритм наукового пошуку, утім і їх «різножанрові» наукові розвідки (М. Титова, С. Бушак, М. Менцінський, Н. Менько та ін.) вирізняються високим рівнем розпредметнення цих принципів, намагання розширити дослідницьке поле власного наукового пошуку. До цього ряду наукових досліджень віднесемо й також традиційний блок матеріалів стосовно вітчизняного образотворення, представлений науковою розвідкою І. Гах (стосовно співпраці Л. Геца з першим українським загальнонаціональним об'єднанням «Гурток діячів українського мистецтва», Львів).

Викличуть інтерес читача й вміщені у наших збірниках наукові розвідки, присвячені розширенню предметного поля культури, а саме – спрямовані на дослідження соціокультурних аспектів сучасного духовного простору (проф. Н. Максимовська, О. Пелех, Б. Юськів, В. Любарець), автори яких, маючи іншу (не культурологічну) фахову освіту, дають специфічний ракурс бачення різних аспектів функціонування цього виміру. Подібне можна стверджувати і про «дизайнерський» аспект наукового пошуку, утілений у наукових розвідках доц. О. Власюк, А. Тормахової, О. Рихліцької та майбутніх аспірантів кафедри – А. Дячук і Д. Луцик).

Інакше кажучи, всі наукові розвідки, вміщені в аналізованих збірниках, помітно розширюють дослідницький простір вітчизняної науки, збагачують його новою інформацією, надають чимало слушних пропозицій, за допомогою яких можна суттєво покращити систему організації, до прикладу, археологічних досліджень, акцентуючи увагу на залученні до їх проведення і фахівців сфери музичного мистецтва, які зможуть професійно оцінити наявний археологічний матеріал, виходячи з параметрів музикознавчого наукового пошуку.

Таким чином, провідними тенденціями в організації сучасного наукового пошуку в країні, базуючись на його репрезентації навіть у наших збірниках, можна вважати поглиблення інтересу науковців різних країн до розробки національної культурно-мистецької проблематики, а також спробі знайти спільні точки дотику власних методик із теоретичними напрацюваннями фахівців України, яка в час війни здобувала величезний організаційний досвід не лише у військовій сфері, перетворивши власні Збройні Сили на високопрофесійну армію, здатну дати відсіч найагресивнішому ворогу сучасності, але й стати зразком у культурному її сегменті, стимулювавши чимало оригінальних заходів у соціокультурному просторі та його теоретико-прикладному осмисленні. Свідченням чого є чимало наукових розвідок китайських дослідників, що є аспірантами українських ЗВО в аналізованих збірниках.

**UDC 477. 129**

#### **TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC RESEARCH DURING THE WAR**

**Vytkalov Volodymyr** – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities

**Vytkalov Serhii** – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,

The content of two issues of the scientific-metric collection «Ukrainian culture: past, present, ways of development» is analyzed, the attention is focused on the leading directions of scientific research of the authors who took part in their formation, the emphasis is placed on individual scientific investigations, the authors of which offer a new vision of cultural and artistic problems or a presentation of a review of the publication; tendencies of scientific research in the conditions of war are revealed.

*Key words:* scientific research, scientific periodical Ukrainian culture, intercultural communication, martial law.

Надійшла до редакції 5.06.2023 р.

## ***Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ***

### ***Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE***

УДК 780.6+904

**УКРАЇНСЬКА КОБЗА : ВИХІДНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ПРОТОТИП ТА ШЛЯХИ МІГРАЦІЙ**

**Зінків Ірина Ярославівна** – доктор мистецтвознавства, професор,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.596>  
[i.zinkiv@gmail.com](mailto:i.zinkiv@gmail.com)

Стаття присвячена інструментознавчому аналізу вихідних прототипів шийкових хордофонів давньоіранського світу, які стали основою формування української кобзи. Аналіз іконографічних джерел дозволив встановити шляхи міграцій вихідних інструментальних прототипів, їх побутування з дохристиянських часів на теренах Давньої України та умови адаптації в українській музично-інструментальній культурі.

*Ключові слова:* музична археологія, іконографія, кобза, вихідний інструментальний прототип, довгошийкова лютня, короткошийкова лютня, систематика музичних інструментів Горнбостеля-Закса.

*Постановка проблеми.* Прийнято вважати, що українська кобза має східне походження. Цієї думки дотримувалися М. Лисенко [18], О. Фамінцин [29], Г. Хоткевич [31], Ф. Колесса [16], С. Грица [8]. Однак жоден із названих авторів не робив спроби простежити найдавніші шляхи міграції цього інструмента зі Сходу в українські землі разом із тими етносами, в середовищі яких він існував із давніх часів. Усі відомості українських дослідників про кобзу спираються переважно на ті середньовічні писемні джерела, які зібрав О. Фамінцин [29, 31, 23]. Вчений також не ставив за мету дослідити генезу цього інструмента. М. Лисенко вважав, що кобза має тюркське походження і проникла в Україну не раніше XV ст. разом із тюркськими народами (кримськими татарами) [18, 17]. Цю тезу без критичного аналізу використовували дослідники XX – початку XXI ст. (Ф. Колесса [16], С. Грица [8], А. Гуменюк [9], Л. Черкаський [33], М. Хай [30], Т. Сідлецька [23], ін.). Вивчення ж самого інструмента почалось доволі пізно, в останній третині XIX ст., коли він уже починав виходити з ужитку, а лексема «кобза» використовувалась як синонімічна до назви бандури (кобза-бандура). Вже на той час складно було визначити відмінність (різна кількість струн, наявність приструнків) між кобзою і бандурою. Сферою сучасних досліджень, пов'язаних із кобзою, стали переважно питання феномену кобзарства [32, 12, 15] та етимології походження терміну «кобза» [14; 34]. Поза увагою дослідників залишався органологічний (інструментознавчий) аспект вивчення інструмента, зокрема історичний, що спирається на сучасні праці в галузі музичної археології. Застосування методів цієї науки, заснованих на залученні комплексу інформації з дотичних галузей знань (археологія, історія, лінгвістика, писемні та іконографічні джерела, ін.) дає більше підстав до найбільш достовірного і несуперечливого з'ясування генетичних витоків кобзи, встановлення її вихідного прототипу, часу появи та процесу адаптації в давній культурі України.

*Огляд останніх публікацій.* На сьогодні відсутні праці, присвячені інструментознавчому аналізу вихідних прототипів кобзи на основі археологічних та іконографічних матеріалів, а також вивченню шляхів міграцій цих інструментів на терени України. Сама ж кобза в сучасних українських наукових джерелах трактується як «старовинний український народний лютне- або грушоподібної форми струнно-щипковий інструмент із хроматизованим (?– I.3.) строем», одночасно – з лютневим способом звуковидобування [30; 440], тобто притисканням струн до грифа. З такого визначення, яке фігурує не лише в поважному енциклопедичному виданні «Українська музична енциклопедія», але й у Вікіпедії, не зрозуміло, чи вважати українську кобзу інструментом типу лютень, чи з лютнею її споріднює лише лютнева форма корпусу? Щоб з'ясувати це питання, варто зазначити, що за міжнародною систематикою музичних інструментів Е. Горнбостеля – К. Закса кобза належить до типу лютневих інструментів (індекс – 321.32), які в українській етнічній традиції утвердились у двох різновидах – довгошийкових (*long-necked lute*) і короткошийкових лютень (*short-necked lute*), тобто з довгим (пропорції корпусу і шийки – 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4) і коротким (1 : 1) грифом.



*Мета статті* – увести до наукового обігу нові археологічні, іконографічні та писемні джерела, які б з нових позицій на основі органологічного аналізу дали можливість з'ясувати глибинні генетичні витоки кобзи та її адаптацію в традиційній музично-інструментальній культурі України.

*Виклад дослідницького матеріалу.* Кобза є унікальним шийковим хордофоном української музично-інструментальної культури. На жаль, класична східноєвропейська органологія почала вивчати його доволі пізно, в той час, коли він практично вжезникав з епічного (дума) і фольклорного середовища. Парадоксальним є той факт, що, крім згадок про давню кобзу в польських та українських літературних джерелах XVI–XVII ст. (Б. Папроцький, Гавінський, Л. Голембйовський, Гарніцький, Марговський, Зіморевич, Єжовський), зображень самого інструмента зафіксовано не було, лише зазначалось, що стару триструнну кобзу починає поступово витісняти більш сучасна лютня. І тільки наприкінці XVII – першій пол. XVIII ст. зображення кобз найрізноманітніших форм починають з'являтися в українській іконографії, передусім на народних картинах «Козак Мамай», про що свідчать підписи під ними («сидить козак, в кобзу грає...»). Пізнішим часом датуються українські літературні пам'ятки, в яких згадується кобза як інструмент, що супроводжував козацькі танці (панегірик І. Котляревського «Пісня на новий 1805 год...»), переймаючи назву іншого інструмента – бандури. Внаслідок цього тривалий час у народній лексиці, а згодом і в науковій термінології утвердилась полісемія назви («кобза-бандура», «кобзар грає на бандурі» і т. п.).

Ще й сьогодні етноінструментознавчі праці не подають фактологічних матеріалів, які б висвітлювали процеси проникнення різноетнічних типів лютнеподібних інструментів на терени України та їх побутування на давньоукраїнських землях. Щоб встановити шляхи їх міграцій та процес адаптації на землях Давньої України, слід проаналізувати однотипний інструментарій тих етносів, які в давнину замешкували на її території і чиї тривалі культурні взаємні контакти і впливи могли спричинити початки формування національного лютневого інструментарію – як раннього східнослов'янського масиву, так і пізнішого українського етносу. Відомо, що арабські писемні джерела щодо існування у східних слов'ян лютневих інструментів походять з початку X ст. (Ібн-Даста). А найраніші зображення кобзи збереглися в українській іконографії з кінця XVII – початку XVIII ст., яку від 1960-х рр. вивчав академік П. Білецький. Учений вперше звернув увагу на «іранський фенотип» зображеного на картинах козака [2]. На цих картинах відтворено два різновиди лютневих інструментів – із довгим і коротким грифом. Щоб зрозуміти передумови їх появи в українських іконографічних джерелах, слід з'ясувати питання: чи причетні лютневі хордофони іраномовних кочівників, як носіїв давньоіранської культури, до адаптації цих інструментів у середовищі ранніх слов'ян ще до періоду утворення Київської держави? Варто зазначити, що зацікавлення польської та української шляхти своїм родоводом (від іракомовних сарматів) почалося в добу Ренесансу завдяки знайомству з трактатами античних авторів, коли в історичних хроніках, культурі та мистецтві зароджується течія сарматизму. (Сарматським королем називав себе Богдан Хмельницький).

Для з'ясування цього питання варто звернутися до археологічних матеріалів скіфо-сарматського періоду на широких теренах Євразії, передусім знахідок лютневого інструментарію, що належав іраномовним народам Сходу, зокрема Середньої Азії. Відомо, що до кінця VII ст., початку періоду арабських завоювань, Середня Азія була повністю іраномовною. Історико-археологічні джерела довели, що іраномовні кочівники – скіфи та сармати – майже тисячоліття панували на теренах Давньої України (VII ст. до н. е. – IV ст. н. е.) і залишили помітний слід у генетичному складі майбутньої української нації, її матеріальній і духовній культурі.

Найдавніші екземпляри довгошийкових лютень скіфського типу походять із території Середньої Азії – одного з важливих регіонів формування скіфо-сарматського етнічного масиву. Один із таких екземплярів зафіксований на фризі ритону II ст. до н. е. з міста Ніси, столиці заснованої скіфами Парфії, що була суперницею Давнього Риму на Сході. За свідченням античних авторів (Арріан, Помпей Трог/Юстин), Парфію заснували скіфські племена, вигнанці з Північного Причорномор'я. Інструментознавці вважають, що первісні скіфські лютні були двострунними інструментами [6, 31; 21, 82]. Аналогічний інструмент зображений у руках двірцевого музиканта з Давнього Хорезму (Тапрак-кала), що також належав скіфо-сакському світові [20; 131]. Із Давнього Хорезму походять також фігурки скіфських музикантів із двострунними довгошийковими лютнями та корпусом у формі лопати, що подібні до інструментів, зображених на народних картинах «Козак Мамай» (рис. 1). Ці інструменти здавна побутували в середовищі іраномовних кочових скіфо-сакських племен, а в традиційному інструментарії народів Середньої Азії вони існують дотепер. Зокрема, деякі казахські домри – інструменти нащадків племен усунів (асіанів) – вражає подібні на довгошийкові лютні Давнього Хорезму, що засвідчує історичну спадковість скіфо-сакської інструментальної традиції не лише з українською, але й сучасних тюркомовних народів. Як відомо, будь-який народ, мігруючи на нові землі, переносить із собою артефакти своєї матеріальної й духовної культури. У такий спосіб шийкові

хордофони скіфів і сарматів могли потрапити зі Сходу євразійського континенту на Захід, у Центральну Європу. Шлях їх міграцій пролягав через Кавказ, де зберігся потужний давньоіранський культурний пласт. Безпосередніми нащадками культури скіфо-сарматських (і аланських) племен на Кавказі є осетини, в музичній культурі яких дотепер збереглися довгошийкові лютні з двома або трьома струнами, близькі за формою до хорезмійських (рис. 2). Алани у складі Хозарського каганату у VII – X ст. проживали як на Кавказі, так і теренах Давньої України (археологічна салтово-маяцька культура). Питання культурних взаємодій та взаємовпливів народів Заходу і Сходу та пов'язаних з ними шляхів міграцій музичних інструментів порушується у дослідженнях, присвячених генезі та вивченню вихідних прототипів різних хордофонів [1, 5, 10, 27]. І. Визго-Іванова вважає, що скіфи занесли до Європи шийковий хордофон, який греки називали *пандора*, вірмени – *пандірна*, а грузини дотепер називають *пандури* [7; 52–53]. Показово, що в давньогрецькій та давньоримській іконографії шийкових хордофонів IV ст. до н. е. та I ст. н. е. (рис. 3) також зафіксовано не традиційний для елліністичного інструментарію тип хордофонів, ідентичний зі скіфськими довгошийковими лютнями (рис. 1).

В інструментознавстві відомо, що в давніх писемних пам'ятках та етнографічних джерелах один і той самий різновид лютень має різні етнічні назви – кобуз, домра, фандир, пандірна, танбур, які рідко коли відповідають реальному різновиду інструмента. Крім того, зображення давніх інструментів практично ніколи не супроводжувались їх назвами; це стосується і пізньоантичних ономастиконів. Ця ситуація, а також полісемія етнічних назв, є доволі складною проблемою у вивченні давніх інструментів, яка може призвести до хибних висновків щодо визначення типу та етнічної належності інструмента.

Тривалий період античності на території півдня України також міг опосередковано сприяти поширенню та засвоєнню лютнеподібного інструментарію в середовищі ранніх слов'ян. Стосовно лютневих інструментів, що збереглися в античній (грецькій) іконографії, варто зазначити, що всі вони позначені впливом азійських інструментальних традицій і нетипові для традиційного давньогрецького інструментарію. Ще Страбон підкреслював азійське походження грецької музики та її інструментів [26]. Його думку підтверджують археологічні знахідки давньогрецької іконографії, в якій зафіксовані лютні, нетипові для тогочасного грецького інструментарію. Це шийкові хордофони з довгою і короткою шийками. Давньогрецька скульптура «Муза з пандорою» (рис. 3) і римське зображення («Психея з лютнею») на саркофазі, що зберігається у Британському музеї (рис. 3), засвідчують проникнення в поліетнічний грецький та римський інструментарій східних довгошийкових лютень лопатоподібної форми (рис. 3). Особливий інтерес становить лопатоподібна форма «грецького» інструмента, яка за кшталтом нагадує скіфські двострунні лютні (рис. 3); порівняймо з археологічними скіфськими лютнями (рис. 2), а також із кобзою козака Мамає (рис. 1 б). Ця лютня могла потрапити у давньогрецький інструментарій з території Середньої Азії доби еллінізму, де існували грецькі держави (наприклад Греко-Бактрійське царство). У грецьких містах-колоніях, розташованих на території півдня Давньої України (Ольвія, Херсонес, Боспорське царство), сформувалась унікальна греко-варварська культура, що стала результатом тривалих контактів та асимілятивних процесів між грецькою та скіфо-сарматською культурами.

Інший різновид лютні – з округлим корпусом – відомий з археологічних матеріалів сарматського часу. Найдавніша археологічна знахідка решток сарматського шийкового хордофона (II ст. н. е.) була виявлена у Мечетсайському могильнику з Південного Уралу (рис. 4 а) [24; 139, 143]. Подібної форми інструменти засвідчені в археологічних розкопках фігурок музикантів із Середньої Азії (рис. 4 б). Ця форма кобзи відома з багатьох народних картин «Козак-Мамає» (рис. 5 а, б).

Відомо, що на теренах України контакти слов'ян (античних венеців) і сарматів тривали майже 500 років. Найактивнішу їх взаємодію спостерігаємо упродовж III–IV ст., коли вони були об'єднані однією черняхівською культурною спільнотою [17; 68–70]. Сармато-слов'янські взаємозв'язки поглиблювалися значною мірою за рахунок седиментації сарматів на землях слов'ян та їх асиміляції з автохтонами, що, своєю чергою, позначилося на духовній культурі та ідеології слов'ян [17; 68]. Сармати також істотно вплинули на культурний розвиток праслов'ян – антів (на думку багатьох дослідників – іраномовних племен) Середнього Подніпров'я та увійшли складовою компонентою в антську етнічну спільноту, що проживала в лісостепу України у V–VII ст. Як зазначив Л. Залізник, «анти лісостепової України (пеньківська, празько-корчацька археологічні культури, V–VII ст.) містили сарматський компонент» [13; 124]. Скіфи і сармати вплинули на формування мови, культури, антропологічного типу українців. Особливо відчутні іранські впливи простежуються на східних теренах України. Крім численних іранських топонімів і гідронімів Лівобережжя [28; 31–131], тут відомі групи населення, які є носіями іранської (східно-сарматської) антропологічної компоненти (згадаймо зображення козаків-Мамаїв, а також форму та співвідношення пропорцій деяких їхніх лютневих інструментів). Учені вважають, що більшість цієї людності Східної України є далекими нащадками сарматського племені аланів, які понад 1000 років тому



перебували у складі Хозарського каганату (що об'єднував як тюрко-, так й іраномовні народи) і залишили пам'ятки салтово-маяцької археологічної культури Лівобережної України, особливо яскраво виражені на Слобожанщині. Нащадки сарматів також стали важливим етнічним компонентом середньовічних сіверян, що відомі як за давньоруськими літописами, так і за пам'ятками роменської археологічної культури (IX–X ст., Північно-Східна Україна).

Тривалі історико-культурні контакти і взаємовпливи іранського та слов'янського етнічного компонентів на землях Давньої України дають підстави до логічного пояснення шляхів проникнення в її музичний інструментарій довгошийкових лютень, їх адаптації та подальшого розвитку на слов'янському ґрунті. К. Вертков зазначав, що «зазвичай один народ сприймає від іншого лише ті інструменти, які здатні передавати національні (і етнічні – І. З.) особливості його музики та відповідати існуючим на цей момент його естетичним потребам» [4; 10].

Невідомо, як у ті далекі часи називались середньоазійські скіфо-сакські двострунні грифні хордофони. Вони були занесені скіфами на Кавказ і дотепер зберегли у традиційному інструментарії їх нащадків осетинів (а також грузинів, аджарців, чеченців та інгушів) близькі назви – дала-фандир, пандурі, дечік-пондур (рис. 2 б). Ідентична лопатоподібна форма і схожість назв свідчать, що вихідним прототипом цих різноетнічних інструментів Кавказького регіону були скіфські шийкові хордофони.

Для з'ясування полісемії назв багатьох етнічних різновидів довгошийкових лютень цікавим для нас є лексичний матеріал, виявлений у Південному Закавказзі (Вірменія). Серед давніх хордофонів вірмен згадується «пандірн», зовнішній вигляд якого до нашого часу не ідентифікований. Назва цього інструмента, під супровід якого виконували міфічні перекази та давні епічні твори, споріднена з назвою грузинського (сванетського) інструмента пандурі та грецького – пандори (в обох випадках – шийкових хордофонів), появу яких на Кавказі, Балканах, у Центральній та Західній Європі дослідники пов'язують зі скіфо-сармато-аланськими племенами. Тривалі взаємні контакти давніх вірмен з іраномовними народами залишили помітний слід в їх мові, культурі [19; 206–207], а також у назві грифного хордофона «пандірн», яка походить від давньоіранського слова «панджтор» (у перекладі з давньоіранської – *п'ятиструнник*). Назву, як і сам інструмент, вірмени могли запозичити від кочових скіфо-сакських племен. Відомо, що на півночі Вірменії ще в VII–VI ст. до н. е. осіла частина скіфо-сакських племен, унаслідок чого ця територія зберегла давню сакську назву Сакасена (сучасний Сістан, цікава паралель – оз. Саки в Криму), а в ті далекі часи входила до складу заснованої скіфами Парфійської держави [3; 468–474].

Чимало кавказьких народів під впливом скіфського епосу «Нарти» зберегли культ воїна-богатиря, що грає на струнному інструменті. Ще в XVII–XVIII ст. на Кавказі зберігалася давня традиція ховати воїнів не лише з їх зброєю, а й музичними інструментами. Зокрема, в Інгушетії археологи виявили поховання воїна, в якому поруч із труною та військовими обладунками було покладено шийковий хордофон лопатоподібної форми – дечік-пондур [22; 46–54].

У своїй «Історії Вірменії» Фавст Бузанд подає коротку згадку про інструмент під назвою «бандура». У зв'язку з відсутністю зображення неможливо визначити, як виглядав цей інструмент у ті далекі часи. Кавказькі хордофони пандурі, пандірн, дечік-пондур, ін. мають невеликий корпус лопатоподібної форми, довгий гриф та дві (або три) струни. Досить цікаві відомості вміщено у грецькому трактаті з алхімії (близько 800 р.) [35; 270], в якому натрапляємо на згадку про інструмент «пандуріон», який уперше ототожнюється з кобузом (!). У трактаті зазначено, що пандуріон мав на грифі сім ладків і три (або чотири) струни, тобто був довгошийковою лютнею. Враховуючи той факт, що давньогрецька пандора мала лопатоподібну форму корпусу, можна припустити, що й ототожнений з нею кобуз формою також був подібним до неї. У цьому сенсі кавказькі інструментальні паралелі є особливо показовими. У Дагестані триструнний шийковий хордофон ідентичної (лопатоподібної) форми називається агач-комуз. Згадка у грецькому (візантійському) трактаті про інструмент «пандуріон» (або «кобуз») є найранішою з відомих в історичній органології, вона також є показовою з огляду на полісемію назви одного й того ж інструмента. Адже триваліший час інструментознавці вважали, що найдавніші відомості про кобуз вміщено в Куманському кодексі (1303 р.). Уведений К. Заксом до наукового обігу шийковий хордофон свідчить, що вже наприкінці VII ст. відбувся процес змішування назв зовні подібних шийкових хордофонів (кобуз-пандуріон, кобуз-пандора), подібно до того, як в Україні поняття *кобза-бандура* і *кобзар-бандурист* здавна були синонімами. Сама ж назва інструмента не може слугувати підставою для визначення його типологічної належності. Наприклад, у Грузії терміном «пандурі» позначається як грифний (шийковий) хордофон, так і арфа. А в кабардино-балкарців під терміном «канир-кобуз» фігурує винятково арфа.

Як згадувалось вище, у працях із класичної органології слово *кобза* трактувалося як тюркське. Однак, за моїми спостереженнями, у тюркських мовах воно не має етимону, натомість позначається словами *порожній*, *дупло* та *кора дерева* [14]. Подібна ситуація склалася з арабським *ал удом*, який перекладається загальною назвою «музичний інструмент» [11; 420, 451, 462]. Натомість в іранській

мові однотипна з ал удом лютня має назву *барбат*, що перекладається як *грудка качки*. Відомо, що в давніх іранців качка була сакральним птахом. Термін «кобуз» тюркські народи запозичили з давньоіранського середовища, з яким мали тісні багатівкові контакти на своїй прабатьківщині (Алтай) і території Східної Європи. Індоевропейський корінь *коб* (у значенні *круглий, дерев'яна чаша*, який може вказувати на корпус інструмента) зберігся в окремих діалектах осетинської мови, спадкоємиці скіфської, а також в іменах причорноморських царів (Коб), давньослов'янських жерців-кобників, їх ритуальному вбранні та назві музичного інструмента, тобто також має безпосереднє відношення до сакральної атрибутики [14]. Отже, лексема *кобза*, як і сам інструмент, не могла бути запозиченою з порівняно молодого тюркського світу, позаяк самі давні торки, як і ранні слов'яни, чимало елементів своєї культури запозичили із слів-символів індоіранського кола. Джерелом запозичень міг бути тільки давньоіранський (в т. ч. скіфо-сарматський) культурний шар.

Зважаючи на лексичні матеріали стосовно походження термінів «кобза» і «бандура», можна припустити, що у Візантію ці назви хордофонів, як і самі інструменти, могли потрапити разом з іраномовними аланами, позаяк останні, перебуваючи в різних етнічних середовищах, тривалий час ревно оберігали свою культурну ідентичність [25; 350], а отже, й музичний інструментарій. Тюркське походження кобуза дослідники пов'язували з найранішою згадкою про нього в Куманському кодексі (Codex Cumanicus), який вперше уведений до наукового обігу О. Фамінцином (1891 р.) [29]. У часи Фамінцина грецький (візантійський) трактат кінця VII ст., в якому кобуз ототожнюється з пандуріоном, був невідомим. Дослідники також не звернули увагу на той факт, що сам Куманський кодекс, створений анонімним автором, є *тримовним словником*, він написаний латинською, перською (тобто іранською) та куманською (половецькою – тюркською) мовами. Та найцікавіше, що цей словник складався у Північному Причорномор'ї – на теренах Давньої України. Його переклад із тюркської здійснив тюрколог В. Радлов, а перська (іранська) його частина не ставала об'єктом поглибленого вивчення іраністами.

**Лютнеподібний інструментарій Київської Русі та Московії.** Про найдавніші шийкові хордофони східних слов'ян згадує арабський мандрівник Ібн Фадлан, який відвідав Хозарію на початку X ст. Він став свідком поховальної церемонії багатого руса на Волзі (східній фракції торговельних шляхів Київської Русі). Ібн Фадлан зазначає, що перед приготуванням до поховальної церемонії – трупоспалення в човні, – крім поховального обладунку померлому поклали шийковий хордофон, який автор називає близьким йому арабським терміном – *тунбур* (*танбур*). Ібн-Даста, який відвідав Давній Київ на початку X ст., також згадував танбур у київських полях. Одноставне трактування арабськими авторами інструмента як «тунбур / танбур» може свідчити лише про те, що цей інструмент мав довгий гриф і невеликий резонаторний корпус. Стосовно інших конструктивних особливостей (форма корпусу, система фіксації струн, ін.) – питання залишається відкритим, поки не буде знайдено нових археологічних артефактів та нових іконографічних зображень давньослов'янського довгошийкового хордофона X ст. (протокобзи). Одне з найбільш давніх зображень східнослов'янського середньовічного інструмента з типовими ознаками лютні, відомий з фрески «Музиканти» з Софії Київської (1037 р.) (рис. 6), а також зі стінопису «Музиканти і скоморохи» каплиці Святої Трійці в Любліні (Польща, 1418 р.), розпис якої в добу Великого князя Литовського і Руського, згодом короля Польського Владислава II Ягайла здійснював руський (український) маляр Андрій. Прийнято вважати, що інструмент, зображений на фресці Софії Київської, потрапив до інструментарію Київської держави через Візантію (Балкани), а в Західну Європу – зі Сходу, в обох випадках – з арабського інструментарію. Проте інструментознавці довели, що східна лютня *ал уд* була запозичена арабами з давньоіранського світу Середньої Азії, в добу арабських завойовницьких походів (VII ст.), тобто арабська цивілізація стала лише посередницею у трансмісії цього інструмента до Європи. Крім того, в арабській мові слово «уд» не пов'язане з сакральною символікою, а сама арабська лютня, яка, за хибними уявленнями істориків музики, стала прототипом європейської, зазвичай мала чотири (згодом п'ять) струн [6; 76–77], до того ж, вони були двохорові, не типові для європейських лютень (рис. 7 в).

Досить цікаві джерела стосовно пріоритетності появи коротких мелодичних струн на лютнях дають середньоазійські археологічні матеріали. У класичній органології прийнято вважати, що приструнки на кобзах були суто «українським винаходом» [29]. Однак саме на давніх середньоазійських лютнях V–VI ст. (Старий Термез) вперше зафіксовано розташування закріплених на корпусі струн, які в українській традиційній термінології отримали назву «приструнки» (рис. 8). Цікаво також, що мелодичні струни на корпусі зафіксовано на довгошийкових лютнях, зображених на «Лицьовому хронографі» (1560 р.) (рис. 9), на російському лубку першої пол. XIX ст. і найпізніше – на картині І. Рєпіна (Ріпина) «Козаки пишуть листа турецькому султану» (рис. 10). Відомо, що художник достовірно зобразив оригінальну кобзу, яка зберігалася в колекції відомого історика

Д. Яворницького і була надана митцю для етюдів. Цікаво було б, по можливості, відшукати цей інструмент.

*Висновки.* Отже, залучені нові археологічні, іконографічні матеріали, писемні та лінгвістичні джерела, а також розглянуті з нових позицій відомі факти дають підстави по-новому поглянути на час появи кобзи на теренах України та поглибити нижню історичну межу процесу її адаптації на українських землях до скіфо-сарматського часу. На проникнення та формування кобзи в Україні, вирішальний вплив зробила музично-інструментальна культура скіфів, сарматів, аланів, тобто тих іраномовних етносів, які тривалий час замешкували на території Давньої України (VII ст. до н. е. – IV-V ст. н. е.) і залишили помітний слід як у музичному інструментарії ранньослов'янського масиву, так і Київської держави. На терени Давньої України лютнеподібний інструментарій цих етносів мігрував із території Середньої Азії через Кавказ, Степ і Лісостепову смугу.

На теренах Давньої України існувало два різновиди кобз – довго- і короткошийкові. Довгошийкова кобза з невеликим лопатоподібним корпусом, збереглася як реліктове явище в українській бароковій іконографії та окремих народних картинах «Козак Мамай». Її появу в Давній Україні слід пов'язувати зі скіфськими пам'ятками, що походять із території Середньої Азії, яка до арабських завоювань була іраномовною. Ці запозичення відбувалися в ті далекі часи, коли скіфи були панівним етносом у Північному Причорномор'ї і контролювали Степову та Лісостепову зони сучасних українських земель.

Тип сарматської лютні з круглим корпусом (і пропорціями 1 : 1) також тривалий час побутував на теренах України і став основою для формування української короткошийкової кобзи. Тип короткошийкової кобзи існував у двох різновидах: 1) суто з довгими (грифними) струнами і 2) з додатковими короткими мелодичними струнами, що кріпились на корпусі, як наслідок впливів центрально-азійської традиції. Саме з останнього типу кобзи міг відбутися перехід до нового, гібридного типу інструмента – бандури, з обов'язковою наявністю приструнків, але не лютневим, а цитроподібним способом видобування звуку (шляхом защипування струн без притискання до грифа) та іншим, плоским корпусом.

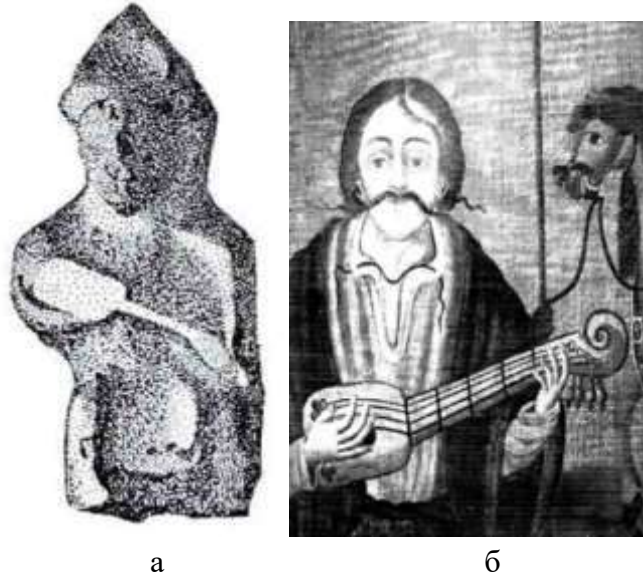
Джерелом трансмісії лютневої традиції від сарматських «лютень» до «козацьких» кобз» стали давньоруські лютні – т. зв. «танбури» полян, згадувані у X ст. арабськими авторами. Хордофони полян (в етногенезі яких присутній потужний сармато-аланський субстрат), стали сполучною ланкою у трансмісії лютневої традиції від лютень сарматського типу до інструментів доби Ренесансу і козацького бароко, кобз як епічних інструментів, адже запорізькі козаки вважали себе нащадками сарматів. У XIX ст. кобза, сприйнявши ідею приструнків, існувала як з одно-, так і з двосторонніми приструнками, однак останні екземпляри чомусь не потрапляли в поле зору дослідників.

Полісемія найменувань кобзи (*кобоз – пандуріон*) сягає часів раннього середньовіччя і зафіксована в давньому візантійському трактаті (800 р.), в якому присутнє синонімічне вживання назв двох негрецьких інструментів – бандури (бандуріона) і кобуза. Від останнього походить назва української кобзи. Показово, що корені назв обох інструментів етимологізуються винятково з давньоіранських мов, виключаючи можливість тюркського походження лексеми «кобза» та самого інструмента.

Кобза і бандура в українському середовищі тривалий час розвивалися паралельно як шийкові хордофони з різними способами гри та різними формами корпусу – чашоподібного в кобзи і плоского – у бандури. Відомим перехідним типом інструмента стала кобза О. Вересая, який, «перечиняючи» старий, чашоподібний корпус, змінив його плоским, продовжуючи використовувати лютневий спосіб видобування звуку. Кобза продовжувала розвиватися як самостійний інструмент із лютневим способом звуковидобування в напрямку збільшення розмірів корпусу (внаслідок додавання приструнків) і, зрештою, з часом зовні ставала частково схожою на бандуру, з чим і пов'язана синонімічність використання обох назв. Цей процес тривав упродовж другої пол. XVIII – XIX ст.

Так звані приструнки, закріплені дзеркально-симетрично стосовно грифних струн, могли потрапити на давньоукраїнські терени лише за посередництвом давніх іраномовних етносів. Таке їх розташування не зазнало подальшого розвитку в народному інструментарії і збереглося лише на поодиноких картинах «Козак Мамай». Унікальне реліктове дзеркально-симетричне розташування мелодичних струн на кобзі зафіксував І. Репін (Ріпін) на картині «Козаки пишуть лист турецькому султану». Оригінал цього інструмента йому надав Д. Яворницький з власної колекції.

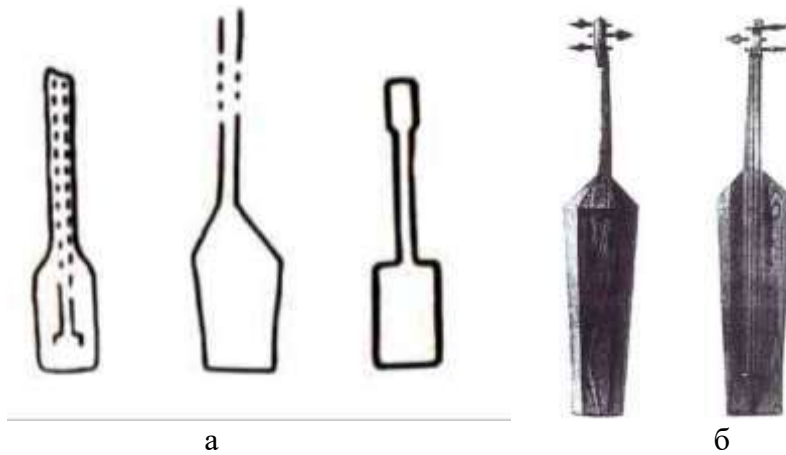
## Ілюстрації



а

б

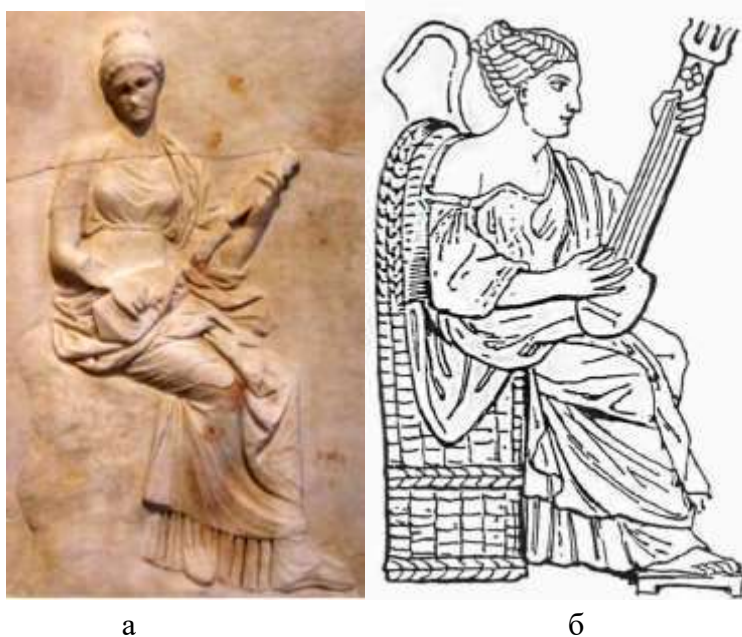
Рис. 1. Лопатоподібні лютні: а – Давній Хорезм (Середня Азія), б – лопатоподібна кобза з картини «Козак Мамай», кін. XVIII ст.



а

б

Рис. 2: а – скіфські двострунні лопатоподібні лютні, б – осетинська лютня дала-фандир



а

б

Рис. 3. Лопатоподібні довгошийкові лютні: а – Муза з пандорою (Греція), б – Психея з лютнею (Рим)



Рис. 4. Короткошийкові лютні: а – сарматська лютня (решистки, могильник Мечет-сай, Урал), б – лютня зі Старого Термезу (Середня Азія)

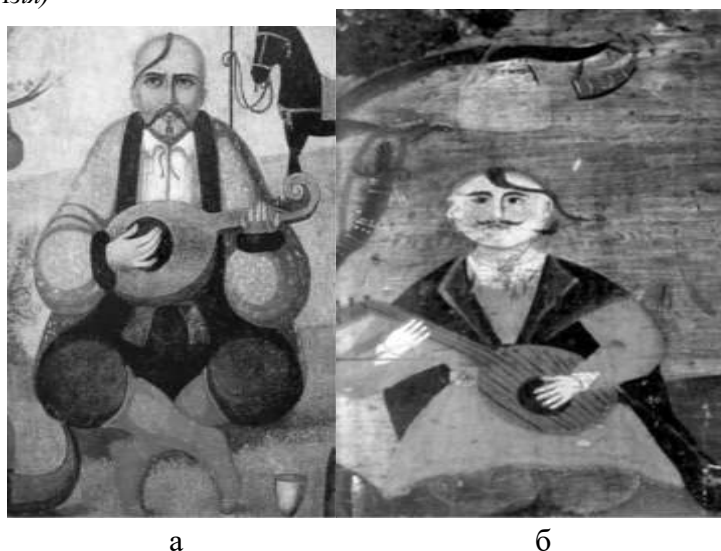


Рис. 5. Картини «Козак Мамай» (короткошийкові лютні): а – кобза без приструнків, б – з двосторонніми приструнками



Рис. 6. Музикант із лютнею (фрагмент фрески з собору Софії Київської 1037 р.)





Рис. 7. Арабська лютня ал-уд (XIII ст.)

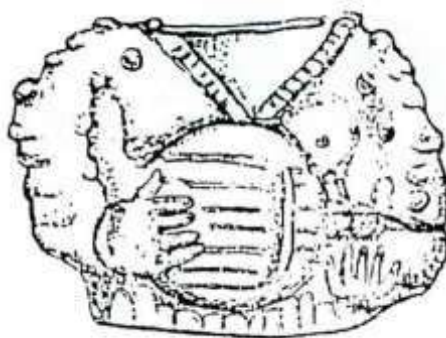


Рис. 8. Середньоазійські лютні з дзеркально розташованими «приструнками» (V–VI ст.)



а



б

Рис. 9. Довгошийкові лютні з приструнками XVI–XIX ст. а – «Лицевий хронограф» (1560 р.), б – музикант на лубку (перша пол. XIX ст.)





Рис. 10. Кобза з двосторонніми приструнками з колекції Д. Яворницького (фрагмент картини І. Рєпіна «Запорозжці пишуть листа турецькому султану», 1890 р.)

#### Список використаної літератури

1. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов. *Музыка народов Азии и Африки*. Москва : Сов. композ., 1973. С. 343–373.
2. Білецький П. О. «Козак-Мамай» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. 32 с., іл.
3. Бокщанин А. Г. К вопросу о времени и обстоятельствах возникновения греко-бактрийского и парфянского государства. *Древний мир*. Москва : Изд-во восточной лит., 1962. С. 468–474.
4. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР [2-е изд.]. Москва : Музыка, 1975. 399 с.
5. Вызго Т. С. Афрасиабская лютня. *Из истории искусства великого города (К 2500-летию Самарканда)*. Ташкент : Изд-во лит. и искусств им. Г. Гуляма, 1972. С. 269–297.
6. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. Москва : Музыка, 1980. 191 с.
7. Вызго-Иванова И. К проблеме генезиса и исторических взаимодействий музыкальных культур народов Евразии. *Исторические взаимосвязи музыкальных культур*: сб. науч. тр. Санкт-Петербург : Изд-во Спб. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, 1992. С. 42–57.
8. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ : Наук. думка, 1979. 259 с.
9. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 235 с., іл.
10. Дончев С. Г. К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе. *Вопросы истории и теории искусств*. Чебоксары : НИИ языка, литературы, истории и экономики при Совмине Чувашской республики, 1992. С. 40–67.
11. Древнетюркский словарь. Ленинград : Наука, ЛО, 1969. XXXVIII; 676 с.
12. Єсипок В. М., Іваниш А. А. Кобзар чи бандурист: до питання дефініції термінів. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). Київ : КНУКІМ, 2018. С. 117–120.
13. Залізник Л. Нариси стародавньої історії України. Київ : Абрис, 1994. 255 с.
14. Зінків І. До походження терміну «кобза». Тарас Шевченко та кобзарство : *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф.* Львів, 14–16.04. 2010 р. Львів, 2010. С. 133–138.
15. Клапчук В. Кобза та бандура в Україні: регіональні аспекти. *Література та культура Полісся*. № 107. Серія «Філологічні науки» № 21, 2022. С. 177–189. DOI 10.31654/2520-69-66-2022-21f-107-177-189
16. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум [Ред.-упор. С.Й. Грица]. Київ : Наук. думка, 1969. 591 с.
17. Козак Д. Н. Сармати та слов'яни на Україні. *Старожитності I тис. н. е. на території України* : зб. наук. пр. Київ : Наук. думка, 2003. С. 64–71.
18. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / ред., передм. та прим. М. Гордійчука [2-ге вид.]. Київ : Муз. Україна, 1978. 95 с.
19. Налбандян Г.М. Армянские личные имена скифо-алано-осетинского происхождения. *Вопросы иранской и общей филологии*. Тбилиси : Мецниерба, 1977. С. 206–217.
20. Раппопорт Ю. А. Музыкальные инструменты в настенных росписах Тапракалы *Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье*. Тезисы докл. науч. конф. Москва, 1981. С. 131–133.

21. Садоков Р. Л. 1000 осколков золотого саза. Москва : Сов. композ., 1971. 170 с.
22. Семенов Л. П. Склеп с фресками в ингушском селении Эгикал. *Известия Чечено-Ингушского научно-исследовательского института*. Т. 2. Грозный, 1960. Вып. 1. С. 46–54.
23. Сідлецька Т. І. Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні. *Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 16. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2010. С. 14–19.
24. Смирнов К. Ф. Сарматы на Илеке. Москва : Наука, 1975. 175 с.
25. Ставиский Б. Я., Яценко С. А. Искусство и культура древних иранцев: Великая степь, Иранское плато, Средняя и Центральная Азия : учеб. пособ. Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. 441 с.
26. Страбон. География: в 17 кн., пер. Г.А. Стратановского. Ленинград ; Москва : Наука, 1964. 605 с.
27. Тамгизян Н. К. Армянская музыка. Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. *Тезисы докл. Всесоюз. конф.* Ереван, 1986. С. 62–64.
28. Тищенко К. Етномовна історія прадавньої України. Київ : Аквілон-Плюс, 2008. 480 с.
29. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). *Скоморохи на Руси. Серия : Славянские древности*. Санкт-Петербург : Алетея, 1995. С. 315–335.
30. Хай М. Кобза. Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, 2008. Т. 2 (Е–К). С. 440–442.
31. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу [Вступ. ст. І. Мацієвського]. Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2002. 290 с. [Репринт. вид.].
32. Черемський К. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. 248 с.
33. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 246 с.
34. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури. *Пам'ятки України*. 1995. № 1. С. 61–66.
35. Sachs C. *Historja instrumentów muzycznych*. Warszawa : PWM, 1975. 556 s.

### References

1. Bakhman V. *Sredneazyatskiye ystochnyky o rodyne smuchkovukh ynstrumentov. Muzuka narodov Azyy y Afryky*. Moskva : Sov. kompoz., 1973. S. 343–373.
2. Biletskyi P. O. «Kozak-Mamai» – ukrainska narodna kartyna. Lviv : Vyd-vo Lviv. un-tu, 1960. 32 s., il.
3. Bokshchanyn A. H. K voprosu o vremeny y obstoiatelstvakh voznyknoveniya hreko-baktryiskoho y parfianskoho hosudarstva. *Drevnyi myr*. Moskva : Yzd-vo vostochnoi lyt., 1962. S. 468–474.
4. Vertkov K., Blahodatov H., Yazovytskaia E. Atlas muzikalnykh ynstrumentov narodov SSSR. [2-e yzd.]. Moskva : Muzuka, 1975. 399 s.
5. Vuzgho T. S. Afrasyabskaia liutnia. *Yz ystorry yskusstva velykoho horoda (K 2500-letyiu Samarkanda)*. Tashkent : Yzd-vo lyt. y yskusstv ym. H. Huliama, 1972. S. 269–297.
6. Vuzgho T. S. Muzualnue ynstrumentu Srednei Azyy. *Ystorycheskye ocherky*. Moskva : Muzuka, 1980. 191 s.
7. Vuzgho-Yvanova Y. K probleme henezysa y ystorycheskykh vzaymodeistvyi muzikalnykh kultur narodov Evrazyy. *Ystorycheskye vzaymosvazy muzikalnykh kultur: sb. nauch. tr. Sankt-Peterburh: Yzd-vo Spb. hos. konservatoryu ym. N.A. Rymasko-Korsakova*, 1992. S. 42–57.
8. Hrytsa S. Melos ukrainskoi narodnoi epiky. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 259 s.
9. Humeniuk A. Ukrainski narodni muzychni instrumenty. Kyiv : Naukova dumka, 1967. 235 s., il.
10. Donchev S. H. K voprosu o proyskhozhdeny strunnykh smuchkovukh ynstrumentov y naybolee rannem poiavleny ykh v Evrope. *Voprosu ystorry y teoryu yskusstv*. Cheboksaru : NYY yazuka, lyteraturu, ystorry y ekonomyky pry Sovmyne Chuvashskoi respublyky, 1992. S. 40–67.
11. *Drevne tiurkskyi slovar*. Leninhrad : Nauka, LO, 1969. XXXVIII. 676 s.
12. Iesypok V. M., Ivanysh A. A. Kobzar chy banduryst: do pytannia definitsii terminiv. *Molodyi vchenyi*. 2018. № 2 (54). Kyiv : KNUKIM, 2018. S. 117–120.
13. Zalizniak L. Narisy starodavnoi istorii Ukrainy. Kyiv : Abrys, 1994. 255 s.
14. Zinkiv I. Do pokhodzhennia terminu «kobza». *Taras Shevchenko ta kobzarstvo : Materialy mizhnar. nauk.-prakt. konf.* Lviv, 14–16.04 2010 r. Lviv, 2010. S. 133–138.
15. Klapchuk V. Kobza ta bandura v Ukraini: rehionalni aspekty. *Literatura ta kultura Polissia*. № 107. Seriya «*Filolohichni nauky*» № 21, 2022. S. 177–189. DOI 10.31654/2520-69-66-2022-21f-107-177-189
16. Kolessa F. M. Melodii ukrainskykh narodnykh dum [Red.-upor. S.I. Hrytsa]. Kyiv : Nauk. dumka, 1969. 591 s.
17. Kozak D. N. Sarматы ta sloviany na Ukraini. *Starozhytnosti I tys. n. e. na terytorii Ukrainy : zb. nauk. pr.* Kyiv : Nauk. dumka, 2003. S. 64–71.
18. Lysenko M. V. Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia / red., peredm. ta prym. M. Hordiichuka [2-he vyd.]. Kyiv : Muz. Ukraina, 1978. 95 s.
19. Nalbandian H.M. Armianskye lychnue ymena skyfo-alano-osetynskoho proyskhozhdeniya. *Voprosu yranskoj y obshchei fylosofyy*. Tbylysy : Metsnyerba, 1977. S. 206–217.
20. Rappoport Yu. A. Muzikalnue ynstrumentu v nastennukh rozpysakh Taprakkalu *Kulturnue vzaymosvazy narodov Srednei Azyy y Kavkaza s okruzhaiushchym myrom v drevnosti y srednevekove*. Tezysy dokl. nauch. konf. Moskva, 1981. S. 131–133.
21. Sadokov R. L. 1000 oskolkov золотого саза. Москва : Сов. композ., 1971. 170 с.

22. Semenov L. P. Sklep s freskami v ynhushskom seleny Ehykal. *Yzvestyia Checheno-Ynhushskoho nauchno-ysledovat. yn-ta*. T. 2. Hroznui, 1960. Vup. 1. S. 46–54.
23. Sidletska T. I. Shliakhy vynyknennia ta rozvytku kobzy i bandury v Ukraini. *Nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu*. Vyp. 16. T. 1. Rivne : RDHU, 2010. C. 14–19.
24. Smyrnov K. F. Sarmatu na Yleke. Moskva : Nauka, 1975. 175 s.
25. Stavyskyi B. Ya., Yatsenko S. A. Yskusstvo y kultura drevnykh yrantsev: Velykaia step, Yranskoe plato, Sredniaia y Tsentralnaia Azyia : ucheb. posob. Moskva : Ros. hos. humanyt. un-t, 2002. 441 s.
26. Strabon. Heohrafyia: v 17 kn., per. H.A. Stratanovskoho. Lenynhrad ; Moskva : Nauka, 1964. 605 s.
27. Tamhyzian N. K. Armianskaia muzyka. Problemu henezysa y spetsyfyky rannykh form muzikalnoi kulturu. *Tezysu dokl. Vsesoiuz. konf.* Erevan, 1986. S. 62–64.
28. Tyshchenko K. Etnomovna istoriia pradavnoi Ukrainy. Kyiv : Akvilon-Plius, 2008. 480 s.
29. Famyntsun A. S. Domra y srodnue ei ynstrumentu ruskoho naroda (balalaika, kobza, bandura, torban, hytara). *Skomorokhy na Rusy. Seryia : Slavianskye drevnosti*. Sankt-Peterburh : Aleteiia, 1995. S. 315–535.
30. Khai M. Kobza. Ukrainska muzychna entsyklopediia. Kyiv : IMFE im. M.T. Rylskoho NANU, 2008. T. 2 (E–K). S. 440–442.
31. Khotkevych H. Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu [Vstup. st. I. Matsiievskoho]. Kharkiv : Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv im. Hnata Khotkevycha, 2002. 290 s. [Reprint. vyd.].
32. Cheremskyi K. Tradytiine spivotstvo. Ukrainski spivtsi-muzykanty v konteksti svitovoi kultury. Kharkiv : Atos, 2008. 248 s.
33. Cherkaskyi L. M. Ukrainski narodni muzychni instrumenty. Kyiv : Tekhnika, 2003. 246 s.
34. Shramko I. Shche raz pro pokhodzhennia kobzy-bandury. *Pamiatky Ukrainy*. 1995. № 1. S. 61–66.
35. Sachs S. Historja instrumentów muzycznych. Warszawa : PWM, 1975. 556 s.

#### **UKRAINIAN KOBZA : ORIGINAL INSTRUMENTAL PROTOTYPE AND WAYS OF MIGRATIONS**

**Zinkiv Iryna** – doctor of Art Criticism, professor,  
Lviv National Music Academy n. a. M. V. Lysenko, Lviv

The article is devoted to the instrumental analysis of the initial prototypes of the neck chordophones of the ancient Iranian world, which became the basis of the formation of the Ukrainian kobza. The analysis of iconographic and archaeological sources made it possible to establish the migration paths of the original instrumental prototypes, their existence since pre-Christian times on the territory of Ancient Ukraine, and the conditions of adaptation in Ukrainian musical and instrumental culture.

*Key words:* musical archeology, iconography, output instrumental prototype, kobza, long-necked lute, short-necked lute, iconography, Hornbostel-Sachs classification of musical instruments.

#### **UDC 780.6+904**

#### **UKRAINIAN KOBZA : ORIGINAL INSTRUMENTAL PROTOTYPE AND WAYS OF MIGRATIONS**

**Zinkiv Iryna** – doctor of Art Criticism, professor,  
Lviv National Music Academy n. a. M. V. Lysenko, Lviv

Aim of the paper – the introduction of new archaeological, iconographic and written sources into the scientific circulation, which from new positions make it possible to find out the deep genetic origins of the kobza and its adaptation in the traditional musical and instrumental culture of Ukraine.

Research methodology. The methodology is applied in the article historical and comparative study of the Ukrainian kobza as a lute-like instrument with similar archeological and iconographic musical instruments of Central Asia, Transcaucasia and the Caucasus.

Results. An instrumental analysis of the initial prototype of the neck chordophones, which became the basis of the formation of the Ukrainian kobza, was carried out. The migration paths of the initial instrumental prototype of the kobza from the territory of Central Asia, through Transcaucasia and the Caucasus to the forest-steppe and steppe areas of Ancient Ukraine, to the Northern Black Sea region were established. As in Eastern musical iconography, kobzas in Ukraine existed in two varieties – with short and long necks, with a shovel-shaped and round resonator body. The short-necked kobza also had two varieties: 1) as a lute-like instrument with 3-4 fretted strings and 2) as an instrument with additional short melodic strings attached to the resonator body (so-called prystrunky). The melodic strings were bilaterally symmetrically arranged with respect to the fingerboard strings. The image of such a kobza was preserved in I. Repin's painting «Zaporozhians writing a letter to the Turkish Sultan» (1890). Turkic instruments could influence the formation of the lute-like kobza only indirectly, since they themselves were strongly influenced by the Scythian, Sarmatian and Alanic instrumental traditions.

Novelty. New archeological, iconographic materials, written and linguistic sources have been included, giving grounds to establish in a new way the time of appearance of kobza on the territory of Ukraine and to deepen the lower historical limit of the process of its adaptation on Ukrainian lands to the Scythian-Sarmatian times.

Practical significance. The proposed methodology for the study of the genesis and migration paths of the original prototype of the Ukrainian kobza and its functioning in the Ukrainian traditional musical culture will make it possible to

apply it to the study of the genesis of other musical instruments of the Ukrainian people in its historical relationships with other cultures of the East and West.

*Key words:* musical archeology, iconography, output instrumental prototype, kobza, long-necked lute, short-necked lute, iconography, Hornbostel-Sachs classification of musical instruments.

Надійшла до редакції 30. 04.2023 р.

УДК 780.6 + 903

### РІЗНОВИДИ ПІЗНЬОПАЛЕОЛІТИЧНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПЕРВІСНІЙ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

**Олійник Ольга Григорівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0002-4363-0200>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.597>  
oola5064@gmail.com

Стаття присвячена вивченню пізньопалеолітичних духових інструментів із території України та їх систематизації за міжнародною класифікацією музичних інструментів Горнбостеля-Закса. В результаті порівняльного аналізу з однотипними інструментами з інших територій Європи, а також конструктивними ознаками, характерними для етнографічних аналогів, визначено п'ять різновидів духових інструментів. На основі семантичної інтерпретації нанесеного на них орнаменту та особливостей форм встановлено їх обрядові функції та гендерний розподіл.

*Ключові слова:* духові інструменти, класифікація Горнбостеля-Закса, музична археологія, пізній палеоліт.

*Постановка проблеми.* Духові інструменти, знайдені на території України, залишаються дотепер невідомими широкому загалу зарубіжних дослідників, які вивчають музичний інструментарій доби пізнього палеоліту. Ці музичні артефакти не розглядаються в загальному контексті досліджень, присвячених виникненню і становленню найдавнішої фази проявів музичної творчості Homo sapiens. Вони не представлені в узагальнюючих роботах Паули Скотерн «Музична археологія палеоліту в межах його культурного середовища» [36], в якій описано і класифіковано 106 флейт і 90 свистків, знайдених у Європі, а також Ієна Морлі (Iain Morley), «Еволюційні витоки та археологія музики» (2003 р.), де автор у Додатку наводить всі відомі на 2003 рік різновиди палеолітичних інструментів [32]. Серед вітчизняних досліджень існують лише дві роботи, присвячені музичним інструментам палеоліту. Це – ґрунтовна монографія С. Бібікова «Найдавніший музичний комплекс з кісток мамонта» (1981 р.), в якій автор на основі аналізу комплексу ударних інструментів з кісток мамонта, знайдених на поселенні поблизу с. Мізина (Чернігівська обл.), вивчає духовну культуру первісної людини у трьох аспектах – музики, живопису та танцю. Іншою працею є монографія київського музикознавця К. Єременка «Музика від льодовикового періоду до віку електроніки» (1991 р.), у першому розділі якої автор на основі реконструкції звукорядів трьох палеолітичних флейт із с. Молодове-V (Чернівецька обл.) вивчає питання виникнення і розвитку звуковисотної структури давньої музики. На точних копіях трьох флейт, датованих 18, 15 та 12 тис. років до н. е., виявлених у IV та II шарах пізньопалеолітичної стоянки, автор відновив звукоряд цих інструментів і вперше надав можливість почути їх темброве забарвлення. Звукоряд був хроматичним, що дозволило зробити важливий висновок про первісність глісандуючого мікротонового типу ладового інтонування та його більш ранню стадію, аніж мислення діатонічне. В інших вітчизняних працях з історії духових інструментів України автори обмежуються лише описом та ілюстраціями палеолітичних флейт з поселення Молодове, які подав автор розкопок О. Черниш; ці флейти також згадуються в окремих мистецтвознавчих публікаціях у контексті вивчення пам'яток доби палеоліту. Зазначимо, що загалом пам'ятки палеолітичного мистецтва України, вписуючись в єдиний європейський культурний контекст, виглядають достатньо оригінально і самобутньо. Це стосується також музичних інструментів, що посідали важливе місце в духовній культурі первісного людства. Незважаючи на нечисельність і фрагментарність даного типу знайдених музичних артефактів, вони є важливим інформативним джерелом, що свідчить про розвиток різних форм первісного мистецтва, включаючи музику, танець та театралізовані магічні дійства з музичним супроводом.

*Огляд останніх публікацій.* Комплексний інструментознавчий аналіз духових інструментів, що існували в добу пізнього палеоліту на території України, їх функції та значення в духовній культурі ще не ставали предметом окремого дослідження.

*Мета статті* – увести до міжнародного наукового обігу духові інструменти з території України,

аналоги яких існували у добу палеоліту на території Європи, здійснити їх систематизацію за міжнародною класифікацією музичних інструментів Горнбостеля-Закса, а також дослідити функції і семантичне значення окремих різновидів та їх використання в магічно-обрядових практиках.

*Виклад дослідницького матеріалу.* В епоху пізнього палеоліту практично всі регіони України були залюднені. За матеріальною культурою, формою та стилем пам'яток мистецтва дослідники виділяють п'ять найвиразніших груп цього періоду – *середньодніпровську, дністровську, волинську, закарпатську та степову* [5; 10]. Нині відомі в Україні музичні інструменти, виявлені у трьох групах – *середньодніпровській, дністровській та волинській*. Це не означає, що в інших групах пам'яток їх не існувало. Відомо, що кістки, особливо пташині, погано зберігаються в палеолітичних шарах. Крім того, за рідкими винятками, автори публікацій не надають належної уваги подібним знахідкам, зокрема трубчастим кісткам птахів та дрібних тварин зі зрізаними епіфізами і ретельно обробленими краями, які не мають на поверхні просвердлених отворів. Зазвичай їх визначають як «гольники», «предмети невизначеного призначення», або подаючи зображення, просто згадують про них у переліку кістяних виробів. Кістяні артефакти, що походять із закарпатської та степової груп та Криму і мають морфологічні ознаки духових інструментів, ще потребують всебічного аналізу і з'ясування їх функцій – «музичних» або утилітарних.

**Середньодніпровська група.** Територія середньодніпровської групи охоплює басейн середньої течії Дніпра та ряду його приток – Прип'яті, Тетерева, Ірпеня, Сожи, Десни, Сейму, Псла, Росі та ін. Вона включає райони Полісся і частину лісостепової смуги Північної України, а також етнічні українські землі – Курську (Східна Слобожанщина) та Брянську (південно-західна частина, Стародубщина) області, нині розташовані в межах російської федерації та Південної Білорусі. Спільні ознаки та особливості, які зближують і генетично пов'язують між собою всі пізньопалеолітичні поселення Середньодніпровського басейну, дали підстави дослідникам розглядати цей регіон як одну з *етнокультурних спільнот, населену найдавнішими етнічно спорідненими родовими колективами* [15; 54]. Протягом доби пізнього палеоліту окремі їх групи проникали також на сусідні території і в межі інших етнокультурних спільнот. Цим пояснюється факт існування поселень у Костенках на Дону (Воронезька обл., етнічні землі української Східної Слобожанщини), які за багатьма визначальними рисами є близькими до пам'яток мізинської культури [15; 54]. На поселеннях цієї групи в Україні – у Мізині (Коропський р-н Чернігівська обл.) та Межирічі (Канівський р-н Черкаська обл.), виявлено ударні інструменти з кісток мамонта [1]. Подібні і хронологічно близькі музичні інструменти походять із Волині (поселення Городок II) та Моравії (поселення Пшедмост, біля м. Пршероу, Східна Чехія). На поселенні Городок II також знайдена кістяна обертонова флейта. На поселенні Гінці (Лубенський р-н Полтавська обл.) знайдено роговий «музичний молоток», аналогічний до того, що входив до комплексу ударних інструментів із Мізина та кістяну обертонову флейту.

**Дністровська група** є найчисельнішою за кількістю пізньопалеолітичних поселень. Її пам'ятки розташовані в Середньому Придністров'ї і на Пруті [15; 51]. На поселеннях Молодове V (с. Молодове Кельминецький р-н Чернівецька обл.), Атаки -1 (с. Атаки Кельминецький р-н, Чернівецька обл.) та Бабин I (с. Бабин Кельминецький р-н, Чернівецька обл.) виявлено унікальні духові інструменти – чотири флейти з пальцевими отворами, флейта з рогу оленя з одним отвором та свисток із фаланги північного оленя [13; 21, 14; 101–102, 128].

**Волинська група** пізньопалеолітичних пам'яток розташована на території Рівненської та Тернопільської обл. [15; 59]. В межах цієї групи виявлено ударний інструмент із лопатки мамонта та орнаментовану флейту з пташиної кістки (м. Городок, Рівненська обл.) [2; 10–19, 35; 39], а також свисток із фаланги північного оленя (с. Хрінники, Рівненська обл.) [8]. Духові інструменти, знайдені на території України, за своїми морфологічними особливостями мають аналоги серед пізньопалеолітичного інструментарію з інших територій Європи і, відповідно до міжнародної класифікації музичних інструментів Горнбостеля-Закса, розподіляються на декілька різновидів.

**Свистки з фаланг тварин (vessel-flute).** Від доби палеоліту в Україні відомі найпростіші духові інструменти, виготовлені з фаланг кісток тварин. Вони мають один просвердлений отвір (рис. 1 а, б). Подібні інструменти археологи часто знаходять у палеолітичних поселеннях на території Європи – Франції, Данії, Чехії (Моравія), Польщі та ін. країнах. Переважна більшість цих інструментів виготовлялись із першої, а також іноді з другої, меншої, фаланги стопи північного оленя. У Західній Європі вивченню цих інструментів присвячено чимало досліджень [25; 7–22, 20; 7–19, 22; 2–11, 23; 225–241, 31; 6–13, 32; 57–62]. За класифікацією музичних інструментів Горнбостеля-Закса вони належать до посудинних флейт (vessel-flute) без пальцевих отворів (класифікаційний номер 421.221.41), оскільки мають закритий корпус, на зразок посудини (рис. 1 в) і лише один вдувний отвір [28; 26]. Свистки з фаланг тварин і в наступні історичні періоди відомі з археологічних розкопок в Україні. Зокрема, вони виявлені на поселеннях доби енеоліту (IV – III тис. до н. е.) та бронзи (III – кін. II тис. до н. е.). Шляхом експериментів встановлено спосіб видобування звуку. Залежно від місця розташування отвору –

посередині кістки або ближче до епіфізу (суглобового розширеного кінця кістки), встановлено два способи видобування звуку. Якщо отвір розташований посередині кістки, інструмент тримали паралельно до губ, на зразок поперечної флейти (рис. 2 а). У тих екземплярів свистків, де отвір розташований ближче до одного з епіфізів, звук видобували, спираючи нижню губу на епіфіз (рис. 2 б).

Залежно від незначного внутрішнього об'єму порожнини кістки (рис. 1 в), ці інструменти продукують високий прозорий звук, який проте, має певні градації, що залежать як від розмірів фаланг, так і отворів [32; 4 57]. М. Довуа, французький дослідник палеолітичних духових інструментів, проаналізував звукові частоти, що продукують свистки з великими отворами, і встановив, що їх звук чути на відстані до 1 кілометра. За цими частотами автор з'ясував, що флейти з фаланг найбільше наближені до свистків, які дотепер використовують пастухи з Валле д'Аас (Vallée d'Aas) у Піренеях. За допомогою певних звукових сигналів, що отримали назву «свисткова мова піренейських пастухів», вони спілкуються між собою на далеких відстанях [22; 8]. Можливо, що первісні мисливці за допомогою цих свистків спілкувалися між собою під час полювання. З етнографічних джерел відомо, що подібні свисткові аерофони існували донедавна в інструментарії індіанців Північної Америки. Їх використовували під час полювання, а також шаманських ритуалах [32; 58].

Один із найдавніших в Європі свистків знайдено в Україні у 1950-х рр. на пізньопалеолітичному поселенні Бабин-І (Кельменецький р-н, Чернівецька обл.) (рис. 1 а). О. Черниш, автор розкопок, не надав належної уваги цьому артефакту. У публікації «Палеоліт Середнього Придністров'я» (1959 р.) він лише зазначив, що на поселенні Бабин-І виявлено фалангу північного оленя зі штучно пробитим отвором і в дуже обережній формі («свисток ?») визначив його призначення, а також подав його малюнок та розміри (40 x 12 x 10 мм) і діаметр отвору (10 x 8 мм). У подальших дослідженнях автора цей інструмент не згадувався. Знахідки подібних свистків відомі з розкопок на територіях Молдови та Румунії [20; 7–19].

Ще один свисток походить із території Волині (рис. 1 б). У 2015 р. його виявив краєзнавець О. Кричевський у с. Хрінники на березі водосховища і передав до Волинського краєзнавчого музею. Провідний науковий співробітник музею, археолог Г. Охріменко опублікував коротке повідомлення про цю знахідку і навів аналоги з пізньопалеолітичних матеріалів Західної Європи. Г. Охріменко підкреслив, що такі знахідки на теренах України є, але їм не надають належної уваги [8]. Зазначу, що в публікаціях з історії та археології Волині автор неодноразово звертався до «музичної» тематики [9; 156–158, 10; 281–285].

**Відкриті поздовжні обертонові флейти (open single end-blown flutes).** За систематикою Горнбостеля-Закса відкрита флейта – це відрізок трубчастої кістки тварини, очерета чи бамбука, нижній кінець якої є відкритим (421.111.1.) [28; 25]. Ці обертонові флейти не мають пальцевих отворів на корпусі. Звук видобувається за допомогою спрямування струменю повітря на край верхнього отвору трубки, у той самий час, як вказівним пальцем руки закривається та відкривається нижній отвір. Відкриті флейти існують у двох різновидах – із прорізаним (свистковим) отвором (with fingerholes) у верхній частині корпусу (421.111.12) (рис. 3 а) та без нього (without fingerholes) (421.111.11) (рис. б) [28; 25]. Обидва різновиди обертонових флейт знаходили археологи на місцях палеолітичних поселень на території усєї Європи. О. Чернишем під час розкопок пізньопалеолітичного поселення Молодово-V у першому культурному шарі знайдено предмет, який в публікації матеріалів розкопок археолог згадав лише у переліку інших артефактів: «... уламок рогу з одним вертикальним отвором на корпусі («флейта»)» [14; 150]. З короткої згадки можна зрозуміти, що цей інструмент належить до флейт з одним отвором на корпусі (421.111.12) [28; 25]. Подібні відкриті кістяні флейти з одним отвором посередині існували в інструментарії давніх індіанських племен Америки (культура чако, 850–1250 рр. н. е., південний захід США) (рис. 3 в) [27].

Зазначимо, що знахідки трубчастих пташиних кісток з одним отвором та без нього інтерпретуються археологами неоднозначно. Більшість цих артефактів, виявлених у різних археологічних культурах пізніших періодів, визначають як гольники, хоча всередині (за винятком поодиноких екземплярів) жодного разу не зафіксовано наявності голок. Прикладом подібної хибної інтерпретації може слугувати публікація, присвячена кістяним виробам із поселення Косеуць, розташованого у районі Середнього Дністра (с. Косеуць, Сорокський р-н, Молдова) [6; 283–295]. На цьому поселенні виявлено кістяні голки та чотири гольники. Цікаво, що на двох із них епіфізи зрізано доволі недбало і краї отворів не заглажені. Це дозволяє віднести їх до гольників, в яких зберігалися голки, знайдені на цьому ж поселенні. На двох інших епіфізи акуратно зрізані, а місця зрізів та вся поверхня ретельно відшліфовані. Ця особливість обробки кістки слугує однією з ознак приналежності цих артефактів до духових інструментів. Одна трубочка має довжину 6,8 см, діаметр отвору – 0,7 см. Її поверхня суцільно вкрита орнаментом, що складається з поперечних рисок (рис. 4 а). Інша трубочка, яку самі ж автори визначають як «занадто довгу як для гольника», виготовлена з кістки великого птаха (орла чи дрофи), має один ретельно заглажений



отвір округлої форми, просвердлений ближче до краю трубочки (рис. 4 б). Її довжина складає 17,6 см, діаметр 1,5 см. Вся поверхня трубочки залощена і за її інтенсивністю нагадує дзеркальне полірування. Периметр трубочки вкритий поперечними ритмічно нанесеними насічками, згрупованими у три ряди. Автори публікації, на основі наявності лише одного розташованого ближче до краю отвору, дійшли висновку, що цей предмет не може бути флейтою, а використовувався як гольник; його прив'язували до поясу шнурком, протягнутим через цей отвір. У якості доказу автори статті наводять знахідку пізнішої за часом неолітичної кістяної трубочки з голкою всередині, знайденої в Якутії [6; 289]. Поза увагою дослідників залишилися дослідження західноєвропейських музичних археологів, присвячені духовим інструментам доби палеоліту, зокрема й флейтам з одним отвором на корпусі, розташованим ближче до краю кістки (рис. 3 а). Подібні інструменти, але виготовлені з порожнистих стеблин очерету, бузини, ліщини, верби відомі у багатьох традиційних культурах Європи і належать до різновиду поздовжніх обертонових флейт. Вони дотепер існують у традиційному інструментарії молдаван та українців. Це – теленка, яка існує у двох різновидах – як зі свистковим отвором, так і без нього [12; 195].

Менша за розмірами флейта з молдавського поселення Косеуць, у якої відсутній отвір на корпусі, має чисельні аналоги серед знахідок пізньопалеолітичних обертонових флейт. За систематикою Горнбостеля-Закса вони належать до поздовжніх флейт без бічних отворів (without fingerholes) (421.111.11) [28; 25]. У фондах Полтавського краєзнавчого музею зберігається кістяна трубочка з поселення Гінці (Полтавська обл.), знайдена під час розкопок у 1970-1980-х рр. (рис. 4 в) [3; 232–249]. Вона виготовлена з трубчастої кістки мілкої за розмірами тварини. У публікації І. Гавриленко ідентифікує її як гольник, однак зазначає, що голок не знайдено. Обидва епіфізи досить акуратно обрізані. Ретельна обробка трубочки може вказувати на її музичне, а не утилітарне призначення. Зазначимо, що подібні ретельно оброблені «гольники», а також згадки в публікаціях переліку кістяних виробів – «кістяні трубочки з насічками» – вказують на їх неординарність і потребують інструментознавчого дослідження. До таких артефактів належить трубочка з пташиної кістки, знайдена польським археологом Людвіком Савіцьким у 1926 р. під час розкопок пізньопалеолітичного поселення Городок-II на Волині. У публікації матеріалів розкопок Л. Савіцький не подає її зображення, але зазначає, що це був єдиний знайдений екземпляр пташиної кістки «з характерними насічками» [35; 39]. Цікаво, що знайдена там же музична лопатка мамонта, як і ударні інструменти з Мізинського комплексу, прикрашена зигзагоподібним орнаментом [2; 16–17]. Поряд із флейтою знайдено велику кількість мушель зі штучно просвердленими отворами, які могли використовуватися як шумові інструменти (на зразок шумового браслету з Мізина). Можливо, лопатка, мушлі і флейта склали єдиний музичний «ансамбль», який супроводжував магічний обряд.

На особливу увагу заслуговують згадані Л. Савіцьким «характерні насічки», нанесені на поверхню трубочки з пташиної кістки. В Археологічному музеї м. Краків (Польща) зберігається флейта з пташиної кістки, знайдена в Мамонтовій печері (Вежхівська долина, Краківський повіт, гміна Велька Весь, Польща). Вона також суцільно вкрита орнаментом у вигляді поперечних насічок [29; 13, іл. 2.]. З огляду на значення, яке мали ці прості за будовою духові інструменти, прикрашені насічками, ритмічно розташованими на їх корпусах, інтерес становить знахідка поздовжньої флейти у поселенні Хотилеве на р. Десна (с. Хотилеве, Брянська обл., Стародубщина) (рис. 5 а.). Інструмент виготовлено з трубчастої кістки великого птаха. Її довжина становить 18,3 см. Один її кінець ще в давнину обламано. На збереженому кінці флейти, нижче верхнього краю отвору, навколо нанесено орнамент, що утворює три ритмічно розташовані орнаментальні ланки. Їх графічні елементи являють навскісні та горизонтальні риски, що утворюють ромби, трикутники та хрестики. У розташуванні цих елементів, манері нанесення, розміщенні та зональному групуванні відчувається певна продумана система. Решта поверхні трубочки вкрита шістьма рядами насічок. Один із них, основний, розташовано вертикально вздовж корпусу до ушкодженого нижнього отвору. Від концентричного орнаменту вниз спускаються ще три рівномірно розташовані короткі ряди насічок. Від нижньої частини отвору догори прокреслено ще два ряди. Центральна частина корпусу залишилася вільною. Найближчими аналогами до цього інструмента є дві флейти, прикрашені комбінованим геометричним орнаментом, знайдені на поселенні Авдіїве (поблизу с. Авдіїве, Курська обл., Східна Слобожанщина). Одна з них збереглася не повністю: відсутній фрагмент середньої частини стінки корпусу та ушкоджений ширший кінець (рис. 5 б). Вужчий кінець ретельно обрізаний. Флейта виготовлена з кістки лебедя. Її довжина складає приблизно 31 см, а діаметр – 1 см. Орнамент нанесено у середній частині корпусу. Він складається з симетрично розташованих хрестиків і скісних рисок які утворюють своєрідну композицію. По її краях розташовано п'ять рядів навскісних клітин, від нижніх країв яких відходять навскісні риски. Між цими клітинами нанесено два ряди хрестиків, які розділені довгими рисками, згрупованими по чотири і п'ять. Інша флейта та орнамент збереглися практично повністю. Вздовж корпусу паралельно прокреслено два ряди насічок у формі хрестиків та коротких косих рисок, розташованих ближче до отвору (рис. 5 в). Між цими рядами нанесено довші скісні риски, які посередині збігаються,

утворюючи тупі кути (на зразок шевронів). Ці кути, згруповано по двоє та троє (2+3+3+3+2), утворюють п'ять груп. Вершини кутів чотирьох груп (2+3+3+3) спрямовані донизу, а останньої, п'ятої групи (2) – вгору. Поза сумнівом, цей орнамент, нанесений на флейту, має певний закодований зміст, втілений за допомогою геометричних символів. Подібними кутами-шевронами прикрашені фігурки жінок-птахів із Мізіна (рис. 5 г). Відомо, що орнамент мав тісний зв'язок із світоглядними уявленнями і в кожній культурі він був глибоко традиційним. Кутовий орнамент дослідники інтерпретують як частину трикутника, що є контурно-знаковим символом жіночого тіла. До жіночих символів також належить і зображення хреста. Іконографічна незмінність трикутника, кута і хреста як жіночих символів збереглися у пізніших культурах у контексті розгорнутої та сформованої образної системи.

Жіноча символіка, вміщена на корпусах флейт із Хотилеве та Авдіїве, а також матеріал, з якого вони виготовлялися (трубчасті кістки птахів), дає можливість наблизитися до з'ясування їх функцій в духовній культурі первісного людства. У цьому сенсі інтерес становить умови знахідки флейти з Хотилеве. Її виявили в ямці разом із жіночою фігуркою. Жіночі фігурки, вирізані з бивня мамонта або м'яких порід каміння, виявлено у багатьох палеолітичних поселеннях Європи. Вважають, що вони слугували оберегами і використовувалися для здійснення різних магічних обрядів. Зазначимо, що одну з найдавніших палеолітичних флейт, що датується 40–35 тис. до н. е., знайдено поряд із жіночою фігуркою у печері Холе-Фельс у Південно-Західній Німеччині [21; 4].

Образ жінки був втіленням найважливіших уявлень людини про життя і смерть, добробуту роду та окремої людини. За даними етнографії та контексту археологічного культурного шару семантика жіночих зображень та їх функції дослідники визначають як матір-берегиню, прародительку родового колективу. На особливу увагу заслуговує образ жінки-птаха, що знайшов відображення в мізинській скульптурі. Це міфічна істота, яка пов'язує реальний та потойбічний світи [4; 48]. Очевидно, флейта з кістки птаха та жіноча фігурка втілювали цю ідею. Це дає підстави припустити, що флейти з кісток птахів могли належати жінкам – берегиням роду. Вони одночасно були шаманками, що здійснювали магічні обряди з метою збереження і збільшення роду.

**Поздовжні флейти з бічними (пальцевими) отворами (With fingerholes).** Протягом ХХ ст. в археологічних розкопках палеолітичних поселень та печерах на території Європи виявлено значну кількість кістяних артефактів, які дослідники однозначно інтерпретують як флейти з пальцевими отворами. Вивченню та реконструкції цих інструментів присвячені чисельні дослідження [16; 18–23, 17; 26–34, 18; 420–433, 19; 31–45, 21; 737–740, 24; 52–54, 26; 664–676, 34; 65–91, 37; 25–79]. За систематикою Горнбостеля-Закса вони належать до відкритих одностручкових флейт із бічними (пальцевими) отворами (with fingerholes) (421.111.12) [28; 25].

Із території України походять чотири унікальні флейти – три з рогу північного оленя і одна – з його гомілкової кістки. Вони знайдені на пізньопалеолітичних поселеннях поблизу сіл Молодове та Атаки (Кельменецький р-н, Чернівецька обл.) (рис. 6 а, б, в) [14; 101–102, 128].

Найдавнішу за часом флейту, що датується 18 тис. до н. е. з розкопок пізньопалеолітичного поселення Молодово V, знайдено у IV шарі розкопу (рис. 6 а). Довжина інструмента становить 21 см., діаметри обох країв – 1,3 та 1,2 см. Внутрішній конусний канал, діаметром від 5 до 1 мм вирізано в губчастій масі рогу. У цієї флейти немає наскрізного каналного отвору, оскільки кінчик рогу не просвердлено наскрізь. Вдувний отвір розташований у місці зрізу відгалуження від основного рогу. За систематикою Горнбостеля-Закса ця флейта належить до закритих одностручкових флейт із бічними отворами (stopped bundle (pan-) pipes) (421.111.22) [28; 25]. На зовнішній поверхні, ближче до збереженого кінчика рогу, на одній лінії через невеликі проміжки розміщено чотири овальні отвори, розмірами 5x2 мм, 6x3 мм, 2x2 мм та 4x2 мм. Ближче до вдувного отвору, з нижньої сторони, вирізано ще два отвори, діаметром 2 та 1,5 мм. Із того ж IV шару розкопу походить ще одна флейта, датована 15 тис. до н. е. Її довжина складає 19 см. Інструмент знайшли в досить пошкодженому стані в обвалі стінки розкопу (рис. 6 б) [14; 170]. На відміну від попередньої, з'ясувати її видову приналежність – закрыта чи відкрита флейта – неможливо.

Продовжуючи започаткований в Україні археологом С. Бібіковим напрям експериментальної музичної археології, київський музикознавець К. Єременко здійснив спробу на точних копіях цих інструментів відновити їх звукоряд та темброве звучання. Результати експериментів продемонстровано під час доповідей у ряді організацій. Видобування звуків на копії флейти, датованої 18 тис. до н. е. дав таку послідовність звуків: c<sup>3</sup>-des<sup>3</sup>-d<sup>3</sup>-es<sup>3</sup> – при вдуванні струменю повітря і послідовному відкриттю чотирьох отворів, затулених пальцями, а продовження цього хроматичного ряду звуки e<sup>3</sup>-f<sup>3</sup> продукуються за рахунок двох отворів у нижній частині, розташованій ближче до вдувного отвору. Подібний хроматичний звукоряд, але з іншим розташуванням пальцевих отворів, продукує й флейта, датована трьома тис. років пізніше від попередньої (15 тис. до н. е.).

Унікальною під цим оглядом є флейта, знайдена у II шарі розкопок (рис. 6 в). Вона має нетипову конструкцію і датована 12 тис. до н. е. Інструмент належить до відкритих поздовжніх флейт із бічними отворами (with fingerholes) (421.111.12) [28; 25]. Її довжина складає 19,6 см, а середній діаметр корпусу 1,4 см. В основі рогу знаходиться вдувний отвір, діаметром у 2 мм. У місці розгалуження рогу та відросту, посередині, просвердлений ще один отвір. Із протилежного боку від вдувного отвору на верхній частині корпусу розміщено в ряд (на невеликій відстані один від другого) сім пальцевих отворів, діаметром 1-2 мм. Три з них (ближчі до середньої частини корпусу) збереглися повністю, а чотири, розташовані ближче до краю отвору є ушкодженими. З нижнього боку під цими ушкодженими пальцевими отворами вирізано ще два. В результаті експерименту на точній копії цієї флейти встановлено, що цей інструмент також продукує ідентичний хроматичний звукоряд.

Із пізньопалеолітичного поселення Атаки-І походить фрагмент флейти, виготовлений з гомілкової кістки оленя. Її довжина становить 20,3 см, діаметр одного кінця 3 см, з іншого – 2,8 см. На корпусі цього уламку зберігся лише один пальцевий отвір діаметром 7 мм, який розташований на відстані 2,8 см від обламаного краю, де простежується фрагмент ще одного отвору.

Із огляду на матеріал виготовлення флейт із Молодово – ріг північного оленя – вони за складністю процесу виготовлення не мають аналогів серед відомого палеолітичного інструментарію. Зазвичай первісні люди використовували порожнисті кістки тварин та птахів, у яких без зайвих зусиль можна просвердлити певну кількість пальцевих отворів, як, наприклад флейта з Атаки-І. Щоб просвердлити міцну серцевину рогу, потрібно було докласти чималих зусиль та майстерності. До того ж, необхідно було володіти неабиякими навичками та відповідними примітивними інструментами (доволі тонкими), щоб через отвір, діаметром 1–5 мм вичистити від губчастої речовини внутрішній канал. Особливо це стосується флейти зі збереженим відростком рогу. Від вдувного каналу, розташованого в основі рогу, вона має помітний вигин. Після усунення губчастої маси стінки каналу потрібно добре відшліфувати, в іншому випадку інструмент не буде звучати. Зазначимо, що основним критерієм ідентифікації археологічних кістяних духових інструментів із-поміж артефактів іншого призначення, є добре відшліфований внутрішній канал трубки та вдувний отвір [11; 70–87]. Отже, технологія виготовлення цих духових інструментів є унікальною для палеоліту. Відомо, що для виготовлення чотирьох флейт, вирізаних з відрізка бивня мамонта, довжиною 19 см, застосовували відносно «простий» спосіб: вирізану заготовку розколювали поздовжньо на дві рівних частини. В кожній з них вирізали жолобки, шліфували поверхню і лише після цього склеювали дві половинки разом [21; 739].

Виникає питання: чому флейти необхідно було виготовляти з матеріалу, що потребував такої неймовірної затрати зусиль? Незвична будова флейти 12 тис. до н. е. із відростком, залишений навмисне і, як довів експеримент К. Єременка на точній копії, не впливав на її звукові та акустичні якості. Це може свідчити про те, що у формі інструмента був закладений певний зміст. Пояснення цьому може надати орнамент, нанесений на основу рогу, поряд із вдувним отвором. Він складається з декількох розташованих у ряд прокреслених кутів, що кінцями сходяться до вдувного отвору (рис. 7 а). Подібні кути, що є символом жінки, нанесено на флейту з Авдіїве та стилізовану фігурку жінки з Мізіна (рис. 5 в, г). Ці флейти з пташних кісток належали жінкам-шаманкам. У зв'язку з цим зазначимо, що ріг у багатьох первісних культурах був символом чоловічої сили і продовженням роду. Чим численнішою була родова община, тим більше шансів вона мала вполювати велику здобич. Таким чином, поєднання жіночого і чоловічого початків у цьому інструменті може свідчити про його важливу роль у репродуктивних магічних обрядах, пов'язаних як із збільшенням кількості членів общини, так і тварин, як основи виживання первісного колективу. Флейта з навмисне залишеним відростком рогу оленя може вказувати на те, що олень міг бути тотемною твариною. Н. Михайлова, вивчаючи походження і розвиток інституту шаманів у первісних суспільствах зазначає, що «...культ оленя посідає важливе місце в ідеології первісних народів лісової смуги Євразії. Суть цього культу полягає у вшануванні священного оленя або людини-оленя...» [7; 19–20]. Отже, флейти з рогу оленя належали чоловікам-шаманам. Зображення синкретичного образу людини-оленя збереглося в печері Труа Фрер у Франції (рис. 7 б). Наочним прикладом подібних магічних дій, атрибутом яких був духовий музичний інструмент, може служити синхронне за часом зображенням з тієї ж печери (рис. 7 в). Наскальний малюнок відтворює шамана, одягненого у рогату маску та шкіру бика. Він виконує магічний ритуал приманювання здобичі, або втілює образ тотема. При цьому грає на флейті і танцює, про що свідчить незвична поза тіла. Зображення людей в рогатих масках із піднесеними догори руками знайдено на стіні Баламутівської карстової печери на правому березі Дністра (Чернівецька обл.) [4; 41]. Колективні обрядові дійства мали синкретичний характер і об'єднували пантоміму, танок, спів, гру на музичних інструментах [1; 87–90, 33; 159–175]. Флейта з Молодово також була атрибутом аналогічного обряду. Вона втілювала образ тотема-оленя. Зазначимо, що у найбільш давніх палеолітичних малюнках відтворювався не цілісний образ тварини, а за принципом *pars pro toto* (частина замість цілого) лише якась

одна його характерна риса, наприклад роги. Дослідники розглядають зображення на пам'ятках давнього образотворчого мистецтва як елементи «текстів» [30]. Це підтверджують етнографічні джерела. Як зазначає Пауль Вінджерт, усі форми образотворчого мистецтва «перебували в нерозривному безпосередньому або опосередкованому зв'язку з церемоніями та ритуалами і були їх пластичним втіленням» [38; 35]. Отже, молодовські флейти були важливим елементом магічного ритуалу.

*Висновки.* В результаті комплексного інструментознавчого аналізу встановлено, що за своїми морфологічними особливостями різновиди духових інструментів, знайдених на території України, мають аналоги серед інструментів доби пізнього палеоліту з інших теренів Європи, а також традиційного інструментарію народів світу. Семантична інтерпретація геометричного орнаменту та матеріал, з якого виготовлялись флейти (пташині кістки, роги оленя), дозволив встановити їх гендерний розподіл. Флейти з кісток птахів належали жінкам – берегиням роду, які одночасно були шаманками, що здійснювали магічні обряди з метою збереження і захисту родового колективу. Натомість рог у багатьох первісних культурах був символом чоловічої сили і відігравав важливу роль у репродуктивних магічних обрядах, пов'язаних як із збільшенням кількості членів общини, так і тварин як основи виживання первісного колективу. Флейти з рогу оленя належали чоловікам-шаманам. Зображення чоловіків у рогатих масках та шкірах тварин відомі з малюнків у печерах Франції (Труа Фрер) та Україні (Баламутівська печера у Чернівецькій обл.)

#### Ілюстрації

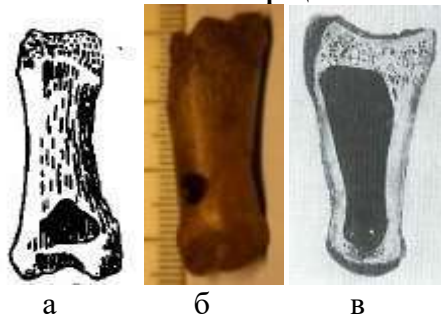


Рис. 1. Свистки з фаланг тварин: а – з поселення Бабин-І (Чернівецька обл.); б – з Волині (с. Хрінники); в – внутрішня порожнина.

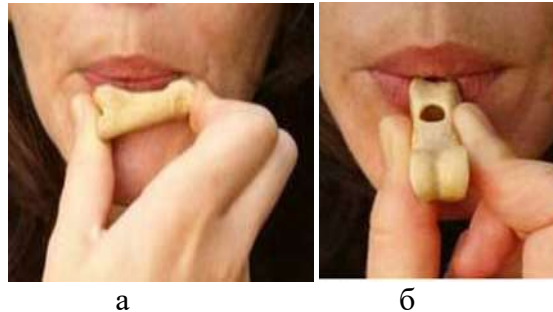


Рис. 2. Способи звуковидобування: а – паралельно до губ; б – поздовжньо, спираючи нижню губу на епіфіз.

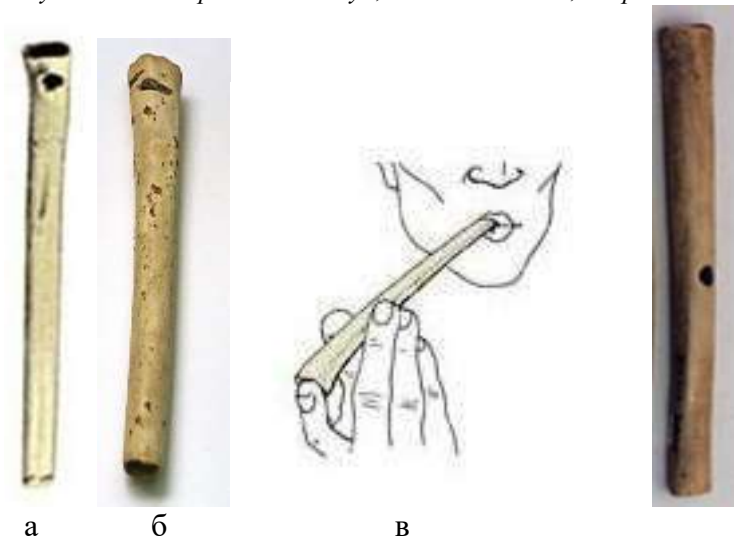


Рис. 3. Відкриті поздовжні обертонові флейти: а – зі свистковим отвором; б – без свисткового отвору; в – індіанська кістяна флейта (культура чако, 850–1250 рр. н. е., Південна Америка).

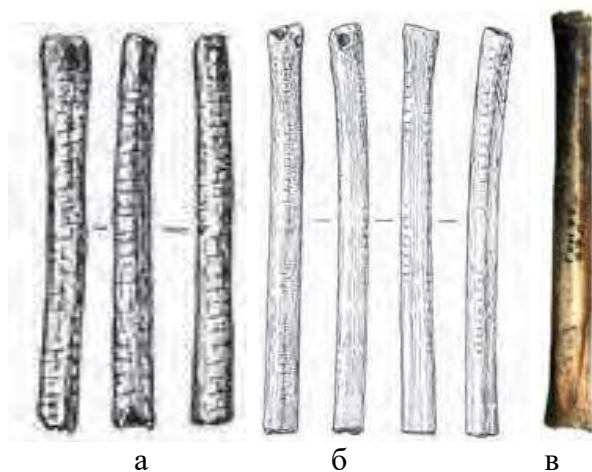


Рис. 4. а – флейта без свисткового отвору (поселення Косеуць, Молдова); б – флейта зі свистковим отвором (поселення Косеуць, Молдова); в – флейта без свисткового отвору (поселення Гінці, Полтавська обл.).

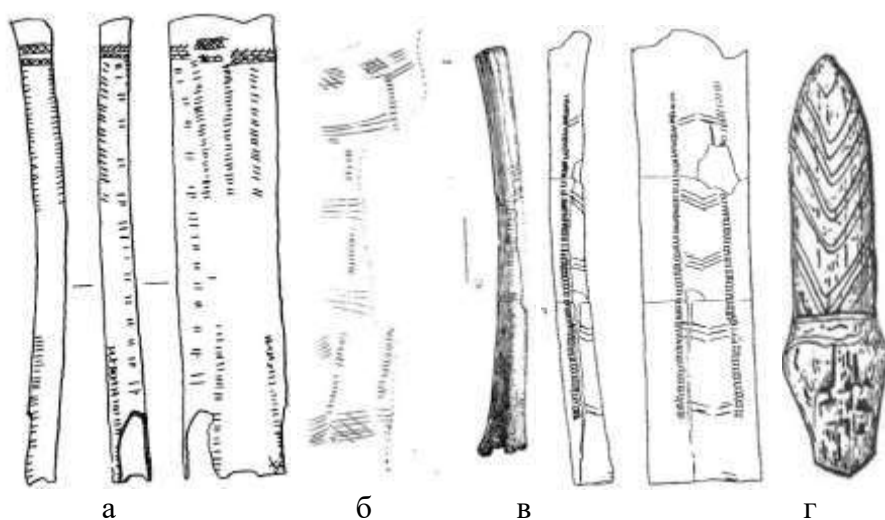


Рис. 5 Флейти з орнаментом: а – з поселення Хотилеве на Десні; б, в – поселення Авдісьве; г – фігурка жінки-птахи з Мізинського поселення.

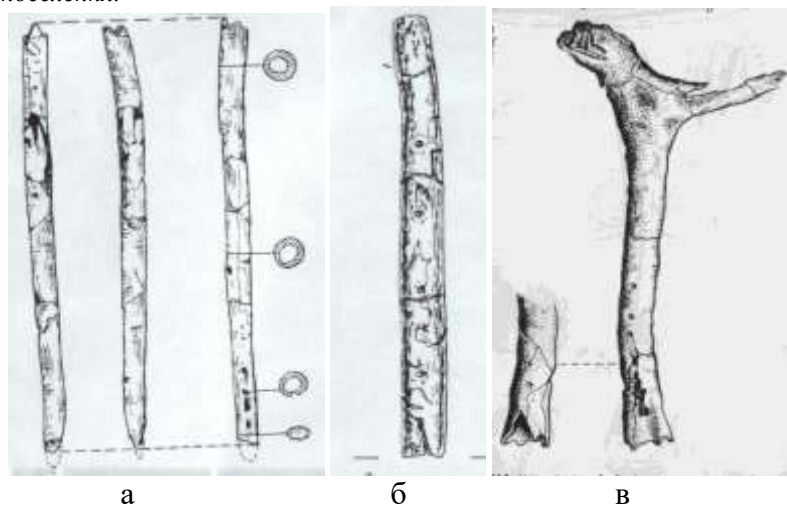


Рис. 6. а, б, в – флейти з бічними (пальцевими) отворами з Молодово –V.



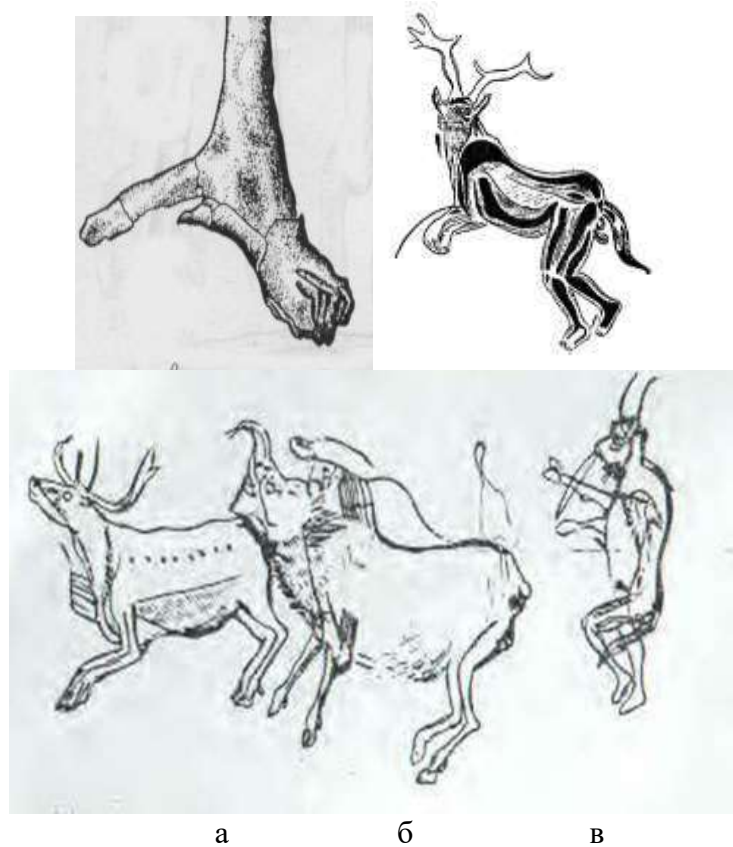


Рис. 7 а – жіночі символи на флейті з Молодово; б – зображення людини-оленя з печери Комбарель (Франція); в – зображення «чаклуна» з флейтою, одягненого у рогату маску та шкіру бика з печери Труа Фрер (Франція).

#### Список використаної літератури

1. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. *Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека*. Киев : Наук. думка, 1981. 107 с.
2. Бибииков С. Н. Музыкальная лопатка мамонта из палеолитического поселения Городок II в Ровенской области. *Первобытная археология – поиски и находки*. Сб. науч. тр. Киев : Наук. думка, 1980. С. 10–19.
3. Гавриленко І. М. Кам'яні та кістяні вироби Гінцівського пізньопалеолітичного поселення (за матеріалами Полтавського краєзнавчого музею). *Археологический альм.* Донецьк, 2003. № 13. С. 232–249.
4. Гладких М. І., Станко В. Н. Мистецтво та світогляд пізньопалеолітичної людини (за матеріалами України). *Археологія*, 1996. № 3. С. 39-50.
5. Етнічна історія Давньої України. Колективна монографія. Київ : Ін-т археології НАН України, 2000. 280 с.
6. Коваленко С. Кройтор Р. Производственный и хозяйственный инвентарь из кости, рога и бивня с многослойной стоянки верхнего палеолита Косэуць. *Revista Arheologică, Serie nouă*. Vol. XII, nr. 1–2, 2016. P. 283–295.
7. Михайлова Н. Р. Походження і розвиток інституту «шаманів» у суспільстві мисливців на оленя. *Археологія*, 1994, № 4. С. 19–29.
8. Охріменко Г. Найдавніший європейський музичний інструмент передано до Волинського краєзнавчого музею! 2015. 15 трав. *Сайт Волин. краєзнавчого музею*. [http://volyn-kraymus.at.ua/news/najdavnishij\\_evropejskij\\_muzichnij\\_instrument\\_peredano\\_do\\_volinskogo\\_kraeznavchogo\\_muzeju/2015-05-15-655](http://volyn-kraymus.at.ua/news/najdavnishij_evropejskij_muzichnij_instrument_peredano_do_volinskogo_kraeznavchogo_muzeju/2015-05-15-655)
9. Охріменко Г. Населення Волині в праісторичні часи (розвиток матеріальної та духовної культури). Монографія. Луцьк : Волин. обл. друк., 2004. 252 с.
10. Склярєнко Н. В., Охріменко Г. В. Первісне мистецтво і культура Волині. Луцьк : ЛНТУ, 2013. 352 с.
11. Усачук А. Н. К вопросу о костяных деталях духовых музыкальных инструментов в эпоху бронзы. *Старожитності Північно-Східного Приазов'я: Зб. наук. пр.* Донецьк : Укр. культурний центр, 1999. С. 70–87.
12. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 262 с.
13. Черныш А. П. Ранний и средний палеолит. Поздний палеолит Поднестровья, Закарпатья. *Археология Прикарпатья, Волини и Закарпатья (каменный век)*. Киев : Наук. думка, 1987. С. 12–43.
14. Черныш О. П. Палеолитическая стоянка Молодове V. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1961. 172 с.
15. Шовкопляс І. Г. Пізній палеоліт. *Археологія Української РСР: у трьох тт.* Т. І. Первісна археологія (відп. ред. Д.Я. Телегін). Київ : Наук. думка, 1971. С. 30–64.
16. Atema J. Old bone flutes. *Journal of the British Flute Society*. 2004. no 23. P. 18–23.
17. Atema J. Musical Origins and the Stone Age Evolution of Flutes. *Acoustics Today*. Summer, 2014. P. 26–34.
18. Buisson D. Les flûtes paléolithique d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques). *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. 1990. no 87. P. 420–433.



19. Clodre-Tissot T. Archeo-Music The reconstruction of Prehistoric musical instruments: hypothesis and conclusions in experimental music-archaeology. *Experimentelle archäologie in Europa*, 2010. Heft 9. S. 31–45.
20. Carciumaru M., Nițu E.-C., Obada Th., Cirstina O., Lupu I. F., Leu M. Wind instruments in the Mid Upper Palaeolithic of the Eastern Carpathians. *Annales d'Université Valahia Targoviste. Section d'Archéologie et d'Histoire*. T. XXI. Târgoviște : Valahia University Press, 2019. P. 7–19.
21. Conard N. J., Malina M. Münzel S. C. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*. Advance online publication 24 June 2009. [https://projekt.ht.lu.se/fileadmin/user\\_upload/sol/ovrigt/projekt\\_ccs/Conard\\_et\\_al.\\_Flutes\\_Nature\\_2009.pdf](https://projekt.ht.lu.se/fileadmin/user_upload/sol/ovrigt/projekt_ccs/Conard_et_al._Flutes_Nature_2009.pdf)
22. Dauvois M. Son et Musique Paléolithiques. *Les Dossiers D'Archéologie*. 1989. Vol. 142. P. 2–11.
23. Dauvois M. Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica. *Munibe (Antropologia-Arkeologia)*. San Sebastian, 2005. № 57. P. 225–241.
24. Gray P.M., Krause B., Atema J., Payne R. Krumhansl C., Baptista L. BioMusic : The Music of Nature and the Nature of Music. *Science*, 2001. no 291. P. 52–54.
25. Harrison R. A. A pierced reindeer phalanx from Banwell Bone Cave and some experimental work on phalanges. *Proceedings of the University of Bristol Spelaeological Society*, 1978. Vol. 15. P. 7–22.
26. Higham T., Basell L., Jacobi R., Wood R., Ramsey, C. B., Conard, N. J. Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle. *Journal of Human Evolution*, 2012. no 62. P. 664–676.
27. Hoover J. Sh. Making Prehistoric Music: Musical instruments from Ancestral Puebloan sites. <http://www.nps.gov/articles/musical-instruments-from-ancestral-puebloan-sites.htm>.
28. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal* Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3–29. <https://doi.org/10.2307/842168> <https://www.jstor.org/stable/842168>
29. Kamiński W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich (Zarys problematyki rozwojowych). Warszawa : PWM, 1977. 177 s.
30. Leroi-Gourhan A. Prehistoire de l'art occidental. Paris, Éditions Mazenod, 1965. 482 p.
31. Megaw J. V. S. Penny Whistles and Prehistory. *Antiquity*, 1960. Vol. 34. P. 6–13; Morley I. The Evolutionary Origins and Archaeology of Music., 2006. C. 57–62.
32. Morley I., The Evolutionary Origins and Archaeology of Music: An Investigation into the Prehistory of Human Musical Capacities and Behaviours. Ph.D. thesis. University of Cambridge, 2003. Available at <http://www.dar.cam>.
33. Morley I. Ritual and music – parallels and practice, and the Palaeolithic. *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Cultures*. Cambridge University Press, 2008. P. 159-175.
34. Pérez C.M., Benito C.G., Gracia M.A. Un caso de Arqueología Experimental aplicado a la Arqueología Musical. *Saldvi*. 2015. n.º 15. P. 65-91.
35. Sawicki L. Stanowiska młodszego paleolitu w Gródku na Wołyni. *Ziemia*, 1927, R. 12, nr 3. S. 36–42.
36. Scothern P. M. T. The Music-Archaeology of the Palaeolithic Within Its Cultural Setting. Unpublished Ph.D. thesis. University of Cambridge, 1992. 583 p.
37. Turk, I., Dirjec, J., Bastiani, G., Pflaum, M., Lauko, T., Cimerman, F., Kosel, F., Grum, J., Cevc, P. Nove analize «piščali» iz Divjih bab I (Slovenija). *Arheološki vestnik*, 2001, no 52. P. 25–79.
38. Wingert P.S. Primitiv Art. Its traditions and styles. – N.Y : Oxford: University Press, 1962. 305 p.

#### References

1. Bibikov S. N. Drevneyshiy muzykal'nyy kompleks iz kostey mamonta. Ocherk material'noy i dukhovnoy kul'tury paleoliticheskogo cheloveka. Kyiv : *Naukova dumka*, 1981. 107 s.
2. Bibikov S. N. Muzykal'naya lopatka mamonta iz paleoliticheskogo poseleniya Gorodok II v Rovenskoj oblasti. *Pervobytnaya arkeologiya – poiski i nakhodki*. Sbornik nauchnykh trudov. Kyiv : Naukova dumka, 1980. S. 10–19.
3. Havrylenko I. M. Kam'yani ta kistyani vyroby Hintsiv's'koho pizn'opaleolitychnoho poselennya (za materialamy Poltav's'koho kraysnavchoho muzeyu). *Arheologicheskij al'manakh*. Donetsk, 2003. № 13. S. 232–249.
4. Hladkykh M. I., Stanko V. N. Mystetstvo ta svitohlyad pizn'opaleolitychnoyi lyudyny (za materialamy Ukrainy). *Arkeolohiya*, 1996. № 3. S. 39-50.
5. Etnichna istoriya Davn'oyi Ukrainy. Kolektyvna monohrafiya. Kyiv : Instytut arkeolohiyi NAN Ukrainy, 2000. 280 s.
6. Kovalenko S., Kroytor R. Proizvodstvennyy i khozyaystvennyy inventar' iz kosti, roga i bivnya s mnogoslonoj stoyanki verkhneho paleolita Koseuts' *Revista Arheologică*, Serie nouă. Vol. XII, nr. 1–2, 2016. P. 283–295.
7. Mykhaylova N. R. Pokhodzhennya i rozvytok instytutu «shamaniv» u suspil'stvi myslyvtstv na olenya. *Arkeolohiya*, 1994, № 4. S. 19–29.
8. Okhrimenko H. Naydavnishyy yevropeys'kyy muzychnyy instrument peredano do Volyn's'koho kraysnavchoho muzeyu! 2015. 15 travnya. Sayt Volyn's'koho kraysnavchoho muzeyu. [http://volyn-kraymus.at.ua/news/naydavnishij\\_evropejskij\\_muzichnij\\_instrument\\_peredano\\_do\\_volynskogo\\_kraeznavchogo\\_muzeju/2015-05-15-655](http://volyn-kraymus.at.ua/news/naydavnishij_evropejskij_muzichnij_instrument_peredano_do_volynskogo_kraeznavchogo_muzeju/2015-05-15-655)
9. Okhrimenko H. NaseleNNya Volyni v praistorychni chasy (rozvytok material'noyi ta dukhovnoyi kul'tury. Monohrafiya. Luts'k : Volyn's'ka oblasna drukarnya, 2004. 252 s.
10. Sklyarenko N. V., Okhrimenko H. V. Pervisne mystetstvo i kul'tura Volyni. Luts'k : LNTU, 2013. 352 s.

11. Usachuk A. N. K voprosu o kostyanykh detalyakh dukhovyykh muzykal'nykh instrumentov v epokhu bronzy. *Starozhytnosti Pivnichno-Skhidnoho Pryazov'ya*: Zbirnyk naukovykh prats'. Donetsk : *Ukrayins'kyi kul'turnyy tsestr*, 1999. S. 70–87.
12. Cherkas'kyi L.M. *Ukrayins'ki narodni muzychni instrumenty*. Kyiv : Tekhnika, 2003. 262 s.
13. Chernysh A.P. Ranniy i sredniy paleolit. Pozdnyy paleolit Podnestrov'ya, Zakarpat'ya. *Arkheologiya Prikarpat'ya, Volyni i Zakarpat'ya (kamennyi vek)*. Kyiv : Naukova dumka, 1987. S. 12–43.
14. Chernysh O.P. Paleolitychna stoyanka Molodove V. Kyiv: Vydavnytstvo Akademiyi nauk Ukrayins'koyi RSR, 1961. 172 s.
15. Shovkoplyas I.H. Pizniy paleolit. *Arkheolohiya Ukrayins'koyi RSR: u tr'okh tomakh. Tom pershyy. Pervisna arkeolohiya (vidp.red. D.YA. Telehin)*. Kyiv : Naukova dumka, 1971. S. 30–64.
16. Atema J. Old bone flutes. *Journal of the British Flute Society*. 2004. no 23. P. 18–23.
17. Atema J. Musical Origins and the Stone Age Evolution of Flutes. *Acoustics Today*. Summer, 2014. P. 26–34.
18. Buisson D. Les flûtes paléolithique d'Isturitz (Pyrenées-Atlantiques). *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. 1990. no 87. P. 420–433.
19. Clodre-Tissot T. Archeo-Music The reconstruction of Prehistoric musical instruments: hypothesis and conclusions in experimental music-archaeology. *Experimentelle archäologie in Europa*, 2010. Heft 9. S. 31–45.
20. Carciumaru M., Nițu E.-C., Obada Th., Cirstina O., Lupu I. F., Leu M. Wind instruments in the Mid Upper Palaeolithic of the Eastern Carpathians. *Annales d'Université Valahia Targoviste. Section d'Archéologie et d'Histoire*. T. XXI. Târgoviște: Valahia University Press, 2019. P. 7–19.
21. Conard N.J., Malina M. Münzel S.C. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*. Advance online publication 24 June 2009. [https://projekt.ht.lu.se/fileadmin/user\\_upload/sol/ovrigt/projekt\\_ccs/Conard\\_et\\_al.\\_Flutes\\_Nature\\_2009.pdf](https://projekt.ht.lu.se/fileadmin/user_upload/sol/ovrigt/projekt_ccs/Conard_et_al._Flutes_Nature_2009.pdf)
22. Dauvois M. Son et Musique Paléolithiques. *Les Dossiers D'Archéologie*. 1989. Vol. 142. P. 2–11.
23. Dauvois M. Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica. *Munibe (Antropologia-Arkeologia)*. San Sebastian, 2005. № 57. P. 225–241.
24. Gray P.M., Krause B., Atema J., Payne R. Krumhansl C., Baptista L. BioMusic: The Music of Nature and the Nature of Music. *Science*, 2001. no 291. P. 52–54.
25. Harrison R. A. A pierced reindeer phalanx from Banwell Bone Cave and some experimental work on phalanges. *Proceedings of the University of Bristol Spelaeological Society*, 1978. Vol. 15. P. 7–22.
26. Higham T., Basell L., Jacobi R., Wood R., Ramsey, C. B., Conard, N. J. Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle. *Journal of Human Evolution*, 2012. no 62. P. 664–676.
27. Hoover J.Sh. Making Prehistoric Music: Musical instruments from Ancestral Puebloan sites. <http://www.nps.gov/articles/musical-instruments-from-ancestral-puebloan-sites.htm>.
28. Hornbostel E.M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal* Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3–29. <https://doi.org/10.2307/842168> <https://www.jstor.org/stable/842168>.
29. Kamiński W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich (Zarys problematyki rozwojowych). Warszawa : PWM, 1977. 177 s.
30. Leroi-Gourhan A. *Prehistoire de l'art occidental*. Paris, Éditions Mazenod, 1965, 482 p.
31. Megaw, J.V.S. Penny Whistles and Prehistory // *Antiquity*, 1960. Vol. 34, p. 6–13; Morley I. The Evolutionary Origins and Archaeology of Music., 2006. S. 57–62.
32. Morley, I., The Evolutionary Origins and Archaeology of Music: An Investigation into the Prehistory of Human Musical Capacities and Behaviours. Ph.D. thesis. University of Cambridge, 2003. Available at <http://www.dar.cam>.
33. Morley I. Ritual and music – parallels and practice, and the Palaeolithic. *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Cultures*. Cambridge University Press, 2008. P. 159-175.
34. Pérez C.M., Benito C.G., Gracia M.A. Un caso de Arqueología Experimental aplicado a la Arqueología Musical. *Saldvi*. 2015. n.º 15. P. 65-91.
35. Sawicki L. Stanowiska młodszego paleolitu w Gródku na Wołyni. *Ziemia*, 1927, R. 12, nr 3. S.36–42.
36. Scothern P. M. T. The Music-Archaeology of the Palaeolithic Within Its Cultural Setting. Unpublished Ph.D. thesis. University of Cambridge, 1992. 583 p.
37. Turk, I., Dirjec, J., Bastiani, G., Pflaum, M., Lauko, T., Cimerman, F., Kosel, F., Grum, J., Cevc, P. Nove analize «piščali» iz Divjih bab I (Slovenija). *Arheološki vestnik* 2001, no 52. P. 25–79.
38. Wingert P.S. *Primitiv Art. Its traditions and styles*. N.Y. : Oxford: University Press, 1962. 305 p.

#### VARIETIES OF LATE PALEOLITHIC WIND INSTRUMENTS IN PRIMITIVE MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURE OF UKRAINE

**Olijnyk Olga** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor  
Lviv National Music Academy n.a. M.V. Lysenko, Lviv

The article is devoted to the study of late Paleolithic wind instruments from the territory of Ukraine and their systematization according to the international classification of musical instruments by Hornbostel-Sachs. As a result of a comparative analysis with instruments of the same type from other territories of Europe, as well as constructive features

characteristic of ethnographic analogues, five varieties of wind instruments were determined. Based on the semantic interpretation of the ornament applied to them and the peculiarities of the forms, their ritual functions and gender distribution were established.

*Key words:* wind instruments, classification by Hornbostel-Sachs, musical archaeology, Late Paleolithic.

**UDC 780.6 + 903**

**VARIETIES OF LATE PALEOLITHIC WIND INSTRUMENTS IN PRIMITIVE MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURE OF UKRAINE**

**Olijnyk Olga** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor  
Lviv National Music Academy n.a. M.V. Lysenko, Lviv

*The aim of the paper* is to introduce into international scientific circulation wind instruments from the territory of Ukraine, analogues of which existed in the Paleolithic era in Europe, to systematize them according to the international classification of musical instruments by Hornbostel-Sachs, as well as to investigate the functions and semantic meaning of individual varieties and their use in magical ritual practices.

*Research methodology.* The paper uses combined archaeological and organological research methods.

*Results.* As a result of a complex instrumental analysis, it was established that, according to their morphological features, the varieties of wind instruments found on the territory of Ukraine have analogues among the instruments of the Late Paleolithic era from other territories of Europe, as well as the traditional instruments of the peoples of the world. The semantic interpretation of the geometric ornament, as well as the material from which the flutes were made (bird bones, deer horns), made it possible to establish their gender distribution. Flutes made of bird bones belonged to women – guardians of the family, who were simultaneously «priestesses-shamans» who performed magical rites in order to preserve and protect the family collective. Instead, in many primitive cultures, the horn was a symbol of male power and played an important role in reproductive magical rites related to both the increase in the number of members of the community and animals, as the basis for the survival of primitive collectives. Deer horn flutes belonged to male shamans. Images of men in horned masks and animal skins are known from paintings in caves in France (Troy Frere) and in Ukraine (Balamutivska cave, Chernivtsi region).

*Novelty.* In the article, for the first time, a comprehensive systematic analysis of the varieties of Late Paleolithic wind instruments from the territory of Ukraine, their functions in magical rites, and gender distribution was carried out.

*Practical significance.* The paper materials can be used in research on the musical and instrumental culture of the ancient peoples of the world.

*Key words:* wind instruments, classification by Hornbostel-Sachs, musical archaeology, Late Paleolithic.

Надійшла до редакції 17.04.2023 р.

**УДК 375.27.8**

**ГІТАРНА МУЗИКА ГВІДО САНТОРСОЛІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРЧОСТІ**

**Філатова Тетяна Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики,  
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.598>  
[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

Творчість уругвайського композитора Гвідо Санторсоли, автора майже трьох десятків гітарних композицій, розглянуто в контексті його професійних зв'язків з відомими представниками іспанської, італійської, бразильської, аргентинської шкіл. Враховано специфіку національного розвитку уругвайської культури, її вплив на формування жанрової системи музичного побуту в умовах етнокультурного розмаїття креольських традицій, а також взаємодію фольклорних явищ з академічними процесами засвоєння авангардних технік композиторського письма середини минулого століття. Методологія дослідження спирається на методи історичного, феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального аналізу для: підсумування фактологічної інформації про життєтворчість композитора, визначення жанрових ознак народної музики афро-уругвайського та креольського походження в його гітарному спадку, виокремлення стильових рис творчості та втілення конструктивної логіки додекафонії в звукову організацію музичної тканини. У процесі аналізу циклу «4 латиноамериканські прелюдії» визначені жанрові елементи шоро афро-бразильського походження, креольського вальса-шоро, пісні відаліта і танцю маламбо з аргентинським та уругвайським корінням. У «Старовинній сюїті» виявлено неокласичні пошуки композитора – барокві алюзії на європейську традицію старовинних інструментальних циклів, із залучення імпровізаційної прелюдії до звичного чергування жанрів менуету, мюзету, сарабанди, жиги. Додекафонна поліфонічна техніка у гітарній творчості композитора охарактеризована як провідний вектор пильної уваги до сучасних методів письма (поруч із октавними явищами); виявлено неортодоксальний характер використання системи, що співіснує з танцювальними ритмами неаполітанської тарантели в «Італійській сонаті № 4», а також з архетипом андалузького фанданго в «Іспанській сонаті № 2», з ритмічним ядром афро-бразильського батуча в «Бразильській сонаті № 5». Темброві наслідування перкусійних звучань розглянуто у зв'язку з використанням специфічних прийомів звуковидобування на гітарі. Стильові вподобання Гвідо Санторсоли до використання

фольклорних ресурсів мультикультурного уругвайського середовища та найближчих регіонів аргентинських та бразильських культур доповнено тяжінням композитора до європейських неокласичних парадигм творчості, а також спробами поєднати нові техніки композиції з матеріалом різної жанрово-стильової природи.

*Ключові слова:* уругвайська гітарна музика, гітарна творчість Гвідо Санторосоли, жанрово-стильові риси, національні фольклорні традиції.

*Постановка проблеми.* Гітарна уругвайська музика віддзеркалює мультикультурну панораму розвитку мистецтва країни, у якій історично склалися умови для постійної пролонгації транскультурного обміну між різними етнічними спільнотами європейського, африканського або корінного походження. На рівні місцевого музичного побуту це відбивається перевагою гібридних жанрових явищ креольської природи, у професійній творчості – появою феноменів, які відтворюють синтез нової композиторської техніки і південноамериканських фольклорних традицій. Уругвайські композитори іспанського, французького, італійського походження задовольняють запит на культурну різноманітність в умовах міжнародної міграції та глобалізації. Гітарна музика, розповсюджена у народно-побутовому середовищі, а також художні твори уругвайських авторів формують оригінальний репертуар академічної школи виконавства. Гвідо Санторосола створив «левоу частину» гітарних композицій і тому аналіз його творчості уявляється актуальним для пошуку нових наукових дискурсів.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Серед наукових досліджень уругвайської музичної культури можна виокремити роботи Ф. Аросени та С. Агійяра [3] з антропологічного наукового сектора, що спираються на соціологічне вивчення мультикультурного складу сучасних мешканців країни, етногенезу міграційних процесів та впливу на розвиток музичного мистецтва. Сектор музикознавчих публікацій, дотичних до композиторської творчості, музичної історіографії, вивчення стильових тенденцій уругвайської музики, представлений роботами С. Сальгадо [8], Л. Манзіно [7], В. Доценка [1]. Важливі блоки інформації щодо популярної музики містить стаття М. Бордоллі [5]. Вивченню творчості Г. Санторосоли присвячені праці Ф. Бартолоні [4], аналізу додекафонії у творах композитора – публікації М. Аміна, Ф. Карбоне [2]. Суттєві пояснення до власних творів містять надруковані методичні роботи композитора [9]. Аналітика обраних гітарних творів спирається на нотні тексти та наведені зразки їх виконання.

*Мета статті* – виявити жанрово-стильові риси творчості уругвайського композитора Г. Санторосоли на прикладі його гітарної музики. *Новизна статті* полягає у введенні до вітчизняного музикознавчого обігу матеріалів про уругвайську музичну культуру і гітарну творчість зокрема.

*Вклад основного матеріалу.* Першим з уругвайських авторів гітарних композицій у ХХ ст. вважається Альфонсо Брокуа (Alfonso Broqua, 1876–1946 рр.), француз за походженням, що отримав професійну освіту в консерваторіях Парижа та Брюсселя. Його віртуозні етюди «Луна пейзажу», «Відала», «Чакарера», «Романтична самба», «Мілонга», «Пампаси», «Ритми камперос» засновані на фольклорних мотивах та ритмах, поєднаних із колористичною французькою гармонією. Значному розширенню репертуару сприяв уродженець Монтевідео, всесвітньо відомий віртуоз, засновник уругвайської гітарної школи Абель Карлеваро (Abel Carlevaro, 1916–2001 рр.). Його внесок є переконливим за обсягом творів та технічною складністю: «Американські прелюдії» (1957–1963 рр.), Соната «Cronomias» (1972 р.), «Concertodel Plata» для гітари з оркестром (1973 р.), «Сюїта старовинних іспанських танців» (1974 р.), П'ять етюдів, присвячених Вілла-Лобосу (1975, 1988 рр.), «Інтродукція і капричіо» (1983 р.), Концертний дует «Arengua» (1986 р.), Концерт для гітари з оркестром № 3 (1989 р.), «Мікроетюди» (1992–2000 рр.), «Орієнтальна мілонга» (1994 р.), Американський концерт «На південь від Козерога» (1998 р.) для гітари і гітарного квартету; «Концертна фантазія» для гітари, ударних і струнного квартету (1997 р.), «Мілонга сюїта» № 1, № 2 (2005 р.), «Три каденції» (не опубліковані). Нова «амплітуда» технічних можливостей академічного гітарного виконавства дозволяла композиторам південноамериканського авангарду, схильним до експериментування, залучати гітару до власного шляху творчих пошуків.

Гітарний репертуар уругвайської музики суттєво збагатив *Гвідо Санторосола* (Guido Antonio Santórsoladi Bari Bruno, 1904–1994)<sup>1</sup> – скрипаль, диригент, педагог та композитор, який віддавав у своїй творчості перевагу необароковій стилістиці, національним традиціям бразильського та уругвайського фольклору, техніці додекафонії. Крім оркестрових, вокальних, камерних творів, він створив безліч гітарних опусів, з яких у сучасному репертуарі популярні Концертно № 1 для гітари з оркестром (1942 р.), Концерт для гітари з оркестром (1943 р.), Шоро (1944 р.), Романтичний вальс (1944 р.), Старовинна сюїта (1945 р.), П'ять прелюдій (1959 р.), Вальс-шоро (1960 р.), Соната для двох гітар № 1 (1962 р.), Іспанська соната № 2 (1971 р.), Чотири латиноамериканські п'єси (1971 р.), Соната № 3 (1975 р.), Італійська соната № 4 (1977 р.), Подвійний концерт для гітари, клавесина і оркестру (1975 р.), Шість багателей (1977 р.), Концертно для 3-х гітар з оркестром (1978 р.), «Dirtico» для гітари (1980 р.), Бразильська соната № 5 (1981 р.), Концерт № 3 для гітари з оркестром (1983 р.) та інші п'єси для гітари соло, дуетів, тріо та гітарних ансамблів.

Найвагоміша частина творів належить до зрілого періоду творчості, починаючи з 1970-х років, коли авторська ініціатива композитора переважно прямувала до галузі гітарної музики. Санторсола залучав інструмент до різноманітних камерних складів або присвячував всю свою увагу виключно тембру гітари. До цього періоду композитор освоїв бразильські жанри, ритми у ранній творчості (1926–1944 рр.); уругвайський фольклор у середні роки (1945–1961 рр.); виявляв схильність до лінійного поліфонічного мислення та перейшов до експериментів із октатонічними звуковими структурами на основі серійних методів.

Написання першого з гітарних творів Концертино для гітари з оркестром було умовою участі у конкурсі під час проживання відомого іспанського гітариста А. Сеговії в Монтевідео. Композиція відзначена першою премією (1942 р.); концертна прем'єра відбулася у 1943 р. у виконанні Абея Карлеваро, оркестром диригував автор музики. Контакти з Андресом Сеговією та Ейтором Вілла-Лобосом зміцнили впевненість музиканта у необхідності писати для гітари, враховуючи що в басейні Ла-Плати, сусідніх регіонах Уругваю та Аргентини гітара вважалася найпопулярнішим інструментом. Значну роль у формуванні творчих пріоритетів відіграли численні особисті контакти з гітаристами. На сценах Монтевідео звучала гітарна музика мексиканця Мануеля Понсе, іспанця Мануеля де Фальї, італійця Кастельнуово-Тедеско у виконанні Андреса Сеговії. Згідно з біографічними даними, Сеговія та Санторсола жили в кількох кварталах один від одного, часто зустрічалися на прогулянках, дочка Сеговії брала уроки фортепіано у дружини Санторсоли Сари. Уругвайський гітарист Ісайяс Савіо познайомив музиканта з бразильським дуєтом братів Сержиу та Едуардо Абреу, для яких композитор написав безліч творів. Особисте знайомство з італійським гітаристом та композитором Анжелло Жилардіно відкрило можливості для виконання та публікації творів у Європі [2].

Гітарна спадщина Г. Санторсоли містить 28 сольних композицій, 5 дуєтів, 9 творів для солістів та симфонічного оркестру, 13 камерних творів за участю гітари. Відомий бразильський гітарист Сержиу Абреу (Sérgio Abreu), який часто виконував у дуєті з братом Едуардо нову музику майстра згадував: «Санторсола був пов'язаний із Бразилією, хоча сам ніколи не вважав себе бразильцем. Прожив тут багато років, розмовляв португальською майже без акценту, потім поїхав до Уругваю, але його музика ніколи не була суто бразильською. Я сказав би, що з усіх латиноамериканських композиторів він, безумовно, написав найбільше творів для гітари. Після 1970 р. уже майже нічого не писав для інших інструментів і став практично композитором гітарної музики» [4; 124]. До кращих з його творів, зазвичай, зараховують Вальс-шоро з циклу Чотири латиноамериканські п'єси, Італійську сонату, Старовинну сюїту (особливо Прелюдію з цієї сюїти, яку часто грають окремо від усього циклу), Концерт для двох гітар, присвячений Дуєту Абреу. Гітара у його творах звучить витончено, глибоко за фактурним наповненням, оскільки автор мислить не категоріями інструментального соліста, а масштабами диригента симфонічного оркестру, який прагне до злиття всіх голосів партитури.

Музика Г. Санторсоли вражає різними стильовими обертонами: романтичною витонченістю вальсів-шоро, бароковою строгою злагодженістю поліфонічних ліній у сюїтах, орієнтованих на жанровий каталог п'єс до класичних інструментальних циклів, алюзіями стилів майстрів епохи класицизму в концертних творах «*ala maniera clasica*», близькістю до фольклорного народно-побутового середовища чи, навпаки, охопленням конструктивістської логіки додекафонної системи, радикальної щодо музичної мови минулого<sup>2</sup>. Захопленість цією технікою в музиці композитора регулювалася власними слуховими, естетичними враженнями, переживаннями, «чутливістю на метафізичному рівні» [9; 179].

Іноді майже весь спектр позначених орієнтирів можна побачити на сусідніх сторінках п'єс з одного циклу, наприклад, *4 piezas latinoamericanas*. На момент його написання (1971 р.) автор шліфував техніку додекафонії, підпорядковуючи її своїм музично-естетичним уявленням про красу звучання. Назва циклу виражала близькість п'єс до латиноамериканських жанрових архетипів у їхньому гібридному зв'язку з європейськими: шоро, вальс-шоро, відаліта, маламбо. Кожному притаманні специфічні ритмічні малюнки, складність яких обумовлена афро-американськими впливами (приклад 1).

Приклад 1.

Ритмічне ядро жанрів шоро, відаліта, маламбо

The image displays three lines of musical notation, each representing a different genre. The first line is labeled 'Шоро' (Shoro) with a 2/4 time signature. The second line is labeled 'Відаліта' (Vidalita) with a 3/4 time signature. The third line is labeled 'Маламбо' (Malambo) with a 6/8 time signature. Each line shows a sequence of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The notation is presented in a simplified, illustrative style.

Перші дві п'єси базуються на основі титульного бразильського пісенно-інструментального жанру шоро (шоро в пер. «крик», «плач») з акомпанементом флейти, гітари та кавакіньо (маленької чотириструнної бразильської гітари). Ритмічний осередок шоро містить гострий, енергійний синкопований ритм афро-бразильського походження, який в умовах автентичного народно-побутового середовища поєднується з сумними індіанськими наспівами та відлуннями європейських жанрів. Тут же, в атмосфері спокійного темпу, секвенціювання мелодичних фраз, заокруглених виразними інтонаціями «зітхань», підкреслюється лірико-ностальгійна «колія» образу (приклад 2).

Приклад 2.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси, № 1 Шоро

Molengamente (♩ = 112 circa)

*mf espress; un poco libre*

*f rubato poco*

*mf espress.*

*cresc.*

Хроматичне поєднання інтонацій терцій і секунд (великих і малих) надає мелодії відтінку пізньоромантичної експресії, який до того ж підтримується акордовими дисонансами<sup>3</sup>. З лінійних рухів малих терцій пізніше формується октавонічне утворення на основі зменшених септакордів, з'єднаних симетричними комірками «тон-напівтон» (тт. 19-20). Слідом за О. Месіаном, І. Стравінським подібні звукові конструкції своїм новим незвичним звучанням приваблювали також багатьох латиноамериканських авторів, однак Г. Санторсола слідував не їхній ладозвукорядній, неомодальній природі, а шукав можливості взаємодії з додекафонією.

П'єса № 2 *Valsa-Chorosa*, написана під впливом дитячих спогадів про переїзд з Італії до Бразилії, несе той самий ностальгійний відтінок, але ще більш ніжний і сентиментальний, без жодних мовних «викликів». Навпаки, ця п'єса виконана в дусі раннього романтизму: у ній панує м'яка лірика вальсу, яка майже затьмарює жанрові прикмети шоро, розмиті в басових синкопах, а також у характерному мелодичному малюнку з трьох восьмих перед кожною сильною долею. Прозора фактура виразних хроматичних секвенцій доповнює цей зворушливий образ, зігріває слухачів теплими спогадами про щось своє, сокровенне, і тому саме ця п'єса стала однією з найбільш виконуваних<sup>4</sup>, легко відокремлюваних від усього циклу (приклад 3).

Приклад 3.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси №2 Вальс-шоро

Con nostalgia

6ª en RE

*dolce, espress. liberamente*

*liberamente*

*in tempo giusto*

*mf metálico*

П'єса № 3 «Відаліта» успадковує традиції американського танцю та пісні гаучі<sup>5</sup>, поширеної в Уругваї (департамент Монтевідео) та на півночі Аргентини (з іспанським текстом). Це сумна,



журлива лірична сповідь індіанської жінки, яка постійно переривається словами про скорботу, тяжке життя і нещастя («горе мені») або про кохання.

Як це заведено в креольських звичаях, мелодія подвоюється в терцію жіночими голосами. Типовий іспанський ритм схожий на андалузький *triste* (в пер. «сумний»), з пунктирним малюнком на першій долі тридольного такту. Авторські ремарки до тексту п'єси (*carinosamente* – любовно; *delicado* – ніжно) підкреслюють характер довірливого, сольного ліричного монологу. Він включає неспішні, романтичні «висловлювання», що чергуються з активними танцювальними рухливими розділами *Piu mosso* і розгорнутою віртуозною сольною каденцією перед репризою.

П'єса № 4 «Маламбо» своєю назвою відсилає до аргентинського танцю південноамериканських ковбоїв (*hauchu*), поширеному також на півдні Бразилії та Уругваї (поряд із самбою та куюкою).

Це чоловічий танець сили та доблесті, без вокального супроводу, у ньому головне – ритм. Носіями ритму зазвичай слугують африканські барабани в ансамблі з гітарою і скрипкою, а також ритмічний стукіт підборів танцюристів, що змагаються. У наслідування народного музичного побуту на початку та наприкінці п'єси демонструються фрагменти перкусійних прийомів гри на гітарі<sup>6</sup>.

Диференціація високочастотних та низькочастотних шумових ефектів ударних інструментів досягається за рахунок стукоту окремими пальцями, долонею правої та лівої руки по різних фрагментах верхньої та нижньої обичайки, деки, підставки; прийомом *rasgado* по заглушених струнах (приклад 4).

Приклад 4.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси, № 4 Маламбо

The musical score for guitar, titled "Malambo" by G. Santerola, is presented in four systems. The first system includes instructions: "en la caja, parte superior", "pulgares en el aro superior", "m. izq.", "en el aro inferior", and "aro inf.". The second system includes "pulgares", "pp", and "ver (2) golpear con los nudillos de la mano izq. en el aro inferior.". The third system is marked "VII" and includes "simile". The fourth system includes "simile", "secco", and "con ritmo absoluto".

У геміольних ритмах вгадується зв'язок з іспанськими танцями фанданго та булеріасом. Звукова організація мелодії підпорядковується додекафонній техніці: серія з 12-ти тонів, які не повторюються, побудована композитором із сегментів інтервальних зв'язків, переважно терцієвих та малосекундових.

У процесі подальших трансформацій (висотних зсувів серії, її ракоходів, інверсій, ракоходів інверсій) або у випадках двоголосного з'єднання сусідніх тонів секції утворюються консонанси<sup>7</sup>.

Саме вони артикуються автором, надаючи м'які відтінки цьому густому хроматичному середовищу та підкреслюючи його ритмічну геміольну пульсацію  $6/8 = 3/4$  (приклад 5).

Приклад 5.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси, № 4 Маламбо

Rítmico y enérgico (♩ = 120)

*p* (en la parte superior de la caja.) pulgar, en el aro superior

*mf* casi metálico

m p i p i m

У гітарній спадщині Гвідо Санторсоли є чимало сторінок, що відображають стійкість інтересу композитора до стильових зразків, жанрових моделей та мовних «словників» музики минулого. У репертуарі виконавців закріпився гітарний цикл *Старовинна сюїта* (1945 р.) з раннього періоду творчості автора – майстерна стилізація барокових сюїт. Для слухача з художнім смаком, вихованим у найкращих традиціях академічної музики, звукове нагадування про естетичні еталони мови барокової епохи, про історію культури, яка в європейських колах стала частиною колективного підсвідомого досвіду, було зустрінuto з інтересом, оскільки влучання «в резонанс» очікуваної теплоти звуку інструмента у поєднанні з красою музичного вираження сенсу – вже запорука успіху. Для публіки південноамериканських країн це не менш плідний шлях у глибину давно інспірованих міжкультурних зв'язків. Важливою умовою досягнення результату є майстерність створення стилізації.

*Старовинна сюїта* присвячена уругвайському гітаристу Ісайасу Савіо (Isaías Sávio)<sup>8</sup>. Композитор вибрав для реконструкції циклічну модель з чотирьох барокових танців із додаванням на початок циклу прелюдії: Прелюдія – Менует – Мюзет – Сарабанда – Жига, які звучали в бахівську епоху в одній тональності та без перерви<sup>9</sup>.

*Прелюдія* створена як алюзія на імпровізаційну манеру викладу фігураційного тематизму, що дуже віддалено нагадує перші такти відомої прелюдії до-мажор Й.-С. Баха<sup>10</sup>, подібна ж манера властива і пізнішим зразкам фігурованого хоралу. Орнаментальний, арпеджований фактурний малюнок тканини прикрашається мелодичним рельєфом; значно пізніше (тт. 49-63) рух припиняється, збирається в стрункі хоральні акордові «колони» у дусі гармонізацій церковних григоріанських монодій в музиці барокових майстрів. Орнамента барокових мелізматичних прикрас, органні пункти з напруженою енергією зменшених септакордів, каденції з «пікардійськими» мажорними закінченнями споріднюють музику Г. Санторсоли зі стилізованою бароковою моделлю.

*Менует* в інтерпретації композитора наслідує галантну вишуканість палацового церемоніального танцю. Однак архітектонічно в ньому не дотримано регламенту старовинних простих двочастинних або тричастинних барокових форм, де перспективи більш крупних композицій, з чергуванням помітних тематичних контрастів тільки зароджувалися за рахунок додавання танцювальних «дублів». Тут же менует орієнтований композитором на класичну композиційну модель складної тричастинної форми з *trio* в однойменній тональності.

*Мюзет* тонально перегукується з *trio* з попереднього менуету (E-dur), але асоціюється зі спокійною пасторальною атмосферою сільської глибинки десь із далекої провінції, з танцями у супроводі витриманих басів акомпанементу, що гудуть, нагадуючи звук старовинного французького інструменту «*musette de cour*» типу волинки, з легкою вібрацією звуку.

Гітара артикулює арпеджованими акордами сильні долі в розмірі  $\frac{6}{8}$ , але залишає услід шлейф резонансів, додає «гармоніки» натуральних флажолетів з м'яким синкопованим малюнком у найвищому регістрі. Виникає ефект мерехтіння обертонів на тлі медитативного, неспішного розгортання матеріалу. Це налаштовує на загальний стан умиротворення, ніжної ідилії, викликає ліричну, спокійну рефлексію і навіть танцювальний ритмізований пунктир середнього розділу не виводить із цієї рівноваги ностальгійної задумливості та романтичної споглядальності.

*Сарабанда* як «танець, добре відомий у латиноамериканській музиці за іспанськими гітарними традиціями XVI–XVII ст.» [4; 124] відроджує старовинні прийоми контурного двоголосся, поліфонічного письма з елементами імітацій та секвенцій із вертикальними перестановками голосів. У другій частині сарабанди вони особливо чутні і рясно прикрашені в мелодії мелізмами, більш властивими французькій, аніж іспанській чи німецькій версії жанру.

*Жига* як фінальна частина багатьох барокових сюїт та партит має багатий арсенал різновидів: жартівливий, гротескний, рухливий парний англійський танець у розмірах  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ; французька жига з ритмічними пунктирами, контрапунктами, імітаціями та ажурними лютневими фігурами в  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$ ; німецька дводольна жига зі складним контрапунктичним розвитком та незвичайним метром  $\frac{4}{2}$ ; італійська жига з жвавим віртуозно-концертним потоком ламаних арпеджіо з восьмих у розмірі  $\frac{6}{8}$  або  $\frac{12}{8}$ . Композитор віддає перевагу більш вільній італійській версії, що передбачала скрипкове звучання<sup>11</sup>, гранично насичує її тканину секвенціями та надає їй характерної старовинної двочастинної форми з орнаментальним репрізним варіюванням.

Із крупних концертних творів композитора для гітари solo слід згадати п'ять сонат, написаних у період захоплення додекафонією. Кожна має персональну посвяту виконавцю: Соната № 1 (1969 р.) – американці Еліс Артц; Соната № 2 «Іспанська» (1971 р.) – іспанцю Габріелю Естарелласу; Соната № 3 (1975 р.) – бразильцю Едуардо Фрассону; Соната № 4 «Італійська» (1977 р.) – уругвайцю Альваро П'єррі; Соната № 5 «Бразильська» (1981 р.) – англійцю Девіду Расселу.

Національні колорити, позначені у програмній назві трьох із них, вчуваються в умовах додекафонії скоріше через метроритмічне ядро жанрів, ніж інтонаційно-мелодично. Звукова атмосфера народних іспанських, італійських чи бразильських танців з характерними прийомами гри на гітарі відчувається через ритми та манеру виконання: бриньчання в андалузькому стилі іспанської сонати; ритм італійської тарантелли з акцентами ударів по нижній та верхній деці інструменту; звукозображувальна імітація гри на барабанах афро-бразильського ритму батука ударами по корпусу гітари, відкритих струнах.

Сам композитор зізнався (1989 р.), що використовував гітарні акорди з сегментів серії для ефекту різких «сухих ударів» по струнах, як заведено в місцевій народній традиції виконання і стилізував ритм батука, «чорного танцю величезної ритмічної сили, подібної до ритуалу, збуджуючого енергією ударних інструментів з акцентами на першій, четвертій та сьомій з восьми шістнадцятих тривалостей» [2; 67].

Найвідомішою вважається Італійська соната № 4, що утворює контраст трьох частин циклу: енергійного *allegro*, спокійної, мрійливої *reverie* – неначе посталої стилізованої сторінки музики минулого, і стрімкого *presto*, фінальної тарантелли.

У крайніх частинах музична лексика регулюється ідеями неповторюваності звуків додекафонного ряду, втім, досить вільно трактованого, з відступами від ортодоксальних принципів організації звуків та подальшої поліфонічної роботи з його трансформаціями. Серія постає у неповному вигляді (10 тонів замість 12-ти) та складається з трьох секцій.

Ключовою інтонацією для композитора слугують висхідні геміольні рухи перших трьох звуків початкової секції: саме вони слідом за повтором усіх тонів октавою вище за допомогою секвенцій вибудовують малотерцієвий «контур» пасажів із двох зменшених септакордів – октатонічного утворення, з яким автор експериментує не менш активно, ніж із технікою додекафонії.

Г. Санторсола не раз зізнався, що не є ортодоксом серійності і тому покладався на свої відчуття злагодженого звучання, заради чого легко, хоча й не надовго відходив від точних транспозицій ряду, інверсій та ракоходів, перемежуючи їх ударами по підставці або приглушених басових струнах (приклад б).

Приклад 6.

Г. Санторсола. Sonata № 4 (Italiana), 1 ч.

The image shows a musical score for the first movement of Sonata No. 4 (Italiana) by G. Santorsola. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro energico' with a tempo of approximately 108 beats per minute. It features a melodic line with various ornaments (circled numbers 1-5) and dynamic markings such as 'f', 'mf', and 'cresc.'. The piece concludes with a 'golpe en el puente' (bridge strike) and an 'idem' section.

Друга частина *Reverie* могла б існувати окремо від усього циклу: настільки вона не вписується у стилістику додекафонних творів автора. Відтінки внутрішніх станів позначені авторськими ремарками *dolce*, *serene*, *amabile* – ніжно, безтурботно, люб’язно. Музика звучить тепло і вишукано, в дусі ліричної, романтично забарвленої сарабанди, яка ніби застрягла десь у пам’яті століть, лине слідом за хвилями секвенцій у прозорому, майже невагомому двоголоссі та пасторальній тиші тональності фа-мажор<sup>12</sup>.

Третя частина *Alla tarantella* – швидка запальна тарантела з коротким стрімким арпеджованим злетом по відкритих струнах, подібним до вступу до танцю, і подальшою маніфестацією його ритмічної формули, характерної для неаполітанського різновиду тарантели з короткими стрибками, пробіжками та обертаннями.

Як найвідоміший з італійських жанрових архетипів, популярних у південноамериканській культурі, особливо аргентинській, цей танець виноситься у фінал сонати не тільки завдяки його емоційно-збудженій моториці, а й заради своєрідного символічного культурного діалогу, який автор сприймає дуже особисто.

В основі мелодії лежить багаторазово повторена мотивно-ритмічна фігура з парних звуків у розмірі  $\frac{6}{8}$  зі специфічним однотипним малюнком з чверті та восьмої. Її продовженням є швидка, ритмічно рівномірна, довга «хвиля». Дві фази розділені синтаксично та логічно. Перша (у пружному ритмі) підтримує традицію парного повтору звуків, що відповідно змушує композитора здійснювати повторення тонів серії (їх на початку 11, при черговому проведенні вже 12)<sup>13</sup>.

Друга фаза синтаксично підсумовує тему, але щоразу відходить від принципу виведення з примарного ряду звуків і рухається то висхідними хроматизмами, то секвенцією, секціями з трьох звуків у кожній. Ритмічним заокругленням слугує то перкусійний стукіт по підставці, то глухий удар рукою по басових струнах, схожий на тамбурін (приклад 7).

Композитор не прагне точної відповідності принципу додекафонії і користується інтервальними ресурсами, закладеними всередині обраного ряду на власний розсуд, одночасно комбінуючи інтервальні секції з тритону з додаванням квати або терції, втім іноді повертаючись до основ тонального мислення. Тому жанрове ядро тарантели відчувається повсюдно, а інтонації досить наполегливо апелюють до музичної мови, яка вгадується крізь призму авангарду першої пол. ХХ століття. Саме із Сонати № 4 для автора розпочався шлях свободи від ортодоксальної роботи з додекафонією. Він сміливо змінює порядок тонів, ритмічно оформлює текст у пружний танцювальний ритм жанрів національної (регіональної) етимології, зокрема андалузького іспанського фанданго, афробразильського батуча, південно-італійської тарантели та інших.

Приклад 7.

Г. Санторсола. Соната Італійська № 4, 3 ч.

*Висновки.* Творчість уругвайського композитора Г. Санторсоли, автора майже трьох десятків гітарних композицій, розглянуто в контексті його професійних зв'язків із відомими представниками іспанської, італійської, бразильської, аргентинської шкіл. Враховано специфіку національного розвитку уругвайської культури, її вплив на формування жанрової системи музичного побуту в умовах етнокультурного розмаїття креольських традицій, а також взаємодію фольклорних явищ з академічними процесами засвоєння авангардних технік композиторського письма середини минулого століття. Підсумовано фактологічну інформацію про життєтворчість композитора, визначені жанрові ознаки народної музики афро-уругвайського та креольського походження в його гітарному спадку, виокремлені стильові риси творчості та втілення конструктивної логіки додекафонії в звукову організацію музичної тканини. У процесі аналізу циклу «4 латиноамериканські прелюдії» визначені жанрові елементи шоро афро-бразильського походження, креольського вальса-шоро, пісні відаліта і танцю маламбо з аргентинським та уругвайським корінням. У «Старовинній сюїті» виявлено неокласичні пошуки композитора – барокові алюзії на європейську традицію старовинних інструментальних циклів, із залучення імпровізаційної прелюдії до звичного чергування жанрів менуету, мюзету, сарабанди, жиги. Додекафонна поліфонічна техніка у гітарній творчості композитора охарактеризована як провідний вектор пильної уваги до сучасних методів письма (поруч із октатонічними явищами); виявлено неортодоксальний характер використання системи, що співіснує з танцювальними ритмами неаполітанської тарантели в «Італійській сонаті № 4», а також з архетипом андалузського фанданго в «Іспанській сонаті № 2», з ритмічним ядром афро-бразильського батюка в «Бразильській сонаті № 5». Темброві наслідування перкусійних звучань розглянуто у зв'язку з використанням специфічних прийомів звуковидобування на гітарі. Стильові вподобання Г. Санторсоли до використання фольклорних ресурсів мультикультурного уругвайського середовища та найближчих регіонів аргентинських та бразильських культур доповнено тяжінням композитора до європейських неокласичних парадигм творчості, а також спробами поєднати нові техніки композиції з матеріалом різної жанрово-стильової природи. *Перспективи дослідження* вбачаються у вивченні творчого спадку відомих уругвайських композиторів та гітаристів-віртуозів.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Уродженець Італії, Г. Санторсола в ранньому дитинстві переселився разом із сім'єю до Бразилії (1909 р.), де у Сан-Паулу закінчив Музичну та драматичну консерваторію та згодом став її професором по класу скрипки та теорії музики після навчання у Неаполі та Лондоні. Влаштувавшись із 1931 р. у Монтевідео, працював також у камерному ансамблі Sorde Quartet, був диригентом Уругвайського симфонічного оркестру телебачення та радіомовлення, його солістом та професором Instituto de Estudios Superiores Escuela Normal de Musica. Там же згодом навчався та працював Абель Карлеваро та його відомі учні Альваро П'єррі (Álvaro Pierri, 1953 р.) та Едуардо Фернандес (Eduardo Fernández, 1952 р.) – віртуози світової популярності.

<sup>2</sup> Варто додати, що Гвідо Санторсола для своєї практичної педагогічної роботи написав підручник гармонії для гітаристів, адаптував вивчення курсу до специфіки гітарної гри, на противагу традиційній орієнтації на

фортепіано. Зокрема, окрему главу № 4 автор присвятив поясненню техніки додекафонії з її ілюстраціями фрагментами зі свого Концерту для двох гітар та камерного оркестру, присвяченого дуету братів Абреу (показані висотні транспозиції серії, ракоходи, інверсії, ракохідні інверсії з урахуванням особливостей гітарної фактури) [9].

<sup>3</sup> Посилання на виконання п'єси «Шоро» італійським гітаристом Антоніо Руголо: [https://www.youtube.com/watch?v=3wOVonJ\\_ZSc&list=OLAK5uy\\_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg\\_NZboSyYAE&index=8&ab\\_channel=AntonioRugolo-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=3wOVonJ_ZSc&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=8&ab_channel=AntonioRugolo-Topic)

<sup>4</sup> Посилання на виконання п'єси «Вальс-шоро» італійським гітаристом А. Руголо: [https://www.youtube.com/watch?v=eewk2zu4bv4&list=OLAK5uy\\_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg\\_NZboSyYAE&index=9&ab\\_channel=AntonioRugolo-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=eewk2zu4bv4&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=9&ab_channel=AntonioRugolo-Topic)

<sup>5</sup> Словом гаучі (у пер. «сирота», «волоцюга») називалися нащадки сімей, народжені у шлюбі іспанського чоловіка та індіанської жінки гуарані. Посилання на виконання А. Руголо п'єси «Відаліта»: [https://www.youtube.com/watch?v=X9t1i-1kQqk&list=OLAK5uy\\_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg\\_NZboSyYAE&index=10&ab\\_channel=AntonioRugolo-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=X9t1i-1kQqk&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=10&ab_channel=AntonioRugolo-Topic)

<sup>6</sup> Посилання на виконання А. Руголо п'єси «Маламбо»: [https://www.youtube.com/watch?v=8ydUIL9Adyc&list=OLAK5uy\\_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg\\_NZboSyYAE&index=12&ab\\_channel=AntonioRugolo-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=8ydUIL9Adyc&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=12&ab_channel=AntonioRugolo-Topic)

<sup>7</sup> Г. Санторсола, посилаючись на фрагменти зі свого Концерту для двох гітар та камерного оркестру, дав докладні пояснення щодо персонального досвіду роботи із серією. Він вказав на три можливі варіанти вертикальної комбінаторики звуків секції: шість інтервалів зі з'єднання сусідніх бінарних сегментів серії; чотири акорди з трьох найближчих тонів; три акорди з чотирьох тонів і два акорди із шести тонів. Утім, в утворенні вертикалей великої щільності, як вважає композитор, порядком з'єднання звуків можна знехтувати, щоб досягти кращого фонізму та необхідного автору сонорного ефекту [9; 161].

<sup>8</sup> Старовинну сюїту Г. Санторсоли у виконанні аргентинської гітаристки Марії Ізабелль Сіверс (María Isabel Siewers), учениці Андреса Сеговії та Абея Карлеваро див. за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=cpRtAZ2hGLA&list=OLAK5uy\\_mK7VMWHOXVhi23mYDAqOyu0PHY3kkNmQk&index=9&ab\\_channel=Mar%C3%ADaIsabelSiewers-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=cpRtAZ2hGLA&list=OLAK5uy_mK7VMWHOXVhi23mYDAqOyu0PHY3kkNmQk&index=9&ab_channel=Mar%C3%ADaIsabelSiewers-Topic)

<sup>9</sup> У Г. Санторсоли є також Сюїта у старовинному стилі для двох гітар, написана на прохання уругвайського гітариста Ісайяса Савіо, що складається з прелюдії, менуету, арієти та фіналу.

<sup>10</sup> Прелюдія та fuga № 1 із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й.-С. Баха.

<sup>11</sup> Слід згадати, що Г. Санторсола став першим у Південній Америці солістом, який володів мистецтвом гри на старовинному струнному інструменті епохи бароко, що належав до сімейства альтів із 14 струнами *viola de amor*, і виступав з концертами в Аргентині та Уругваї сольо, а дуєт з фортепіано або у супроводі оркестру під керівництвом Е. Вілла-Лобоса, Мануеля Марії Понсе, І. Стравинського.

<sup>12</sup> Музику другої частини Сонати можна послухати за посиланням:

[https://www.youtube.com/watch?v=57D00A34eWw&list=OLAK5uy\\_mK7VMWHOXVhi23mYDAqOyu0PHY3kkNmQk&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=57D00A34eWw&list=OLAK5uy_mK7VMWHOXVhi23mYDAqOyu0PHY3kkNmQk&index=5)

<sup>13</sup> Музику третьої частини Сонати можна послухати за посиланням:

[https://www.youtube.com/watch?v=Fpl4-1kZPRE&ab\\_channel=AntonioRugolo-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Fpl4-1kZPRE&ab_channel=AntonioRugolo-Topic)

### Список використаної літератури

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва : Музыка, 2010. 368 с.
2. Amín M., Carboné F. Una aproximación a la técnica dodecafónica en las cinco sonatas para guitarra sola de Guido Santórsola. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 2021. 82 p. URL: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/22295> (accessed: 10.04.2023).
3. Arocena F., Aguiar S. El Uruguay multicultural. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo : Ediciones Trilce, 2007. P. 11–78.
4. Bartoloni F. F. *Guido Santórsola: Uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro* : Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música. São Paulo : Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2004. 145 p. URL: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/guido-santorsola-obra-violonistica-e-professor-fabio-bartoloni> (accessed: 29.03.2023).
5. Bordolli M. F. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo : IASPM-AL y EUM, 2011. P. 38–51.
6. Guestrin N. La Guitarra en la Música Sudamericana. 2011. 109 p. URL: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed 19.04.2023).
7. Manzano L. Musicología Uruguay e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguay Republicana del Siglo XIX. *Musicología en le Uruguay: aportes a la construcción de du campo de studio : Memoria de las Jordanas de extensión 2013*. Montevideo : Perro Andaluz Ediciones, 2014. P. 79–96.
8. Salgado S. *Brevehistoriadelamusicaacultaenel Uruguay*. Montevideo : Aemus, 1971. 316 p.
9. Santórsola, Guido. *Principios armónicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*: manuscrito do autor. Montevideu, 1971. 232 p.



## References

1. Docenko V. *Istoriya muzyki Latinskoj Ameriki XVI – XX vv.* Moscow : Muzyka. 2010. 368 p.
2. Amín M., Carboné F. Una aproximación a la técnica dodecafónica en las cinco sonatas para guitarra sola de Guido Santórsola. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 2021. 82 p. URL: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/22295>
3. Arocena F., Aguiar S. El Uruguay multicultural. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo : Ediciones Trilce. 2007. P. 11–78.
4. Bartoloni F. F. (2004). *Guido Santórsola: Uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro* : Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música. São Paulo : Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. 145 p. URL: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/guido-santorsola-obra-violonistica-e-professor-fabio-bartoloni>.
5. Bordoli M. F. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo : IASPM-AL y EUM. 2010. P. 38–51.
6. Guestrin N. (2011). La Guitarra en la Música Sudamericana. 109 p. URL: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf>.
7. Manzano L. (2014). Musicología Uruguay e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguay Republicana del Siglo XIX. *Musicología en le Uruguay: aportes a la construcción de du campo de estudio : Memoria de las Jordanas de extensión 2013*. Montevideo : Perro Andaluz Ediciones. P. 79–96.
8. Salgado S. (1971). *Brevehistoriadelamusicaacultaenel Uruguay*. Montevideo : Aemus. 316 p.
9. Santórsola Guido. (1971). *Principios armónicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*: manuscrito do autor. Montevideo, 1971. 232 p.

**GUIDO SANTORSOLA'S GUITAR MUSIC : GENRE-STYLE FEATURES OF CREATIVITY**

**FilatovaTetiana** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

The work of the Uruguayan composer Guido Santorsola, the author of almost three dozen guitar compositions, is considered in the context of his professional relations with well-known representatives of the Spanish, Italian, Brazilian, and Argentine schools. The specifics of the national development of Uruguayan culture, its influence on the formation of the genre system of musical life in the conditions of ethnocultural diversity of Creole traditions, as well as the interaction of folklore phenomena with academic processes of mastering avant-garde composing techniques of the middle of the last century are taken into account. The research methodology is based on the methods of historical, phenomenological, comparative, structural and functional analysis to: summarize factual information about the composer's life and work, determine the genre features of folk music of Afro-Uruguayan and Creole origin in his guitar heritage, highlight the stylistic features of his work and implement the constructive logic of dodecaphony in the sound organization of the musical fabric. In the process of analyzing the cycle «4 Latin American Preludes», the genre elements of the shoro of Afro-Brazilian origin, the Creole waltz-shoro, the song of Vidalita and the malambo dance with Argentine and Uruguayan roots are identified. The «Ancient Suite» reveals the composer's neoclassical searches – baroque allusions to the European tradition of ancient instrumental cycles, with the involvement of an improvisational prelude to the usual alternation of the genres of minuet, musette, sarabande and gigue. The dodecaphonic polyphonic technique in the composer's guitar work is characterized as a leading vector of close attention to modern methods of writing (along with octatonic phenomena); the non-orthodox nature of the use of the system, which coexists with the dance rhythms of the Neapolitan tarantella in the Italian Sonata No. 4, as well as with the archetype of the Andalusian fandango in the Spanish Sonata No. 2, and with the rhythmic core of the Afro-Brazilian batuk in the Brazilian Sonata No. 5, is revealed. The timbre imitations of percussion sounds are considered in connection with the use of specific techniques of sound production on the guitar. Guido Santorsola's stylistic preferences for the use of folklore resources of the multicultural Uruguayan environment and the nearest regions of Argentine and Brazilian cultures are complemented by the composer's attraction to European neoclassical paradigms of creativity, as well as attempts to combine new composition techniques with material of different genre and style.

*Key words:* Uruguayan guitar music, guitar works of Guido Santorsola, genre and style features, national folklore traditions.

**UDK 375.27.8**

**GUIDO SANTORSOLA'S GUITAR MUSIC : GENRE-STYLE FEATURES OF CREATIVITY**

**FilatovaTetiana** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

*The aim of this paper* is to reveal the genre and style features of the work of the Uruguayan composer Guido Santorsola on the example of his guitar music. The novelty of the article lies in the introduction of materials about Uruguayan musical culture and guitar music in particular into the national musicological circulation.

*The research methodology* is based on the methods of historical, phenomenological, comparative, structural and functional analysis to: summarize factual information about the composer's life and work, determine the genre features of folk music of Afro-Uruguayan and Creole origin in his guitar heritage, highlight the stylistic features of his work and implement the constructive logic of dodecaphony in the sound organization of the musical fabric.

*Results.* In the process of analyzing the cycle «4 Latin American Preludes», the genre elements of the shoro of Afro-Brazilian origin, the Creole waltz-shoro, the song of Vidalita and the malambo dance with Argentine and Uruguayan roots are identified. The «Ancient Suite» reveals the composer's neoclassical searches – baroque allusions to the European tradition of ancient instrumental cycles, with the involvement of an improvisational prelude to the usual alternation of the genres of minuet, musette, sarabande and gigue. The dodecaphonic polyphonic technique in the composer's guitar work is characterized as a leading vector of close attention to modern methods of writing (along with octatonic phenomena); the non-orthodox nature of the use of the system, which coexists with the dance rhythms of the Neapolitan tarantella in the Italian Sonata No. 4, as well as with the archetype of the Andalusian fandango in the Spanish Sonata No. 2, and with the rhythmic core of the Afro-Brazilian batuk in the Brazilian Sonata No. 5, is revealed. The timbre imitations of percussion sounds are considered in connection with the use of specific techniques of sound production on the guitar. Guido Santorsola's stylistic preferences for the use of folklore resources of the multicultural Uruguayan environment and the nearest regions of Argentine and Brazilian cultures are complemented by the composer's attraction to European neoclassical paradigms of creativity, as well as attempts to combine new composition techniques with material of different genre and style.

*Key words:* Uruguayan guitar music, guitar works of Guido Santorsola, genre and style features, national folklore traditions.

Надійшла до редакції 10.05.2023 р.

УДК 78.21; 78.61

### ОБРАЗ ЛЕГЕНДАРНОЇ МУЛАН У ПОЛОТНІ ЛЮ ХАНЛІ «МУЛАН СІ» ДЛЯ СОЛО ЯНЦІНЯ ТА АНСАМБЛЮ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

**Жень Цзяці** – аспірантка кафедри історії музики факультету оркестрових інструментів, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0002-9667-4347>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.599>  
991945543@qq.com

Окреслено спосіб відтворення одного із зразків китайського героїчного епосу – легенди про Мулан в ансамблевій інструментальній композиції Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло Янціня та ансамблю народних інструментів. Опора митця на фольклорні першоджерела надала твору розповідного характеру в плані музично-виражальних засобів.

Детальний розгляд масштабного твору дав можливість визначити архітектонічні та композиційно-драматургічні особливості полотна. Виявлено, що літературна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, доволі опосередковано відображена в музиці.

Аналіз музичної мови митця Лю Ханлі у композиції «Мулан Сі» продемонструвала вдале поєднання митцем європейської музичної мови та національної фольклорної основи.

*Ключові слова:* Янцінь, Лю Ханлі, музична мова, жанр, фольклор, програмність, композитор.

*Актуальність теми.* «Варіації Мулан Сі» належать перу Гао Лонга і були скомпоновані як сольний твір для Янціня 1962 р. Під час Національної конференції зі спостереження за музичними інструментами з ним ознайомився Лю Ханлі і згодом здійснив аранжування твору для ансамблю народних інструментів. Так у 1982 р. композиція отримала нове життя в іншому жанрі та у виконанні іншим складом: соло Янціня з ансамблем народних інструментів – шен, лютня, чжунжуань, гаоху, ерху, чжун ху (два академічні струнні) віолончель, контрабас.

Цей твір містить багато складних прийомів гри на Янціні. Він є одним із найвідоміших композицій на цимбалах у ХХ ст. та обов'язковим для багатьох конкурсних змагань.

Аналізуючи цей твір, перш за все слід звернути увагу на особливості літературного джерела. Поема «Мулан Сі» належить до героїчного епосу народів світу. Сьогодні важко сказати чи існував французький Роланд, німецькі Нібелунги чи навіть та ж Мулан. Проте у пам'яті народу вони закарбувалися як благородні захисники, як образ національної доблесті та незламності. Зразки героїчного епосу мають на меті донести людям славетні події давнини. Тому Гао Лонг, пишучи «Варіації Мулан Сі», а згодом Лю Ханлі, komponуючи ансамблеву інструментальну композицію, спираючись на фольклорні першоджерела, надали твору розповідного характеру.

Повертаючись до постаті Мулан, необхідно відзначити основні джерела відомостей про неї. Першою письмовою згадкою про героїню є «Балада про Мулан», – народна пісня, яку, як вважається, створено під час правління династії Північна Вей (386–535 рр. н. е.). Її знаходимо в антології книг і пісень ченця Чжицзяна династії Південний Чень (557–589 рр. н. е.). Історичним місцем дії «Балади про Мулан» є військові кампанії Північної Вей проти кочівників Руран.

У пізнішій адаптації Мулан активно діяла в період заснування династії Тан (бл. 620 р. н. е.).

Отже, Мулан – легендарна народна героїня епохи Північної та Південної династій (IV-VI ст. н. е.) Китаю. Її ім'я включено до книги «Сто красунь» Янь Сюань, яка є зібранням різних жіночих образів у китайському фольклорі. Серед учених досі точаться дебати щодо реального існування Мулан: чи була історичною особою чи лише легендою. Оскільки її ім'я не фігурує в книзі «Зразкові жінки», у якій зібрані біографії жінок часів династії Північна Вей, більшість науковців вважають Мулан вигаданим персонажем.

Згідно з легендою, Мулан зайняла місце свого літнього батька під час призову в армію, переодягнувшись чоловіком. Після тривалої та видатної військової служби проти орд кочівників за північним кордоном, у війні, де відбулося сотні битв, – Мулан отримує нагороду та признання від імператора: їй пропонують високу посаду при дворі, але Мулан відмовляється від неї. Натомість героїня просить швидкого коня, щоб повернутись якнайскоріше до рідних. Також, на превеликий подив товаришів по зброї, Мулан розкриває їм свою таємницю: вона жінка. Після повернення з війни та возз'єднання з сім'єю, усамітнюється у своєму місті.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Питанням діяльності китайських митців композиторів – авторів опусів для Янцзиня, які водночас є виконавцями – янцинїстами, присвячена низка праць. Але в них немає комплексного аналізу музично-виражальних засобів, архітектонічних особливостей, стилєвих тенденцій окремих композиторів.

Так, питанню зародження та формування виконавських шкіл гри на Янцзині присвячене дослідження Сян Цухуа «Мистецтво китайських цимбал». У музикознавчій літературі постать Лю Ханлі, як знаного янцинїста, висвітлюється в плані суспільно-громадської діяльності, як пропагандиста та популяризатора творів для інструмента. Це роботи китайських дослідників: Лі Січжан, Цуй Боцян «Лю Ханлі: Звук п'єс Янцзиня у Китаї – Інтерпретація проф. Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на Янцзині», Мен Цзяньцзюнь «Вважайте Ле Хая довіреною особою – Інтерв'ю з виконавцем і викладачем Янцзиня Лю Ханлі». Сама ж композиторська творчість митця розкривається у загально-філософському та образному планах: Ван Вей «Оцінка та аналіз «Пісні про Мулан» для Янцзиня». Праці, присвячені комплексному аналізу виражальних засобів, особливостям формотворення, особливостям програми у творі Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло Янцзиня та ансамблю народних інструментів, відтак, визначенню стилєвих особливостей та індивідуальних прийомів нотного письма, – відсутні, як у зарубіжному, так і українському музикознавстві.

Тому, для розвитку китайської музики та сучасного музикознавства важливо досягти національну стилістику у поєднанні з європейськими мовними традиціями у творчості митців Китаю. Відтак, комплексний аналіз музичної мови на прикладі показової композиції Лю Ханлі «Мулан Сі» є потрібним та актуальним.

*Мета статті* – дослідити стилєве спрямування, особливості музичної мови, синтез західноєвропейських рис та елементів національного фольклору у творчості Лю Ханлі на прикладі композиції «Мулан Сі» для соло Янцзиня та ансамблю народних інструментів.

*Методологічна основа* роботи зумовлена структурою і художньою специфікою об'єкта і включає: музично-стильовий підхід і комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Задум митця, у якому реалізовано та «продемонстровано» поступове розгортання сюжету – героїчного шляху головної героїні, укладено у низку різнохарактерних та різнонастрєвих епізодів. За принципом завершеності та контрастності побудов, можна виділити три основні частини А+В+С. Ця складна тричастинна форма обрамлена Вступом та Епілогом. Відзначаємо також нетрадиційне розташування Каденції перед середньою частиною. Загалом виходить наступна послідовність частин: Вступ, Adagio «А», Каденція (hua cai), Allegro «В», Largo «С», Епілог.

*Вступ.* Розпочинається твір зображенням хвилюючої картини збирання та формування армії. Керуючись літературним сюжетом, Лю Ханлі доволі часто вводить до музичного тексту прийоми звукозображальності, ілюстрування певних образів чи подій за допомогою засобів музичної виразності. Уже у 5-ти тактовому Вступі (ab a<sup>1</sup>b<sup>1</sup> c, відповідно, структура: 2+2+1), у варіантно повторюваній початковій побудові вводиться «звучання» військових сурм: тутті усього складу ансамблю на тремоло, f та довга тривалість (половинна з крапкою, 1-й і 3-й т.т.) – створюють ефект потужного одностайного заклику. Тональною опорою вважаємо «а», оскільки відсутній терцієвий звук, можна допускати – A-dur, a-moll.

Після акордів на форте усього складу ансамблю, висхідний енергійний рух кварто-квінтовими співзвуччями продовжує лише сольний інструмент Янцзинь. Слід звернути увагу на те, що композитор використовує у гармонічному звучанні другий, третій та четвертий звуки обертонового ряду. Це основний та квінтовий тон тонічного тризвуку, як результат – по вертикалі звучать ч. 4 і ч. 5. Саме ці інтервали є властивими для прадавніх діатонічних духових інструментів, також кварта та

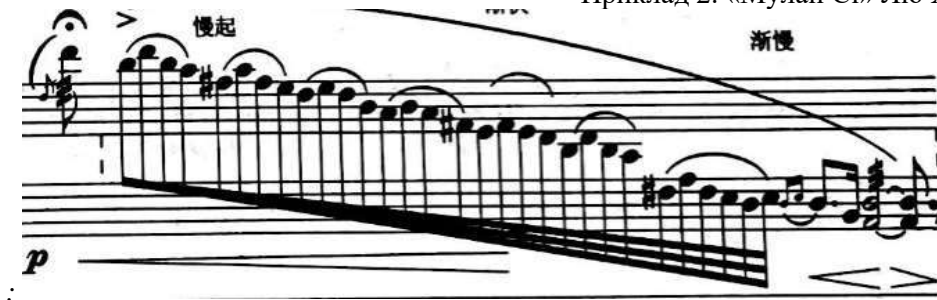
квінта мають природний різкий, потужний, відтак сигнальний характер. Висхідний рух квартами та квінтами створює враження почергового вступу багатьох військових рогів із різною теситурою звучання, від найнижчих до найвищих (Приклад 1).

Приклад 1. «Мулан Сі» Лю Ханлі (1-й т.)



Компенсує висхідний цілеспрямований рух низхідне пощаблеве спадання (трихорд-тетрахорд із кроком кварта, терція). У низхідних пасажах прослідковується рух по пентатоніці з опорою на d. У повторному варіантному проведенні початкової побудови ясно прослуховується і функційне забарвлення, з перевагою субдомінанти:  $I_{5/3}$  і IV та  $IV_{5/3\#}$ ). Щодо темпових градацій, то у цьому, і майже у всіх пасажах є виставлені авторські рекомендації та позначення, а також ремарка «сильно, вільно»: повільно – прискорити – сповільнити, які також доповнюють різну міру напруження чи схвильованості (Приклад 2).

Приклад 2. «Мулан Сі» Лю Ханлі (2-й т.)<sup>1</sup>.



Завершується вступ (після повтореної початкової двотактової побудови) протилежним цілеспрямованим висхідним поривом мелодії у Янціня, який передає зростання напруження: це висхідні ломані арпеджіо кварто-квінтових співзвуч (можна трактувати і як  $IV_{5/3}$  без терцієвого тону, оскільки прослуховується субдомінантова функція) і завершальною квінтою у нижньому регістр, що звучить як запитання без відповіді. Це як варіант початкового матеріалу (1 т.) у арпеджованому фактурному викладі (Приклад 3).

Приклад 3. «Мулан Сі» Лю Ханлі (5-й т.).



Схвильований енергійний характер вступу ніби передбачає картини протистояння, бойових дій, війни.

*Adagio* «Прощання», «А» (6-40 т.т.). У цьому розділі автор окреслює образ дівчини Мулан використовуючи мелодико-інтонаційні звороти народних пісень розповідного характеру. Починається Адажіо (четверть = 46) із яскравого наспівного мотиву у партії сольного інструменту,

основуючись на відтинках еолійського мінору та пентатоніки, які виступають тематичним зерном даного епізоду з опорою на «а» та перемінним на «с». Короткі фрази на тремоло дуже зв'язні, співучі та плавні (Приклад 4).



Адажіо представлено переважно у виді діалогу двох «осіб» – цимбали та ансамбль. Основні теми, доручені Янцзину, а інструменти ансамблю лише підтримують його та підкреслюють важливість «висловленого». Іноді тема доручається інструментам ансамблю – шену, ерху. Тоді тлом виступають хвилеподібні пасажі (відтинки пентатоніки, ламані арпеджіо, тощо), які доручені нижньому голосу Янцзиня та іншим народним інструментам. Таким діалогом досягається комплементарність руху музичного полотна (Приклад 5).

Приклад 5. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Адажіо (16-21тт.)

Посаднання кількох горизонталей творять іноді співзвуччя з доволі ясно окресленими функціями. Акordi побічних шаблів (III, VII) не є найяскравішими виразниками функційності своїх груп. Їх використання підтримує спокійний ліричний настрій, уникаючи зайвої напруженості як загалом, так і в місцевих кульмінаціях. Тризвуки III, VII натурального шаблів, V – натурального мінору, I – при напластуванні відтинків пентатонік згладжують кульмінаційні моменти. Слід зауважити, що тоніка тут теж не має виразного звучання, оскільки представлена септакордом першого шабля з доданими тонами.

Барвистість співзвучч досягається використанням акордів із доданими тонами:  $I_7^{+4}$  (з квартою),  $VII^{+6}$  (з секстою),  $IV_7^{+2}$  (із секундою). «Розцвічування» функцій, як правило, відбувається шляхом появи у сольній партії низки альтерованих неакордових звуків а також акордів із альтерованими тонами –  $II_{\#}^5$  і  $IV_{\#}^3$ .

У плані використання техніки виконання, – вібрато та щипок струн, – Адажіо можна розділити на дві частини. Обидва прийоми покликані виразити пристрасний, і водночас, делікатний м'який музичний образ Мулан. Перша частина розділу фокусується на вібрато, друга частина зосереджується на щипках струн.

Для переходу до віртуозної каденції Янцзиня, композитор вводить різкі темпові та динамічні градації: від використання шістдесят четвертих до шістнадцятих та ще з ремаркою «сильно сповільнити», а також на динамічних контрастах:  $p - mp - mff - ff$ .

*Каденція*<sup>3</sup> (41-44 т.т.). Каденція покликана створити сильну нестримну емоційну атмосферу, відтворюючи типовий ритм маршів та звучання барабанів. За масштабами, – це невеличкий розділ, який доручений лише солюючому Янцзину та демонструє віртуозність, майстерність виконавця. Ця сольна побудова має певну інтонаційну спорідненість зі вступом. Низхідна спрямованість варіантних секвенцій трихордних та тетрахордних послідовок, шляхом чергування кроку на терції-секунди, перегукується настроєво та тематично з другим елементом теми Вступу. Вона поміщена композитором не традиційно, як завершення певної частини циклічного полотна, а як самостійна частина між першою та масштабною другою. Ще дві побудови солюючого Янцзиня розмішені у другій частині, чергуючись із тутті усього ансамблю (див. схему 1).

Цікавим є ритмічний малюнок кожної із фраз: ефект динамізації побудови та пришвидшення руху досягається подрібненням тривалостей: тріолі восьмих та нормативні шістнадцяті. Плавна нестримність мелодики чотирма хвилями (ніби дві парні ланки секвенції : 41-42 та 43-44 тт.) звучить

у верхніх регістрах Янціня. Натомість нижній голос більш стриманий: квінтові та октавні співзвуччя на цілий такт (Приклад 6).

Приклад 6. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Каденція Янціня (43-44 т.т.)



Під час відтворення цієї частини сила рук повинна бути збільшена, а подвійні співзвуччя мають виконуватись повним і потужним звуком.

Кожна ланка супроводжується рекомендаціями автора щодо тонких темпових градацій: *трохи швидше – прискорити – повільніше – потужно глибоко* 43-44 т.т. Пер. Ж. Ц), що свідчить про тонкі емоційні відчуття композитора, відтак необхідність їх відтворення віртуозом-виконавцем. Усі ці темпові, динамічні перепади виражають суперечливість настрою і нервозність головної героїні Мулан перед раптовою зміною у її житті та прийняттям важливого небезпечного рішення.

*Allegro* «Жорстока битва з Міо», «В» (45 – 186 т.т). Центральний розділ твору, в якому відбуваються основні події, описані у літературному джерелі. Напружене протистояння двох армій, яке завершується енергійною картиною поля битви: «Боротьба і запеклі бої» – так зазначає Лю Ханлі на початку частини. Швидкий та запальний характер масштабної побудови (четверть = 168) зображає широкі азійські степи та високі гори, покриті кригою, потужні пориви вітру і два величезні війська що зішлись у кривавій боротьбі на тлі картини фантастичної природи – імператорська армія і племена кочівників. Ніби низка різних фрагментів боїв, коротких миттєвих сутичок, різних ракурсів бою – так у музичному полотні чергуються спільні за характером, але дещо відмінні за тематичним матеріалом, метро-ритмічною організацією, динамічними відтінками, чергуванням тутті оркестру та соло Янціня, невеликі побудови (фрази, речення, періоди). Позначаючи появу кожного нового відтинка побудови новою буквою, – їх буде понад 10, – схематично зображаємо калейдоскоп картин.

Схема 1. Композиція «Мулан Сі» Лю Ханлі (у третьому рядку – ремарки автора – програмні назви частин; у шостому рядку відзначені солюючі проведення Янціня):

Вступ	A	каденція	B	C	Епілог
1-5 т.	6-40 т.	41-44 т.	45-186 т.	187-192, 193-222 т.	223-238 т.
	Adagio. «Прощання»		Allegro «Жорстока битва з Міо»	Largo «Тріумфальне повернення» «Спокійний спогад»	Adagio «Відтворення спогадів»
aba <sub>1</sub> b <sub>1</sub> c	d d <sub>1</sub> d <sub>1</sub> c	f f <sub>1</sub> f <sub>2</sub> f <sub>3</sub>	g h i j k l j <sub>1</sub> m n o p r	d <sup>v</sup> s	d <sup>v</sup> t
2+2+1	5+5+12+13	1+1+1+1	20+8+8+4+22+22+17+8+8+9+8+7	6+30	6 + 10
b,b <sub>1</sub> ,c-solo		f- f <sub>3</sub> solo	j, l-j <sub>1</sub> solo		
a e	A	e a h e	e G a D	e a	A

Окреслимо деякі із фрагментів. Так, у першому «g» у партії цимбал мелодика поєднує синкоповані ритми із пасажами короткими тривалостями – тетраxorдами в неточному проведенні (Приклад 7).

Приклад 7. «Мулан Сі» Лю Ханлі. (45-50 т.т.)





Також зустрічаються інтонації із попередніх розділів, проте тут вони мають зовсім інше навантаження. Оркестр у всьому підтримує сольну партію, надаючи динамічним градаціям більшої виразності. Фактура супроводу має переважно гомофонно-гармонічний виклад. Особливої уваги заслуговують фрагменти, де звучить лише сольний інструмент. До прикладу, у соло Янціня «І, J» – 107-128 такти, композитор використовує двоголосся, де верхній голос витриманий і слугує супроводом, а нижній проводить мелодичну лінію, зберігаючи інтервальну будову мотиву – «І». У даному фрагменті, у його другій одноголосній, по звуках пентатоніки, побудові відбувається повернення і закріплення попередньої тональності *a-moll* «j<sub>1</sub>» (Приклад 8).

Приклад 8. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Каленція Янціня (106-128; 129-146 тт.)



Просвітлена Каденція частини, яка звучить у *a-moll*-і, може символізувати передбачення світлого майбутнього – миру у Китаї та повернення Мулан додому.

Виходячи з цього можна вважати, що у контексті твору *a-moll* – це тональність мирного життя, а *e moll* – тональність, яка відображає буремні події війни.

Варто згадати і звукозображальні моменти – біг коня – невід’ємного військового атрибута тогочасних воєн. Ці моменти передані за допомогою повторюваного ритмічного малюнку «восьма – дві шістнадцяті – дві восьмі»

(Приклад 9).

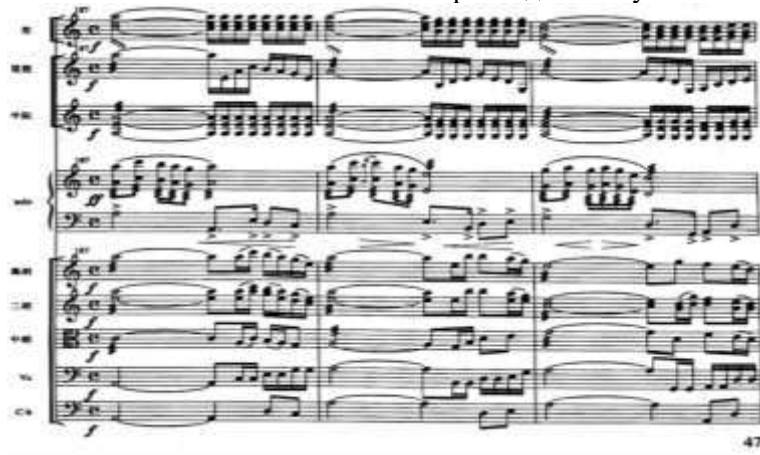
Приклад 9. «Мулан Сі» Лю Ханлі (172-179 тт.)



*Largo*. «Тріумфальне блискуче повернення» «С» (187-192т.т.). Музика сповнена сили та блиску: повторювані кварто-квінтові співзвуччя, октавні дублювання в діалозі соло – *ff* і тутті – *f*, комплементарний ритм.

На початку частини, – четверть = 48 та ремарка – повільно, широко, протяжно. Усі ці виражальні засоби у короткій 6-титактовій побудові передають радість та урочистість моменту (Приклад 10).

Приклад 10. «Мулан Сі» Лю Ханлі (187-189 тт.)



Доповнює настрої цієї частини наступна – «Спокійний мирний спогад» (193 – 222 т.т.). Тут композитор передбачає повільний, спокійний характер виконання: четверть=52. Загалом, ця частина є найбільш інтонаційно спорідненою із завершальним *Adagio*, яки й також є спогадом, що фігурує і у назві. Спільність тематичного матеріалу, метроритмічної організації служать об'єднуючими факторами та створюють медитативно-розповідний характер.

*Епілог Adagio «Відтворення спогадів»* (223-238 т.т.). Частина звучить як підсумування усіх попередніх: композитор ніби хоче продемонструвати, що все у світі має циклічний характер і повертається до первинного стану. Звучить у помірному спокійному темпі: четверть=52. Підтверджує цю думку вибір музично-виражальних та формотворчих засобів. Діалогічний виклад партії Янціня та інструментів ансамблю, дублювання подекуди партії цимбал, варіантний принцип розвитку, аркоподібне тональне співвідношення із Вступом (a moll), поступове ускладнення вертикальних поєднань – всі ці фактори служать єдності масштабної побудови та динаміці її розвитку.

*Висновки.* Літературна програма – неймовірна легенда про давні часи, про героїчну Мулан, – знайшла своє відображення в музиці. Епізоди твору зберігають принцип контрастності, що свідчить про мінливість подій і відображає внутрішні переживання головної героїні поеми. Міфічний сюжет укладений у наступну послідовність частин: Вступ, *Adagio «А»*, Каденція (hua cai), *Allegro «В»*, *Largo «С»*, Епілог, серед яких центральні, найвагомші, окреслюють складну тричастинну форму зі Вступом та Епілогом. Програма реалізована доволі абстрактно, що і є характерним для китайської музики.

Щодо засобів музичної виражальності у творенні образів та змалюванні подій виділимо найвагомші. У ладово-тональній сфері домінуючу роль, звичайно, відіграє пентатоніка. Зазвичай, це відтинки ладу різних нахилів, завдяки чому у музиці проявляється східний колорит. Пентатоніка зустрічається як у горизонталі, що надає мелодії розповідності, так і як вертикалізація ладу, що має безпосередній вплив на колористичність та функційність гармонії. Більшість акордів набувають нестандартного для європейської системи звучання. Через особливості побудови акордів, функції стають менш виразними. Так акорди домінантової групи не створюють напруження, оскільки використовуються лише у натуральних ладах: –  $V_{5/3}$  та  $V_7$ , III  $_{5/3}$ , VII  $_{5/3}$ . Відсутність VII<sup>#</sup> щабля послаблює звучання місцевих кульмінацій. Тонічна група, часто представлена I<sub>7</sub>, що послаблює його навантаження, як тонального центру і не дає відчуття стійкості. Багато акордів не мають чіткої ладової визначеності, оскільки застосовуються без терцієвого тону, що дозволяє їх сприймати лише у контексті. У субдомінантовій групі IV $_{5/3}$  зазвичай використовується із підвищеною терцією, що є проявом мажоро-мінорної системи. Деяким фрагментам твору характерна біфункційність та поліпластовість. Ускладнення функцій відбувається завдяки появі у партії сольного інструменту доданих тонів.

У зображенні образів митець використовує різну міру насиченості фактури: світлі, ліричні стани та картини протилежні до зображення війни та боїв, скликання воїнів сурмою, бігом коня.

На композиційну структуру частин, окремих побудов впливають національні моделі формотворення, а саме – варіантний розвиток тематизму, а також східна традиція імпровізації.

У палітрі мовностильових виражальних засобів композитор Лю Ханлі поєднав ладово-гармонічні, метроритмічні, темброві особливості китайської та європейської музики.

*Перспективи подальшого дослідження* проблеми лежать у сфері вивчення особливостей музичної мови низки китайських композиторів у творах різних жанрів для Янціня.

#### Примітки:

- <sup>1</sup>. На нотних станах, відповідно, скрипковий та басовий ключі.
- <sup>2</sup>. На верхньому та нижньому нотних станах, відповідно, скрипковий та басовий ключі.
- <sup>3</sup>. Каденція (hua cai) як вільна, віртуозна вставка в музичний твір, виконується солістом без супроводу, зазвичай розміщується наприкінці будь-якої частини переважно в концертах для сольного інструменту з оркестром (ансамблем). У даному полотні місце розташування інше.

#### Список використаної літератури

1. Ван Вей «Оцінка та аналіз «Пісні про Мулан» для Янціня «Журнал університету Чанша» 2009 рік. 06 випуск, С. 26-28 扬琴独奏曲《木兰辞》赏析 作者: 王薇 杂志: 《长沙大学学报》2009年第6期 第26-28页.
2. Китайська цивілізація: традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвеева; Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. Київ, 2005. 111 с.
3. Лі Січжан, Цуй Боцян «Лю Ханлі: Звук п'єс Янціня у Китаї – Інтерпретація професора Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на Янціні». Ж.: Музичне життя. Вип. 7, 2008 р. 扬琴声声奏华年 - 解读音乐教育家、作曲家、扬琴演奏家刘寒力教授 作者: 李喜章 崔博谦 杂志: 《音乐生活》2007年第7期
4. Лі Сяоган «Короткий аналіз майстерності виконання пісні Yangqin «Мулан Сі». Ж. «Північна музика». Вип. 3, 2015 С. 31-32. 浅析扬琴曲《木兰辞》的演奏技巧 作者: 李小刚 杂志《北方音乐》2015年第3期 31-32页

5. Мен Цзяньцзюнь «Вважайте Ле Хая довіреною особою – Інтерв'ю з виконавцем і викладачем Янциня Лю Ханлі». Ж. : «Інструмент», 2019-10. 视乐海为知己—访扬琴演奏家、教育家刘寒力 作者: 孟建军 杂志: «乐器» 2019年第10期

#### References

1. Van Vei «Otsinka ta analiz «Pisni pro Mulan» dlia Yantsinia «Zhurnal universytetu Chansha»2009rik. 06 vypusk, S. 26-28 扬琴独奏曲《木兰辞》赏析 作者: 王薇 杂志: 《长沙大学学报》2009年第6期 第26-28页.
2. Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsii ta suchasnist / red.: L. V. Matvieieva; In-t skhodoznavstva im. A. Krymskoho NAN Ukrainy, Ukrainska asotsiatsiia kytaieznavsiv. Kyiv, 2005. 111 c.
3. Li Sichzhan, Tsui Botsian «Liu Khanli: Zvuk pies Yantsynia u Kytai – Interpretatsiia profesora Liu Khanli, muzychnoho pedahoha, kompozytora ta vykonavtsia na Yantsyni». Zh.: Muzychne zhyttia. Vyp. 7, 2008 r. 扬琴声声奏华年 - 解读音乐教育家、作曲家、扬琴演奏家刘寒力教授 作者: 李喜章 崔博谦 杂志: 《音乐生活》2007年第7期.
4. Li Siaoan «Korotkyi analiz maisternosti vykonannia pisni Yangqin «Mulan Si». Zh. «Pivnichna muzyka». Vyp. 3, 2015 S. 31-32. 浅析扬琴曲《木兰辞》的演奏技巧 作者: 李小刚 杂志《北方音乐》2015年第3期 31-32页.
5. Men Tsziansziun «Vvazhaite Le Khaia dovirenoi osoboio – Interviu z vykonavtsem i vykladachem Yantsynia Liu Khanli». Zh. : «Instrument», 2019-10. 视乐海为知己—访扬琴演奏家、教育家刘寒力 作者: 孟建军 杂志: «乐器» 2019年第10期.

#### THE IMAGE OF THE LEGENDARY MULAN IN LIU HANLI'S COMPOSITION «MULAN SI» FOR YANGQIN'S SOLO AND THE ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS

**Ren Jiaqi** – Postgraduate student of the Department of the History of Music, Faculty of Orchestral Instruments, Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko

The way of translating into music one of the samples of the Chinese heroic epic – the legend of Mulan in the ensemble instrumental composition «Mulan Si» by Liu Hanli for the solo of Yangqin and the ensemble of folk instruments is indicated. The artist's reliance on folklore primary sources gave the work a narrative character in terms of musical and expressive means.

A detailed analysis of a large-scale work made it possible to determine the architectonic and compositional and dramatic features of the composition. It has been established that the literary program of the work, which is indicated by the headings of each part, is rather indirectly reflected in the music.

The analysis of the musical language of the artist Liu Hanli in the composition «Mulan Si» demonstrate the artist's successful combination of the European musical language with a national folkloric background.

*Key words:* Yangqin, Liu Hanli, musical language, genre, folklore, programming, composer

UDC 78. 21; 78.61

#### THE IMAGE OF THE LEGENDARY MULAN IN LIU HANLI'S COMPOSITION «MULAN SI» FOR YANGQIN'S SOLO AND THE ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS

**Ren Jiaqi** – Postgraduate student of the Department of the History of Music, Faculty of Orchestral Instruments, Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko

*The purpose of the work* is to investigate the stylistic direction of the features of the musical language of Liu Hanli's creation, using the example of the composition «Mulan Si» for Yangqin's solo and the ensemble of folk instruments and, therefore, to reveal the synthesis of Western European features and the elements of national folklore.

*The methodological basis* of the work is determined by the structure and artistic specificity of the object and includes: musical and stylistic approach and comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

*The scientific novelty of the work* is determined by the fact that for the first time it investigates the signs of the composer's musical language in the composition «Mulan Si» for Yangqin's solo and the ensemble of folk instruments in order to prove that Liu Hanli reproduced the legendary image of Mulan and her exploits in music, applying the transformation of Chinese folklore and romantic means of expression. For the first time, a complex of expressive means, architectonics, and therefore dramaturgy and program design were analyzed in detail.

*Conclusions.* The literary program is reflected in the music. The episodes of the work retain the principle of contrast, which indicates the variability of events and reflects the inner experiences of the main character of the poem.

The literary plot is arranged in the following sequence of parts: Introduction, Adagio «A», Cadence (hua cai-huangkai), Allegro «B», Largo «C», Epilogue, among which the central, most important ones outline a complex three-part form with Introduction and Epilogue. The program is implemented quite abstractly, which is typical for Chinese music.

*Regarding* the means of musical expression in creating images and portraying events, the most significant ones are highlighted. In the modal-tonal sphere, the dominant role is played by the pentatonic, segments of the mode of different inclinations, , due to which oriental flavor is manifested in the music.

Pentatonic occurs both horizontally, giving the melody a narrative character, and is used as a verticalization of the mode, which has a direct impact on the color and functionality of the harmony. Some fragments of the work are characterized by bifunctionality and multi-layeredness.

The compositional structure of separate parts is influenced by the national models of shaping, namely, the variant development of thematics and the Eastern tradition of improvisation. In the palette of the speech means of

expression, the composer Liu Hanli combined the modal-harmonic, metro-rhythmic and timbre features of Chinese and European music.

*The prospects for further research of the problem* lie in the field of studying the features of the musical language of Chinese composers in the works of various genres for Yangjin.

*Key words:* Yangjin, Liu Hanli, musical language, genre, folklore, programming, composer.

Надійшла до редакції 15.02.2023 р.

УДК 93.85:78]:378

## ІДЕЯ ЯГЕЛЛОНСТВА ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ МУЗИКОЛОГІЇ

**Гиса Оксана Андріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва.

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

<https://orcid.org/0000-0003-2236-7498>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.600>

[oksana.hysa@tnpu.edu.ua](mailto:oksana.hysa@tnpu.edu.ua)

*Мета дослідження* – розглянути творчу діяльність кафедри музикології Львівського університету в контексті ягеллонства від часу створення цієї установи у 1912 р. і до початку ХХІ ст. Виокремлено історично-культурологічні знання, що дає можливість цілісно висвітлити історію становлення та розвитку музикологічної освіти в Україні, в якій об'єктивно утвердилися ягеллонські ідеї і традиції як оригінальне культурне явище вищої музичної освіти. *Висновки.* Діяльність А. Хибінського зумовила появу плеяди польських музикологів та істориків музики, які були виховані на засадах навчально-наукової методології європейської академічної освіти. Це було перше покоління музикознавців, які отримали ґрунтовну фахову освіту європейського зразка у себе на батьківщині. Високоосвічені науковці були свідомі вагомого значення музикології для розвитку духовної сфери свого народу та розуміння здобутків власної національної культури в контексті світової культури.

*Ключові слова:* ягеллонська культурна традиція, кафедра музикології Львівського університету, європейська академічна освіта.

*Актуальність теми* дослідження полягає в необхідності комплексного вивчення навчальної і наукової діяльності кафедри музикології Львівського університету впродовж першої половини ХХ ст. І такого роду висвітлення здійснено із позицій системного аналізу всього періоду існування вказаної кафедри від 1912 р. до сьогодення.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Специфіка ягеллонства розглядалась у працях польських та українських авторів, коли висвітлювалися проблеми сарматської культури (Л. Тананаєва [5]), а також польського бідермайера (І. Подобас [4], М. Тазбір [8] й ін.). Сутність ягеллонства, як культурного феномена, відображені у працях І. Белзи, Е. Волинського й інших учених.

Розвиток музичної освіти й становлення професійного музикознавства в Україні висвітлено в контексті складних суспільно-політичних реалій першої половини ХХ ст. у працях О. Валіхновської [1], О. Гнатишин, Л. Гнатюк, Л. Кияновської, І. Ляшенка, О. Немкович, М. Ржевської. В їхніх студіях Галицька музикознавча школа становить органічну частину всієї української музикології.

Л. Корній [3], О. Цалай-Якименко [6] здійснили ґрунтовне дослідження періоду виникнення та формування національного типу музично-теоретичної думки й музичної освіти впродовж ХVІІ–ХVІІІ ст. Це закріплено також виданням у 1996 р. К. Шамаєвою підручника для викладачів вузів і вчителів шкіл з історії музичної освіти в Україні в першій половині ХІХ ст. Окремі аспекти становлення та розвитку музичної освіти в Західній Україні в минулому висвітлені Ю. Ясіновським [7]. Діяльність у Львові консерваторії Галицького музичного товариства і Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його філій в містах Східної Галичини, творча праця викладачів цих навчальних закладів розкриті в наукових працях Я. Горака, Н. Кашкадамової, Л. Мазепи, Л. Шевчук-Назар. Однак зазначеній проблемі загалом мало уваги приділено в вітчизняному і зарубіжному музикознавстві. Тож існує необхідність її подальшого наукового опрацювання.

*Мета дослідження* – з'ясувати сутність діяльності кафедри музикології Львівського університету у руслі ягеллонської традиції Польщі й України від створення цієї установи у 1912 р. і до початку ХХІ ст.

*Методологічною основою роботи є історично-культурологічні знання, що дає можливість цілісно висвітлити й осмислити розвиток музикології в Польщі та Україні, в яких об'єктивно утвердилися ягеллонські ідеї і традиції як оригінальне культурне явище вищої музичної освіти.*

*Наукова новизна роботи полягає у встановленні провідної ролі А. Хибінського у становленні та розвитку національних музикологічних шкіл Польщі й України як спадкоємців культурного генокоду ягеллонства, що полягала в спеціальній увазі до міжслов'янських зв'язків західно-східного культурного здобутку.*

*Виклад основного матеріалу.* У 1912 р. у Львівському університеті створено потужну музикологічну школу, яка, спираючись на національні традиції і європейські здобутки, готували науковців у цій галузі знань. Результатом плідної діяльності вказаного наукового центру стало виховання плеяди музикологів європейського масштабу. Така настанова відтворювала саме генокод ягеллонства, оскільки від заснування цього закладу існували кафедри «вільних мистецтв» (в сучасних умовах Львівський університет широко розгорнув музично-театральний профіль).

Семінаріум музикології Львівського університету створений 1912 р.; його очолив видатний музикознавець, доктор музикології, професор Адольф Хибінський [2; 10].

Нині, коли організація навчального процесу все більше орієнтується на поєднання європейських здобутків із національним спадком, виникає потреба врахування досвіду діяльності кафедри музикології Львівського університету в період до Другої світової війни як одного з джерел сучасної музикологічної освіти в Україні, а також як зразок певного самостійного шляху українського музикознавства до нинішньої інтеграції зі світовою науковою спільнотою.

Університетська музикологія Львівської шкіл у формах музикознавчих втілень концепції вищої школи стала важливим чинником освітньої повноти фахової музичної підготовки, враховуючи органіку взаємодії вищої ланки музичного шкільництва з початковим та середнім ступенями, що порушена в сучасній західноєвропейській музично-освітній системі, але існує донині в Україні. Ця тема є важливою у зв'язку з намаганнями відновити музикологію як університетську дисципліну в сучасній Україні, де музикознавство переважно функціонує у консерваторіях й академіях, що має свої переваги, про що свідчить намагання завдяки Болонському процесу відновити наукові дослідження у консерваторіях й академіях відповідно до статусу вищої школи.

Системне вивчення вказаних матеріалів дозволило відтворити сутність епохального бачення ягеллонства як оригінального чинника державотворення Литви й Польщі, в складі яких православний князівсько-боярський пласт Русі утворив основу української («руської») магнатурії у складі спочатку Литви, а згодом і Речі Посполитої. Саме литовська ініціатива створення державного союзу, оминаючи конфесійні і загалом віросповідні суперечності, стала предметом захоплення польських романтиків у ХІХ ст. Так ствердилася самостійна лінія в польській культурі, що зумовила піднесення в першій третині ХХ ст. самостійної Польщі – саме в ті десятиріччя, які склали час діяльності визначного музикознавця А. Хибінського.

Наукові розробки стосовно історичного тла активізації Львова у формуванні світоглядних настанов польського суспільства впродовж 1910–1930-х років, виникнення знаменитої філософської школи Польщі як Львівсько-Варшавської в органічному співвіднесенні зі злетом Краківської школи в музикознавстві, будучи систематизованими й осмисленими в руслі висунутої ідеї історичного орієнтування культурної мислительної типології, дозволили усвідомити органічне наслідування ягеллонської ідеї Львівським університетом. Відповідно видатний вчений і музичний діяч А. Хибінський, зосередивши у своїй діяльності польську музикологічну думку у Львівському університеті, представляв теоретично-концепційне обґрунтування діяльності «Молодої Польщі» на чолі з К. Шимановським, який своїм походженням і родинними зв'язками з Україною втілював ідею ягеллонського поєднання аристократії польського й українського народів заради величчя їхніх культуротворчих здобутків і подальшого розвитку.

Як з'ясуємо з різних джерел, університети Праги, Відня і Кракова, будучи складовою освітньої системи Австрійської монархії (з 1867 р. Австро-Угорщини), орієнтувалися на діяльність Парижа й Оксфорда [2; 15], – і це забезпечувало безсумнівні достоїнства їх діяльності, у т. ч. у річниці збереження європейських орієнтирів в організаційно-навчальній і змісті наукової роботи тих університетів. Тут особливого значення набуває Віденська школа Г. Адлера, трактування яким музично-історичної динаміки базувалося на «Катехизмі історії музики» Х. Рімана з уявленням про змінність національно-етнічного лідера в європейському (і світовому) мистецтві.

Хоча звертання до прикладів університетів Парижа й Оксфорда, а також на них налаштованого університету Відня, дуже авторитетного для Львова, визначили самозначущість музикології у складі вказаних вищих навчальних закладів Польщі й України.

Музикологічна складова навчальних програм Львівського університетів єдина в тому, що вони мають спільну з Віднем установку на спекулятивне музикознавство, даючи багаті виходи на суміжні з гуманітарним рядом дисципліни.

Персоніфікація музикологічної специфіки підготовки в Львівському університеті в особі А. Хибінського, вихованці якого заклали основи консерваторської музикології у музичних вищих навчальних закладах Львова й реалізували своїм буттям культурні гени Краківського університету як осередку слов'янського образу мислення в науковій і мистецькій роботі.

Кафедра музикології проіснувала у Львівському університеті до 31 грудня 1939 р., а з 15 січня 1940 р. на базі Закладу музикології університету створено музикознавчий факультет Львівської державної консерваторії, де А. Хибінського було обрано професором та завідувачем кафедри історії музики.

У зв'язку із зміною політичної ситуації в країні – повернення радянської влади на західно-українські землі 10 березня 1944 р. – проф. А. Хибінський назавжди виїжджає зі Львова.

Частина згаданих науковців емігрує до Польщі, а частина учнів А. Хибінського залишилася працювати в Львівській консерваторії. Серед них: М. Антонович, Я. Колодій, Я. Маринович, М. Білинська та ін.

Загалом, музикологічну зацікавленість львівських науковців можна поділити на шість груп. Першу групу складають львівські музикологи-медієвісти (О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Ю. Медведик, Н. Сиротинська), у коло зацікавлень яких входить вивчення монодичної традиції, духовної пісні, естетики церковної музики тощо.

Представниками другої групи є музикологи – україністи (С. Людкевич, М. Білинська, Л. Яросевич, С. Павлишин, Ю. Булка, Л. Кияновська); які вивчали явища історії української музики в європейському контексті.

Третю групу представляють етномузикологи (Я. Шуст, В. Гошовський, Ю. Сливинський, Б. Луканюк); у коло їхніх зацікавлень входять різні аспекти дослідження народної музики.

Представниками четвертої групи є музикологи, які займаються дослідженням теорії музики (В. Задерацький, М. Лемішко, О. Зелінський, Я. Якуб'як).

Репрезентантами п'ятої групи є музикологи, які вивчають проблеми інтерпретології та інструментального виконавства (Т. Старух, Н. Кашкадамова, Г. Блажкевич-Брилинська, О. Катрич, І. Зінків, А. Карп'як). Зокрема, Н. Кашкадамова досліджує фортепіанне мистецтво України та зарубіжжя різних епох. Т. Старух та Г. Блажкевич-Брилинська займаються дослідженням фортепіанного виконавства і педагогіки у Львові, О. Катрич вивчає питання теоретичної інтерпретології, І. Зінків торкається проблем органології, А. Карп'як – історії та теорії практики виконавства на духових інструментах.

Представники шостої групи є музикологи, які досліджують проблеми філософії музики (О. Козаренко, Н. Швець).

Сфера наукових інтересів О. Козаренка є вельми широкою, охоплюючи визначальні риси української національної музичної мови. В його полі зору творчість М. Лисенка, А. Кос-Анатольського, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, а також загальні питання стилетворення, композиторського мислення в історичній динаміці.

У монографічній праці «Феномен української національної музичної мови» О. Козаренко розглянув українську національну музичну мову як музично-семіотичну систему в контексті українського музично-історичного процесу. Ученим простежено генезу української національної музичної мови в умовах політа діалогу культур від початкових етапів музичного семіозу до сьогодення. Висвітлено специфіку музично-семіотичних процесів у жанрі церковної музики, творчості М. Лисенка, композиторів галицької композиторської школи, М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Грабовського).

Отже, наукова діяльність львівських музикологів зосереджена навколо таких головних напрямів: медієвістика, історія української музики, етномузикологія, теорія музики, історія та теорія музичного виконавства, філософія музики, регентська освіта (теорія і практика церковного співу), феномен композиторської творчості, органологія тощо.

Розглянуті шість основних напрямів львівського повоєнного музикознавства несподівано і безпосередньо резонують із зацікавленнями засновника Львівської музикології – проф. А. Хибінського (від медієвістики – до органології) Це свідчить про безперервну тяглість львівської музикознавчої традиції, що виразно постає на тлі розривів історичного процесу.

Розглянуті й проаналізовані у дослідженні основні напрями музикознавства у Львові після Другої світової війни безпосередньо поєднані з багатоманітним творчим і науковим інтересом засновника Львівської школи музикології А. Хибінського. Це підтверджує стійкість і безперервність львівської музикознавчої традиції, незважаючи на історичний розрив, зумовлений трагічними світовими подіями.



Таким чином, очевидним є те, що Львівська школа музикології плідно продовжує і розвиває традиції свого творця, видатного вченого і педагога А. Хибінського.

*Висновки.* Отже, А. Хибінський є самобутньою творчою особистістю, який співвідносний у польській музичній науці першої половини ХХ ст., яка через складні історичні міжнародні обставини розподілилася в Львівському університеті, спричинивши безпосередню дотичність до ягеллонської концепції й відобразивши польські центристські вподобання після усунення установлень австрійського періоду.

Вся палітра наукової тематики видатного музиколога зумовлена напрямками і сутністю його творчої і педагогічної діяльності. Він плідно займався науковими пошуками, багато з яких були вельми перспективними, вів активну результативну педагогічну роботу, створивши заклад музикології у Львівському університеті і керуючи ним тривалий час, сформував власну авторитетну музикологічну школу, засади і традиції яких донині утверджуються і розвиваються. Він підготував свою плеяду музикологів для польської та української музичної культури.

#### Список використаної літератури

1. Валіхновська З. О. Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772–1918) : автореф. дис... канд. миств.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника», Івано-Франківськ, 2009. 15 с.
2. Гуса О. *Краківська та львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі*: дис. ... канд. миств.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 217 с.
3. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручн. 2011. 719 с.
4. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра: дис....канд. миств.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одесь. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежджнєвої. Одеса, 2012. 199 с.
5. Танаєва Л. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. Москва : Наука, 1979. 303 с.
6. Цалай-Якименко О. Київська школа музики ХVII ст. Київ, 2002. 499 с.
7. Ясіновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель ХVI– ХVII ст. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. 1986. Вип. 21. С. 107 – 116.
8. Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmatska. *Teksty*. 1974. No 4. S. 46 – 52.

#### References

1. Valikhnovska Z. O. Muzychno-tserkovna osvita Halychyny avstriiskoi doby (1772–1918) : avtoref. dys... kand. mystv.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». DVNZ «Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka», Ivano-Frankivsk, 2009. 15 s.
2. Hysa O. Krakivska ta Lvivska muzykoznavchi shkoly yak fenomen kultury Ukrainy ta Polshchi: dys. ... kand. mystv.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». DVNZ «Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2017. 217 s.
3. Kornij L., Siuta B. Istoriia ukraïnskoi muzychnoi kultury : pidruchn. 2011. 719 s.
4. Podobas I. Mazurky F. Shopena v konteksti varshavskoho bidermaiera: dys....kand. mystv.: 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Odes. nats. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi, Odesa, 2012. 199 s.
5. Tanaeva L. Sarmatskiy portret. Yz ystoryy polskoho portreta epokhy barokko. Moskva : Nauka, 1979. 303 s.
6. Tsalaï-Yakymenko O. Kyïvska shkola muzyky ХVII st. Kyiv, 2002. 499 s.
7. Iasinovskiy Yu. Z istorii muzyky zakhidnoukraïnskykh zemel ХVI– ХVII st. Ukraïnske muzykoznavstvo : nauk.-metod. zb. 1986. Vyp. 21. S. 107 – 116.
8. Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmatska. *Teksty*. 1974. No 4. S. 46 – 52.

#### THE IDEA OF JAGIELLONISM OF LVIV'S SCHOOLS OF MUSICOLOGY

**Hysa Oksana** – Candidate of Arts, Docent of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil National Pedagogical by Volodymyr Hnatyuk University, Ternopil, Ukraine

*The purpose* of the study is to reveal and analyze the creative activity of the Department of Musicology of Lviv University in the context of Jagiellonism from the time of creation of this institution in 1912 to the beginning of the 21st century. Historical and cultural knowledge is distinguished, which makes it possible to cover the history of formation and development of musicological education in Ukraine, in which Jagiellonian ideas and traditions were objectively established as an original cultural phenomenon of higher music education.

*Conclusions.* A. Chybiñski activity led to the emergence of a galaxy of Polish musicologists and historians of music, who were educated on the basis of educational and scientific methodology of European Academic Education. It was the first generation of musicologists who received a thorough professional education of the European model at home. Highly educated scientists were conscious of the significant importance of musicology for the development of the spiritual sphere of their people and understanding the achievements of their own national culture in the context of world culture.

*Key words:* Jagiellonian cultural tradition, Department of Musicology at Lviv University, European Academic Education.

## UDC 786.8 (477)

## СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ТАНГО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ

**Черепанин Мирон Васильович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ.  
<http://orcid.org/0000-0003-1034-0036>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.601>  
duetconcertino@ukr.net

**Булда Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ  
<https://orcid.org/0000-0003-0213-112X>  
accomaryna81@gmail.com

Розглянуто процес становлення і розвитку жанру танго, яке є визначним явищем світової музичної культури ХХ ст., а також самобутню композиторську творчість видатного аргентинського музиканта і композитора італійського походження другої пол. ХХ ст., реформатора і творця концертного стилю інструментального танго «Nuevo Tango».

Виявлено унікальність і новаторство композиторського стилю А. П'яцолли, який зумів вивести танго з салонів і кав'ярень Буенос-Айреса на концертну естраду, завоювати прихильність у значній кількості слухачів, зачепивши їх чимось неповторним, оригінальним і справжнім. Композитор вдало використовував традиційні і нові можливості гармонії, новітні прийоми гри, оригінальний спосіб аранжування й інтерпретації своїх композицій, які представлено у сучасному ключі з елементами джазу і класичної музики. Небуденний талант композитора яскраво проявився у віртуозній грі на бандонеоні та авторському виконанні майже усіх власних творів (понад 300), записаних із різними колективами і музикантами.

З'ясовано, що музична мова А. П'яцолли дещо відмежовується від усталених стилістичних тенденцій і напрямів сучасної творчості. Його яскрава художня індивідуальність давно визнана музикантами та музичними критиками як творця неповторного «синтез-стилю», який оновив автентичний «скарб» аргентинської культури, створивши симбіоз аргентинських, європейських і американських (джазових) традицій. Новизна відродженого з минулого латиноамериканського танцю полягає в його модифікації на якісно новому рівні музичного мислення – класичного виду мистецтва, який органічно вписався в контекст світової музичної культури. Композитор висвітлює поетику танго, інтерпретуючи його в жанрах академічної музики та сценічного мистецтва.

*Ключові слова:* Астор П'яцолла, жанри музики, традиційне танго, «нуево танго», композиторський стиль, бандонеон.

*Постановка проблеми.* Сприйняття новаторства музики А. П'яцолли неможливе без екскурсу в історію танго, без з'ясування генези цього виду музичного мистецтва і розуміння ролі композитора в перетворенні традиційного жанру. *Танго* – старовинний аргентинський народний танець, вільної композиції з енергійним і чітким ритмом. Зі свого первісного зародження цей танець був «приречений» на синтез різних танцювальних стилів, інтонацій, мелодійно-ритмічних малюнків, у яких безпомилково розпізнавалося танго. Серед науковців виникають суперечки про час і місце його появи, етимологію самого слова «танго».

Витоки аргентинського танго лежать у змішанні традицій неаполітанської еміграції та істинного аргентинського мелосу – мілонгі. Безсумнівно головне те, що цей розважальний пісенно-танцювальний жанр започаткований у передмісті Буенос-Айреса (Аргентина) у 80-х роках ХІХ ст., коли в країну прибув потік іноземців-емігрантів першого покоління з Європи, зокрема й Італії. Вони, зазвичай, поселялися в Буенос-Айресі і Монтевідео (Уругвай), розташовуючись у кварталах на околицях цих портових містечок, де змішувалися з представниками аргентинського «дна» – героїв місцевих легенд (включаючи прославлених *compadritos* – сутенерів та дрібних злочинців). У розпачі від самотності й безповоротності минулого, емігранти намагалися через музику танго передати свої особливі почуття.

Отож, Аргентина та Уругвай рівноправно претендують на «батьківське» походження танго, у зв'язку з чим обидві сторони зробили спільне подання до ЮНЕСКО про його визнання частиною всесвітнього культурного спадку (2009 р.). Разом із тим, загальне музичне надбання обох країн затвердилося в світі як «аргентинське танго», адже саме Аргентина зробила помітний внесок як в удосконалення хореографії і музики танцю, так і його популяризацію країнами Південної Америки і Європи. Буенос-Айрес перетворився в Мекку для професійних виконавців і шанувальників танго зі всього світу.

*Аналіз останніх досліджень.* Наукові дослідження творчості відомого аргентинця ще не стали предметом спеціального вивчення. Разом із тим, окремі відомості про митця починають з'являтися на

сторінках українських наукових видань. До творчості А. П'яцолли зверталися М. Булда, М. Черепанин [1; 38-47], Л. Ігнатова [2; 110-115], С. Жовнір [4; 125-134], О. Кравчук [6; 40-50], Л. Пасічняк [7; 141-148], М. Шумський, Н. Почепинець [8; 46-51]. Представлений у статті матеріал спирається на різні джерела, зокрема й електронні. Найвірогіднішою слід вважати інформацію, розміщену на офіційному аргентинському інтернет-сайті П'яцолли – *piazzolla.org.*, створеному його шанувальниками та видатними діячами культури країни. На ньому розміщені в основному матеріали, що стосуються біографії та музики композитора.

В одному з видань 2003 р. «Танго та історія Карлоса Гаделя», іспанський автор Х. Аравена описав життєвий і творчий шлях аргентинського композитора, співака, актора, одного з найвизначніших виконавців танго першої пол. XX ст. У цій історії висвітлено найпотаємніші сцени життя К. Гарделя, пристрасі його кохання і розчарування, ненависть і прощення, колективну пам'ять і забуття. Це правдива демістифікуюча історія, що розглядається правдиво, без зайвих нашарувань, вона була особливо помітною в часи її буття [9].

У книзі під назвою «А. П'яцолла: Мемуари», аргентинський журналіст Н. Горін зібрав серію відвертих інтерв'ю з Астором П'яцоллою [10], де поетапно висвітлює життя композитора, блискучого музиканта і композитора танго, який став національним героєм Аргентини та культовою постаттю для шанувальників класики і джазу у світі. Переклад англійською здійснив Ф. Гонзалес – корінний аргентинець і американський популярний музичний критик, який висвітлював кар'єру А. П'яцолли в США. Книга викликала неабияке захоплення серед шанувальників творчості аргентинського генія, творця нового стилю «Tango Nuevo».

*Мета статті* – висвітлити становлення і розвиток жанру танго в контексті творчості Астора П'яцолли.

*Виклад основного матеріалу.* В процесі свого становлення танго було частиною нічного життя людей, які в пошуках кращої долі боролися за своє існування. Новоприбулі музиканти включали до репертуару своїх оркестрів нові захоплюючі мелодії, виконуючи їх у численних кафе, ресторанах і вулицях південних околиць столиці. Саме тут виник синтез музичних і танцювальних форм, якими були дводольна кубинська хабанера, європейський варіант андалузського танго, пайяда (поетична імпровізація в супроводі гітари), синкопована мілонга, афро-аргентинський танець «кандомбе». З цього різно національного сплаву вже відомих стилів народилися музика і танець традиційного танго, яке стало найбільш яскравим досягненням і вираженням культури населення Буенос-Айреса.

Бідні передмістя столиці Аргентини називалися «аррабальями» і саме тут відбулося злиття декількох музичних і танцювальних форм. Дводольна кубинська хабанера та її європейський варіант андалузське танго (привезене іспанськими танцівниками) поєдналися з таким породженням сільської аргентинської глибини як пайяда (поетична імпровізація у супроводі гітарного акомпанементу) і синкопована мілонга, яка з пісні швидко перетворилася в популярний у населення арабелей танець. Згодом, мілонга переплелася з афро-аргентинською кандомбе, ритмічно складним танцем, який *compadritos* перейняли у чорношкірих жителів Буенос-Айреса, Ріо де Ла-Плата, як аргентинської, так і уругвайської її частини.

Першими інструментами для акомпанементу танцю була гітара, флейта і скрипка, до яких на рубежі XIX-XX ст. додалися фортепіано, контрабас і, головне, – бандонеон. Сформовані склади оркестру вважалися класичними, а бандонеон, голос якого у поєднанні зі струнними надав танго особливого, характерного лише для цієї музики звучання. Він став атрибутом інструментального ансамблю, що супроводжує пісенно-танцювальне дійство. Завдяки бандонеону музика танго здобула нове звучання, більш напружене і драматичне.

Від початку створення, танго не виходило за межі публічних будинків в арабальях, тому вища верства суспільства ставилася до нього зневажливо. Але завдяки шарманщикам і музикантам з еміграційного середовища, які почали включати до свого репертуару танго, ці нові, захоплюючі мелодії поступово проникали до кав'ярень та на околиці Буенос-Айреса, населені більш пристойною публікою. В Аргентині на довгі роки закріплюється т. зв. «тангейрос» – високопрофесійні музиканти, що виконували музику для туристів.

Певний елемент еротизму і ледь завуальований відвертий підтекст хореографії були безумовною домінантою раннього танго. Перші вірші на цю музику рясніють натяками на зустріч у домах побачень, адже «без сутінок і ночей Буенос-Айреса створити справжнє танго неможливо» – писав Х. Л. Борхес [6; 40-50]. У міру розповсюдження в емігрантських районах, танець став здобувати нові риси. В мелодіях і віршах звучала гостра туга за Старим Світом у поєднанні з гіркою розчарування і розбитих любовних надій, які стали долею тих, хто перебрався до Латинської Америки з-за океану. Однак, у перше десятиліття XX ст., коли танго вже багато в чому втратило свій відвертий підтекст, представники більш сформованих кіл аргентинського суспільства все ще недолюблювали цей танець за його «низьке» походження.

По суті, весь танговий «надрив» можна вважати не лише манерою відчуття, але й своєрідною екзотичною емоцією, яку не потрібно сприймати за безпосереднє відображення свідомості приміського середовища. За жанром музики, аргентинське танго поділяють на декілька видів: Танго-салон (відрізняється більш відкритою позицією танцівників у парі, заснований на принципах імпровізації); Альтернативне танго (музика інших стилів перетворена для використання в танці танго); Танго-фантазія (постановочне танго, що використовується в шоу-програмах із характерною віртуозною технікою виконання); Бальне танго (спортивний танець, орієнтований для міжнародних конкурсів із певними правилами постановки і рухів); Мілонга – жанр аргентинської народної творчості (пісні і танцю), а також назва танцювального вечора, на якому танцюють танго, танго-вальс і мілонгу.

Таким чином, історично склався певний стереотип – куплетна форма пісенно-танцювальної музики. В традиційному аргентинському танго, типові ритмоформули акомпанементу з'єднуються з характерними мелодичними лініями, основою яких були ритм хабанери (*Голубка С. Ірадье, Ель чокло А. Вільольдо*), стабільна пульсація без пунктирного ритму (*Голубе небо Дж. Рікснера*), вільна каденціоподібна імпровізація, походження якої сягає народних скрипкових інструментальних композицій (*Ревність Дж. Гаде*). Європейське вище суспільство не розділяло аргентинських забобонів і до початку Першої світової війни захоплення новим танцем прокотилося від Парижа до Рима, від Мадрида до Лондона.

Із тих пір ставлення до танго різко змінилося до кращого, коли його почули і побачили в Європі у виконанні аргентинської театральної трупи, що приїхала на виставку ЕКСПО. Саме тут і розпочинається історія розвитку «салонного» танго, по-своєму цікавого, але не маючого нічого спільного зі справжньою культурою танго. 1910 р. аргентинський композитор і популяризатор танго Е. Саборідо разом із танцюристами й оркестрами емігрантів Буенос-Айреса і Монтевідео здійснили перший показ танцю в Парижі. Удосконалене місцевими хореографами аргентинське танго згодом поширилося і в інших країнах світу. Як «екзотичний» і вишуканий танець, танго відразу ввійшло в моду, про що свідчила розповсюджена крилата фраза: «Щоб бути елегантним, треба знати аргентинське танго». Як і джаз – танго було на той час принципово новою музикою. Успіх в Європі південноамериканської новинки у її французькій версії стимулювали розвиток хореографії і музики танцю на його батьківщині. Тоді у творчості багатьох аргентинських і уругвайських композиторів злилися два музичні напрями – креольський і європеїзований, що привело до появи різновидів танцювального танго. Разом із тим, незважаючи на помітний європейський вплив, традиція класичного танго в Аргентині виявилася незамінною іншими модерними напрямками музики. Але з часом цей танець піддався руйнівним процесам стилізації: світський салон, а згодом і естрада вилучили з нього всенародне, національне. «Європа повернула нам танго без танго» – пише аргентинський літературознавець Т. Карелья [6; 40-50].

Більше «поталанило» танго-пісні, що виникла паралельно з танго-танцем. Вона була і залишилася специфічною ознакою національного духу аргентинського танго. Щоб піднятися до рівня національного символу, танго потребувало людини, яка б з'єднала у собі риси народного улюбленця. У 20-ті роки ним став аргентинський співак, найвідоміший у світі виконавець танго на сцені й екрані, композитор і кіноактор – Карлос Гардель. З його іменем пов'язаний початок ери вокального танго, коли воно набуло рис романсу. Завдяки своєму таланту, вічний кумир аргентинської публіки підняв спів під музику танго до рівня справжнього мистецтва, вивів його на сцену престижних концертних залів і театрів. Характерними рисами вокального танго є пронизані меланхолією і драматизмом музика та вірші з вічними темами нерозділеної любові, самотності й ностальгії. Стрімка кар'єра К. Гарделя стала втіленням таємних бажань аргентинської бідноти, що сподівається на прихильність долі, «коронізуючи» образ свого улюбленого кумира після його трагічної загибелі в авіакатастрофі (1935 р.). Радикальним нововведенням було те, що творчість «Короля танго» сприяла розповсюдженню жанру *tango canción* – балади в естрадному стилі, призначеної виключно для слухання [9]. Однак, у порівнянні з бурхливими суперечками, що розгорілися пізніше навколо творчості А. П'яцолли, реакція на появу жанру танго-балади виявилася більш спокійною. Отож, завдяки К. Гарделю, танець завершив свою переможну ходу від периферії до центру. Неймовірна популярність співака на початку 30-х років і розквіт танго в столицях Європи й Америки допомогли музиці і танцю здобути глибоке національне значення. Танго стало вікном у міфічне минуле, воно будило пам'ять про стійких і сміливих емігрантів. Письменники використовували тему танго в поезії і прозі, прагнучи з його допомогою зрозуміти, в чому ж полягає невловима аргентинська самобутність.

Хорхе Луїс Борхес у вірші «Танго» говорить про фольклорні коріння цього танцю, його народження «між містом і селом», а також про те, що завдяки йому аргентинці до цих пір не перестають відчувати зв'язок зі своїм національним минулим. Вірші Борхеса допомагають побачити в танго надзвичайно важливий для самосвідомості аргентинців символ [6; 43]. Лише розуміючи це, можна оцінити всю глибину роздратування й обурення, викликаних першими посяганнями А. П'яцолли на цю національну святиню. Однак, перемогла сила його обдарованості, помножена на

унікальну художню прозорливість і сміливість, з якою він втілював у життя свої задуми. Яскраві творці і виконавці танго супроводжують життя кожного нового покоління аргентинців. Новаторами танго, що добивалися успіху серед аргентинської публіки, були Хуліо де Каро, Енріке Дельфіно, піаністи Осмар Ектор Мадерна, Орасіо Адольфо Сальган та ін. Серед найбільш популярних – диригент, композитор і скрипаль Хуліо де Каро (1899 – 1980 рр.). Його експеримент полягав у збільшенні кількості інструментів у типовому оркестрі, залишаючи в основі бандонеони, скрипки, фортепіано і контрабас. У пошуках незвичного колориту звучання він використовував духові й ударні інструменти. Володіючи ґрунтовними знаннями аранжування класичних творів, Каро запровадив поліфонічний стиль в інструментальному виконанні танго, зберігши його креольські коріння. Особливою рисою композиторського стилю стала перевага мелодичної основи над музично-ритмічною, що дозволило називати його музичну мову «вишуканою». Х. де Каро зумів наблизити свій знаменитий секстет до камерного оркестру академічного типу. Виконавська майстерність Каро стала зразком високого професіоналізму, зробила великий вплив на формування музикантів наступних поколінь і розчистило дорогу для новаторських віянь молодих композиторів.

Серед послідовників «школи де Каро» став один із найбільших представників мистецтва танго усіх часів – композитор, аранжувальник, піаніст Освальдо Пульезе (1905-1995 рр.). Свою першу композицію *Recuerdo (Спогад)* Пульезе створив у 18-річному віці. Завдяки широкому розповсюдженню, це танго стало класичним і вважалось «родзинкою» репертуару музичних колективів.

Оркестр О. Пульезе заснований 1939 р., а його учасниками були музиканти найвищого рівня. Інструментальна група складалася з трьох бандонеонів, трьох скрипок, фортепіано і контрабаса. Пізніше маестро вводив альт і віолончель, але ніколи не використовував електроінструменти. Репертуар оркестру був насичений композиціями власної творчості, представляючи їх у багатьох країнах Америки, Європи й Азії.

П. Пічугін відзначає, що «Пульезе довів до найвищої досконалості інтерпретацію класичного танго, збагатив його звукову атмосферу в дусі часу». Принцип «теми з варіаціями» втілений у його знаменитій композиції *Юмба*, мотив якої безперервно варіюється упродовж цілого танго зі збереженням чіткої танцювальної ритміки [6; 45].

Наступні етапи творчості О. Пульезе пов'язані з появою інструментальних композицій, які він виводить за традиційні жанрові рамки танцювального танго і наближає до концертної п'єси. Маестро неприховано передбачував майбутні авангардні течії в улюбленому музичному жанрі. Він був одним із тих, хто стояв біля витоків відновлювального процесу, який радикально завершився у музичній діяльності А. П'яцоллі і його «Новому танго». Сценічне втілення цього жанру змінило ставлення людей до танго в цілому світі.

Незважаючи на Велику депресію, період 1930–1940-х рр. став «золотим віком» танго. Але з появою у 1950-х р. музики Е. Преслі і рок-н-ролу, в 1960-х – ансамблю *Бітлз*, а особливо «Нового танго» А. П'яцоллі, традиційне танго у його побутовому пісенно-танцювальному використанні починає поступово занепадати. З часом стало зрозуміло, що творчість композитора відкрила нову сторінку в історії танго. Актуальність його ідей у пошуках виходу з кризового стану цього жанру є очевидною. Бережне ставлення до автентичного матеріалу дозволило А. П'яцоллі виокремити сутність музики танго, сублімувати його агресивність, поєднати проникливі мелодії з різкими дисонансами, наскрізно передаючи болісне усвідомлення трагізму повсякденності і створити новий жанр високого мистецтва.

Отже, одна з найбільш сміливих спроб видатного аргентинця А. П'яцоллі – по-новому осмислити популярну музичну традицію танго, піднести цей популярний музичний жанр на якісно новий професійний рівень, використовуючи форму концертного твору, фантазії, імпровізації, збагативши одночасно свої твори латиноамериканськими ритмами румби, самби, використовуючи широку палітру артикуляційних, динамічних, фактурних, тембрових та технічних властивостей бандонеона. Яскрава художня індивідуальність композитора давно визнана музикантами-виконавцями та музичними критиками. Оголошена ним «революція» у світі танго маскувала глибоко консервативні риси його музики, зокрема й тугу за визнанням у рідних краях. Унікальний і неповторний синтез музики А. П'яцоллі дозволив знайти новий спосіб втілення почуттів, завдяки використанню національної музичної мови, зрозумілої мільйонам захоплених прихильників творчості аргентинського композитора. Він збагатив світову музичну класику неперевершеним за глибиною і драматизмом музичним жанром – *Nuevo Tango*. Його музичні творіння і безмежна відданість своєму мистецтву без перебільшення можна назвати «жанром безсмертя». В історії Аргентини постать композитора навіки закарбована ім'ям *El Grand Astor (Великий Астор)*.

### Список використаної літератури

1. Булда М., Черепанин М. Астор П'яцолла і сучасність (до 100-річчя з дня народження). *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: Зб. матеріалів IV Між нар. наук.-практ. конф.* Мукачево : МДУ, 2021. С. 38-47.
2. Ігнатова Л. Творчість Астора П'яцолли як репрезентація музичної повсякденності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.* Вип. 18. Т. 2. Рівне : РДГУ, 2012. С. 110-115.
3. Гутман Дж. Дружба Гарделя з П'яцоллою / Пер. А. Филимонової // <http://www.todotango.com>; Zhovniir S. Репрезентація творчості Астора П'яцолли в гітарному мистецтві другої половини XX – початку XXI століття. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* 2 (Груд. 2018). С. 125–134. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153386>.
4. Ейхлер Дж. Астор П'яцолла і пробудження танго [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://milonga.org.ua/>.
5. Кравчук О. Духовний та художній потенціал аргентинського танго. *Вісник Між нар. Слов'янського ун-ту. Серія: Мистецтвознавство.* Т. XV. № 1. Харків, 2012. С. 40-50.
6. Пасічняк Л. Творчість Астора П'яцолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України. *Вісник Прикарпат. нац. ун-ту. Мистецтвознавство.* Вип. VI. Ів.-Франківськ : «Плай», 2004. С. 141–148.
7. Шумський М., Почепинець Н. Специфіка виконання творів Астора П'яцолли на баяні та акордеоні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах.* Вип. 2 / Ред.-упор. та відп. за вип.. А. Я. Сташевський. Луганськ : Знання, 2006. С. 46–51.
8. Aravena Jorge. *El tango & La historia de Carlos Gardel.* Santiago, 2004. 194 p.
9. Gorin N. *Astor Piazzolla: A Memoir.* Amadeus press. 2001. 260 p.
10. Link, Kacey Quin. *Culturally Identifying the Performance Practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto.* Diss. University of Miami, 2009. 104 p.
11. Löfdahl Marcus. *Approaching Piazzolla's Music. Analysis and Composition in Interaction. MFA in Music degree project., University of Gothenburg,* 2012. 199 p.

### References

1. Bulda M., Cherepanin M. Astor P'yatsolla i suchasnist (do 100-rіchchya z dnya narodzhennya). *Mistetska osvita v Evropeyskomu sotsiokulturnomu prostori XXI stolittya: Zb. materialiv IV Mizhnarodnoi naukovopraktichnoi konferentsiyi.* Mukachevo: MDU, 2021. S. 38-47.
2. Ignatova L. Tvorchist Astora P'yatstsolli yak reprezentatsiya muzichnoi povsyakdennosti. *Ukrayinska kultura: minule, suchasne, shlyahi rozvitku: Nauk. zap. Rivnenskogo derzh. humanitarnogo un-tu.* Vyp. 18. T. 2. Rivne : RDGU, 2012. S. 110-115.
3. Gutman Dzh. Druzhba Gardelya iz P'yatsolloyu / Per. A. Filimonovoyi // <http://www.todotango.com>;
4. Zhovniir S. Reprezentatsiya tvorchosti Astora P'yatstsolli v gitarnomu mistetstvi drugoyi polovini XX – pochatku XXI stolittya. *Visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu kulturi i mistetstv. Seriya: Muzichne mistetstvo.* 2 (Grud 2018), 125–134. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153386>.
5. Eyhler Dzh. Astor Pyatstsolla i probudzhennya tango [Elektronnyiy resurs]. Rezhim dostupu: <http://milonga.org.ua/>.
6. Kravchuk O. Duhovniy ta hudozhniy potentsial argentinskogo tango. *Visnik Mizhnarodnogo Slov'yanskogo universitetu. Seriya: Mistetstvoznnavstvo.* T. XV. #1. Harkiv, 2012. S.40-50.
7. Pasichnyak L. Tvorchist Astora P'yatsolli v suchasnomu akademichnomu bayanno-akordeonnomu ansamblevomu mistetstvi Ukrayini. *Visnik Prikarpat'skogo universitetu. Mistetstvoznnavstvo.* Vyp. VI. I-Frankivsk: «Play», 2004. S. 141–148.
8. Shumskiy M., Pochepinets N. Spetsifika vikonannya tvoriv Astora P'yatsolli na bayani ta akordeoni. *Aktualni pitannya bayanno-akordeonного vikonavstva ta pedagogiki v mistetskih navchalnih zakladah.* Vyp. 2 / Red.-upor. ta vidp. za vipusk A. Ya. Stashevskiy. Lugansk : Znannya, 2006. S. 46–51.
9. Aravena Jorge. *El tango & La historia de Carlos Gardel.* Santiago, 2004. 194 p.
10. Gorin N. *Astor Piazzolla: A Memoir.* Amadeus press. 2001. 260 p.
11. Link, Kacey Quin. *Culturally Identifying the Performance Practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto.* Diss. University of Miami, 2009. 104 p.
12. Löfdahl, Marcus. *Approaching Piazzolla's Music. Analysis and Composition in Interaction. MFA in Music degree project., University of Gothenburg,* 2012. 199 p.

### THE FORMATION OF THE TANGO GENRE IN THE CONTEXT OF ASTOR PIAZZOLLA'S WORK

**Cherepanyn Myron** – Doctor of Art History, Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk.

**Bulda Maryna** – PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk.



The article examines the process of formation and development of the tango genre, which is a prominent phenomenon of the world musical culture of the twentieth century, as well as the original compositional work of the outstanding Argentine musician and composer of Italian origin of the second half of the twentieth century, the reformer and creator of the concert style of instrumental tango «Nuevo Tango».

The article reveals the uniqueness and innovation of A. Piazzolla's compositional style, which managed to bring tango from the salons and cafes of Buenos Aires to the concert stage. He managed to win the favor of a large number of listeners, touching them with something unique, original and real. The composer successfully used traditional and new possibilities of harmony, the latest playing techniques, an original way of arranging and interpreting his compositions, which are presented in a modern way with elements of jazz and classical music. The composer's extraordinary talent was clearly manifested in his virtuoso bandoneon playing and his own performance of almost all of his own works (more than 300), recorded with various bands and musicians.

It has been found that A. Piazzolla's musical language is somewhat distinguished from the established stylistic trends and directions of contemporary creativity. His bright artistic personality has long been recognized by musicians and music critics as the creator of a unique «synthesis style» that has renewed the authentic «treasure» of Argentine culture, creating a symbiosis of Argentine, European and American (jazz) traditions. The novelty of the Latin American dance revived from the past lies in its modification at a qualitatively new level of musical thinking – a classical art form that organically fits into the context of world musical culture. The composer highlighted the poetics of the tango, interpreting it in the genres of academic music and performing arts.

*Key words:* Astor Piazzolla, music genre, traditional tango, «nuevo tango», compositional style, bandoneon.

**UDC 786.8 (477)**

### **THE FORMATION OF THE TANGO GENRE IN THE CONTEXT OF ASTOR PIAZZOLLA'S WORK**

**Cherepanyn Myron** – Doctor of Art History, Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk.

**Bulda Maryna** – PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk.

The aim of the article is to highlight the formation and development of the tango genre in the context of Astor Piazzolla's work.

*Research methodology:* To achieve the goal and solve the set tasks, the following research methods were applied: historical retrospective – allowed to realize the process of rethinking the formation and development of tango from the traditional «Argentine» to the modern «Nuevo» of Astor Piazzolla; of comparative analysis – helped to compare as separate segments of ancient Argentine folk dance, free composition, with an energetic and clear rhythm to the form of a concert author's work, fantasy, improvisation, enriching it with a wide range of performance, articulation, dynamic, textural, timbre and technical possibilities; systematic – a step-by-step study of the evolution of tango from its birth to professional concert-performance formation in the context of Piazzolla's work; abstraction – identification and verification of the objectivity of facts and information regarding the subject of research; classifications – made it possible to logically divide the Argentine tango genre into several types; synthesis and generalization – elaboration of the researched material and formulation of intermediate and general conclusions.

*Results.* One of the most daring attempts of the outstanding Argentinian, Astor Piazzolla, is to rethink the popular musical tradition of tango, to raise this popular musical genre to a qualitatively new professional level, using a wide range of articulation, dynamic, textural, timbre and technical properties of the bandoneon. The bright artistic individuality of the composer has long been recognized by performing musicians and music critics. The «revolution» he declared in the world of tango masked the deeply conservative features of his music, including the longing for recognition in his native lands. The unique and unique synthesis of A. Piazzolla's music made it possible to find a new way of embodying feelings, thanks to the use of the national musical language, understood by millions of enthusiastic fans of the work of the Argentine composer. He enriched world music classics with a musical genre unmatched in depth and drama – Nuevo Tango. His musical creations and boundless dedication to his art can without exaggeration be called the «genre of immortality». In the history of Argentina, the figure of the composer is forever engraved with the name El Grand Astor (The Great Astor).

The novelty of Latin American dance revived from the past lies in its modification on a qualitatively new level of musical thinking – a classical art form that has organically fit into the context of world musical culture. The composer highlighted the poetics of tango, interpreting it in the genres of academic music, symphonies and ballets. Just as I. Strauss raised the waltz, polka from the dance hall to the level of the concert stage, and F. Chopin – waltzes, mazurkas and polonaises, Piazzolla gave tango the form of a concert work, fantasy, improvisation, simultaneously enriching his works with Latin American rhythms of rumba and samba.

*Key words:* Astor Piazzolla, music genre, traditional tango, «nuevo tango», compositional style, bandoneon.

Надійшла до редакції 09.05.2023 р.

УДК 781.63 (477)

**СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА МУЗИЧНО-ПРОФЕСІЙНІ УМОВИ ПОЯВИ, ЕВОЛЮЦІЇ  
ТА ПОШИРЕННЯ АКОРДЕОНУ**

**Кисляк Богдан Миколайович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури ім. І. Боберського, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0002-5622-8851>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.602>  
bogdankuslyak@gmail.com

Аналізується матеріал, присвячений історичним та соціокультурним передумовам виникнення акордеону та особливостям його розповсюдження. Для розуміння даного явища в роботі подається еволюція технічної будови акордеону, а також наводиться низка переваг над його попередниками (такими як англійська концертна гармоніка тощо). Вказуються й особливості репертуару для акордеона на всіх етапах його розвитку, розкривається процес удосконалення акордеону до сучасного професійного інструменту, причини даних змін та їх наслідки для акордеонного виконавства, серед яких – піввіковий триумф акордеону у XX ст. на території Європи, США та Азії. Сформовані основні характеристики акордеону, що зумовили його швидку інтеграцію до сфери масової музики початку XX ст.

*Ключові слова:* акордеон, гармоніка, концертна, передумови виникнення акордеону, еволюція акордеону.

*Постановка проблеми.* Поява акордеону була історично обумовленою – вона стала відповіддю на зміни соціокультурного середовища в період переходу від XIX до XX ст. та, конкретніше, на нові потреби побутового музикування. Саме акордеон (а не гармоніка або кнопковий акордеон) став тим інструментом, який взяв на себе роль еталона музичних уподобань для переважної частини побутової музики того часу. Виходячи з даної тези, *метою статті* є висвітлення особливостей процесу появи та поширення акордеону в контексті історичних, соціокультурних, музично-професійних та виконавських нюансів.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Досліджуючи специфіку цього інструменту, здійснено аналіз низки наукових праць. Оскільки поява акордеону та його поширення не є принципово новою темою у музикознавстві, перш за все акцентовано увагу на наукових роботах, які становлять теоретичне підґрунтя даної статті. Серед таких дослідження В. Марченка [6, 7] та Л. Парасківа [9], спрямовані на з'ясування процесу виникнення та розповсюдження акордеона у світовому просторі. Окрім того, існує низка досліджень, присвячених розвитку акордеонного мистецтва на теренах України, які також становлять інтерес в якості інформаційної бази для подальшого заглиблення в тематику даної статті або явищ, близької до неї. Авторами таких робіт є Булда М. [2], Є. Іванов [5], І. Єргієв [3].

Проаналізувавши публікації останніх років (починаючи від 2019 р.), вбачаємо тенденцію до заглиблення в історико-культурний процес розвитку та еволюції акордеону й акордеонного виконавства загалом, що простежується у звуженні тематичного спрямування робіт та часового відрізка, що аналізується в контексті тематики досліджень. Дане явище свідчить про незгасаючий інтерес до акордеону, дослідження його історії, що продовжує своє формування й у наші дні. Прикладом таких робіт є публікації В. Марченка [8], Д. Решетника [10], Л. Шемет [12]. Окрім того, підкреслимо появу публікацій, що торкаються сучасних культурних та соціокультурних явищ [1]; існує й значна кількість досліджень у сфері освіти та педагогіки, серед яких назвемо роботи Л. Шемет [13], Я. Яремчука [14], Л. Снедкової [11]. Утім, дослідження окресленої проблеми є невичерпним.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Кінець XVIII – поч. XIX ст. – час, що передував появі ручних гармонік з позиції тодішньої соціокультурної ситуації. Для нього є характерним активне концертне та приватне музикування. Популярні на той час як концертні, так і побутові інструменти (клавесини, клавикорди та фортепіано) вже стали звичними (і через це втратили свою привабливість для публіки).

Орган, що раніше традиційно сприймався як церковний інструмент, починає залучати погляди світських концертуючих виконавців великими технічними і виразними можливостями. Проте, практика світського музикування в невеликих приватних салонах, поширена на той час, залишається недосяжною для органістів через конструктивну масивність і не транспортабельність органу. Ще в середині XVIII ст. починаються пошуки більш компактних переносних органів, і вже через 3-4 десятиліття невеликі органи-позитиви та комбіновані клавіоргани набувають популярності як оригінальні інструменти. Наприкінці XVIII ст. в Європі стає широко відомим принцип вільно проскакуючого язичка і незабаром ідея компактного органу доповнюється можливістю використання яскравішого і незвичайного за тембром звуку, що видається язичком, що вібрує під натиском струменя повітря.

Зрозуміло, що поява перших язичкових переносних органів швидко привернула увагу як концертуючих музикантів, так і органних майстрів, які бачили перспективи їх розвитку через своєрідність звукових характеристик. Протягом 15-20 років створюється маса всіляких переносних «органів», в основі яких і лежить новий для Європи принцип язичка, що вільно проскакує<sup>1</sup>. Всі ці «підлогові» моделі послужили основою нових інструментів – фісгармоній, перша з яких створена в 1818 р. Ентоном Хакелем у Відні<sup>2</sup>. Природно, що фісгармонії, що мали інші звукові характеристики, не витіснили орган, а зайняли свою нішу з-поміж інших музичних інструментів.

Репертуар виконавців складала в основному світські салонні п'єси, а також акомпанемент до церковних співів, оскільки фісгармонія часто сприймалася і використовувалася як заміник органу. Власне кажучи, їх звукові характеристики, набагато більш обмежені, ніж у органа, мали одну спільну з ним властивість – звук, нагнітається хутром, подавався в амортизаційну камеру, через що неможливо було виконувати динамічні відтінки. Але фісгармонії, в силу їх складності та дорожнечі, залишалися інструментом заможних людей. Вдалий винахід Ф. Бушмана незабаром був удосконалений К. Деміаном. «Авторську назву свого інструмента Кирило Деміан офіційно представив 6 травня 1829 р. Через 17 днів К. Деміан отримав патент на свій винахід і з того часу 23 травня вважають днем народженням акордеона, і запущений ним у виробництво під назвою «акордеон» [9; 13-14]. Інструмент відразу приваблює покупця своєю простотою і дешевизною. Звичайно, такий примітивний за якістю звуку і зовнішнім виглядом інструмент не може знайти поширення в середовищі вищих класів, однак у середнього і дрібного торговця, майстра, робітника він викликає зовсім інші почуття. Найголовнішою перевагою акордеону (у порівнянні, наприклад, із популярними на той час гітарою та скрипкою) була можливість одночасного виконання мелодії та басо-акордового супроводу. Крім того, «акордеон» Деміана – інструмент новий, і вже цим завойовує собі частину аудиторії, що завжди з бажанням приймала інструменти, доступні за ціною і легкі в освоєнні.

Саме акордеон став у першій половині XIX століття найбільш популярним музичним інструментом для широкого загалу населення. Проте вже на цьому етапі велися роботи з його удосконалення. Утім, явною перешкодою став обмежений діапазон і низька якість звучання, що також не сприяло приверненню уваги до гармоніки більш заможної частини публіки.

Рівень освіченості більшості бажаючих грати на гармоніці був настільки невисокий, що освоєння нотної грамоти стало для них складним завданням. Та й сама примітивність інструменту не налаштовувала на серйозний лад: чи варто через кілька звуків освоювати систему незрозумілих знаків. Однак примітивний слуховий досвід та нерозвинені музичні здібності більшості любителів не дозволяли їм грати «на слух». У той же час немає підстав вважати, ніби всі виконавці-самоуки були не в змозі освоїти складніший, ніж гармоніка, інструмент, або підібрати необхідні мелодії. Звичайно, жодним чином не можна однозначно пов'язувати і соціальне становище любителя, що музикує, з його здібностями. Йдеться не про музично обдарованих виконавців, а про ті верстви населення, що були позбавлені можливості самодіяльного музикування через високу вартість інших побутових інструментів.

Слід відзначити, що рівень освіченості найперших упорядників методичних посібників з гри на гармоніці часто був тотожним – вони не знали нотної грамоти. Підтвердженням цьому слугує факт швидкої появи так званого гриф-шрифту – системи умовних позначень, що дозволяла досить швидко і легко освоїти нескладні п'єски.

Саме примітивність гармоніки на першому етапі, як не дивно, стає запорукою її «довгожителства», оскільки той період дає їй можливість закріпитися і стати популярною в середовищі «пересічних споживачів». Удосконалення, що поступово вводяться в гармоніку протягом усього XIX і перших десятиліть XX ст., вже не сприймаються як щось чуже їй, хоча результат – сучасний концертний багатомовний інструмент – дуже відрізнявся від перших «акордеонів» К. Деміана.

Нагадаємо, що перші спроби створення хроматичної правої клавіатури відносяться вже до середини XIX ст., причому поява кнопкової та клавішної систем відбувається у перших дослідних зразках практично одночасно. На наш погляд, це цілком закономірно, оскільки, з одного боку, кнопкова система вже утвердилася як основна для обох клавіатур гармоніки. З іншого ж – процес хроматизації, що асоціювався з професіоналізацією інструменту, неминуче призводить до думки про універсальну клавіатуру органно-фортепіанну, яка, до речі, використовується тими ж майстрами при виготовленні фісгармонії.

Але перші експериментальні «клавір-гармоніки» ще досить тривалий час залишаються лише зразками, не знаходячи попиту у покупців, і є скоріше за все відправними точками для подальшого вдосконалення інструменту.

Якщо права клавіатура інструменту починає формуватися у середині XIX ст., то розвиток лівої хроматичної клавіатури відбувається дещо пізніше. Система, що дозволяє комбінувати звуки в будь-

які акорди, з'являється лише в 1870 р. Пройшовши піввіковий період розвитку, гармоніки до кінця XIX ст. знаходять найважливіші з позицій професійного виконавства характеристики – хроматичні клавіатури і однакові звуки в обох клавіатурах при грі. Саме відсутність цих параметрів помітно стримувала можливості найталановитіших виконавців.

Із середини 70-х років XIX ст. найбільш прогресивні фірми-виробники, такі, зокрема, як «Jovanni», «Dallare», «Scandalli», «Soprani», намагаються випускати поодинокі екземпляри нового покоління. Пошуки ведуться постійно, і вже наприкінці XIX ст. з'являються перші інструменти з двома мелодійними клавіатурами – прототипи сучасних вибіркових акордеонів. Звичайно, рівень виконавства на той час і сама репертуарна спрямованість не відповідали можливостям цих інструментів; вони і залишилися музейними зразками, отримавши розвиток лише у середині XX ст. Закріплення основних параметрів акордеону – дві хроматичні клавіатури та наявність розвиненого басо-акордового акомпанементу в 5-6 рядів – відбувається на рубежі XIX-XX ст. Саме той час знаменується появою перших видатних концертуючих виконавців. Згадаймо, насамперед, П. Дейро, якого в Америці прийнято називати «батьком акордеону». Вже у 1908 р. він представив нову модель із рояльною клавіатурою у Washington Square Theater (Театрі на площі Дж. Вашингтона) у Сан-Франциско. Крім нього можна назвати ще багато імен: Г. Дейро, П. Фросіні, Ден і Філ Боудіні, С. Сай ту Ччі, А. Ачіві та ін.

Цікаво, що англійська концертна, будучи з самого початку хроматичним інструментом, однак після недовгого періоду популярності, вона відходить у тінь своїх більш класичних побратимів. Акордеон, що приваблював, насамперед, простотою, поступово вдосконалюється саме у бік хроматизації звукоряду і, природно, як наслідок – більшої складності в освоєнні.

У чому причини таких змін? Хроматизація обох клавіатур – процес неминучий, бо виконання навіть народних мелодій було неможливо без хроматичних звуків. Крім того, побутова музика, що часто виконується на гармоніках, змінювалася під впливом панівного на той час романтичного стилю з його барвистою гармонією та численними ароматизаціями. Поступове ускладнення звукоряду і гармонійних оборотів побутових мелодій неможливо було охопити на примітивних інструментах, що мали діатонічний лад і два-три акорди, що не виходять за рамки функціонального – співвідношення T – S – D.

Майстри-виробники, зі свого боку, чудово усвідомлювали, що перспектива подальшого зростання виробництва гармонік – у розширенні кола покупців за рахунок більш освічених і більш заможних верств населення, а діатонічна гармоніка, що вже отримала штамп музичної інструменту для народу, не могла стати таким інструментом. Ідея створення професійного інструменту на основі примітивної гармоніки, поза сумнівом, була привабливою для творчої частини майстрів, які шукали та знаходили численні варіанти.

Таким чином, як це часто буває, інтереси перетиналися: майстри, що шукали в нових варіантах найбільш життєздатні зразки, знаходили підтримку серед акордеоністів, які бажали отримати якісніші інструменти для виконання «серйозної» музики. Здавалося б, на цьому шляху акордеону загрожувала доля англійської концертної, що пройшла пік популярності вже в другій пол. XIX ст. Однак умови були іншими, і результат у вигляді хроматичного акордеону виявився більш універсальним.

Концертна, створена як хроматичний інструмент з двома мелодійними клавіатурами, за своїми акустичними характеристиками та технічною складністю освоєння спочатку була інструментом концертних зал. Гармоніки ж, міцно утвердившись у середовищі «простого» споживача, в силу своєї адаптованості до місцевих музично-побутових особливостей і легкості освоєння вже забезпечили собі «тилі» у разі невдалої спроби проникнення у професійну сферу. Гармоніки мали безперечну перевагу перед концертними – вони мали набір готових акордів, що давало рідкісну можливість поєднання мелодії та акомпанементу навіть за невеликої майстерності виконавця. Можна стверджувати про те, що саме гармоніка забезпечила майбутню популярність акордеону, який невдовзі вийшов далеко за рамки первісної системи побутування та репертуару діатонічних інструментів.

Процес формування стандартного хроматичного інструменту йшов досить довго – з середини XIX до початку XX ст. Той період пошуків і проб, природно, не давав ще можливості для широкого поширення хроматичного акордеону через відсутність певних конструктивних стандартів, а також через популярність діатонічних гармонік, що стабілізувалася. Однак, середовище побутування діатонічного і хроматичного інструменту не могло бути єдиним, кожен із них неминуче асоціювався у більшості слухачів та виконавців з певною стильовою та жанровою спрямованістю.

Історію діатонічних гармонік, до нинішнього дня поширених у певному соціокультурному середовищі, слід розглядати окремо від історії хроматичних інструментів, хоча сьогодні ці дві різновиди часто зустрічаються поруч, у подібних, а іноді і однакових умовах. І все ж і істотні відмінності як самих інструментів, так і підходів у їх використанні вимагають окремого вивчення. Основна увага буде приділена нами функціонуванню репертуару саме акордеону, а діатонічні гармоніки цікавлять нас, насамперед, як основа, відштовхуючись від якої, акордеон зміг знайти своє «я».

Своєрідність акордеону давала йому унікальний шанс увійти в нові музичні сфери, а схожість із гармонікою спочатку забезпечувала соціальну і репертуарну підтримку. Ці дві характеристики – своєрідність і подібність – і уможливили появу акордеону в новій якості *естрадного* інструменту, яке на рубежі XIX–XX ст. набуло зовсім іншого сенсу порівняно з попереднім століттям. Зупинимось на цьому детальніше.

Акордеон, з початку XX ст. вироблений більшістю європейських фабрик і майстерень із виготовлення гармонік, починає свою, без перебільшення, тріумфальну піввікову ходу країнами Європи, Америки та Азії. Створення акордеону збігається з різким зростанням популярності – розважальної музики – музики мюзик-холів, вар'єте і танцювальних зал. Поява нових танців, нових видів музично-сценічної діяльності вимагало свіжих фарб: яскравих, без зайвої академічності і манірності, але і не звичних для повсякденного музикування – інструментів, що не несуть сформованих стереотипів використання.

Акордеон швидко проникає у сферу музичних розваг. Можна виділити кілька причин такого сплеску популярності акордеону на початку XX ст. У 20-ті роки типовими для Заходу настроями були відчуття краху ідеалів і духовної спустошеності, прагнення до насиви та розваг. Примітивні пісеньки та інструментальні номери музичної естради, що поширилася в ці роки, якнайбільше відповідали невисоким запитам публіки, що заповнила численні мюзик-холи, кабаре, клуби, танцювальні зали та вар'єте.

Характерною рисою музичних естрадних уявлень того часу було поєднання різноманітних за тематикою та рівнем виконавчої майстерності музичних, акробатичних, танцювальних номерів, одним із головних критеріїв оцінки яких була оригінальність і незвичайність. Поява на естраді такого інструменту як акордеон була закономірною вже через його новизну, проте це стало причиною швидкого масового поширення на естраді. Виділимо основні характеристики акордеону, що зумовили його швидку інтеграцію до сфери масової музики початку XX ст.:

1. Портативний інструмент з органно-фортепіанною клавіатурою відразу ж привертає увагу транспортабельністю – це як міні-клавір, що дає можливість використання в таких місцях, де незручно або неможливо використовувати рояль або фортепіано.

2. Як похідний від популярних у цей час різноманітних типів гармонік, акордеон успадковує від них емоційне розташування, довіра з боку широкої публіки, на ньому немає штампу класичного «елітного» інструменту. І, водночас, це вже інструмент «справжній», не напівіграшковий та примітивний, а професійний та складний. Акордеон стає свого роду зв'язкою між народними та класичними інструментами, великою мірою завдяки своїй правій клавіатурі органно-фортепіанного типу. Використання акордеону в нових видах музикально-сценічної дії і на танцювальних майданчиках надає йому зовсім інший статус – не народний і не класичний інструмент, і не щось проміжного, а абсолютно новий, оригінальний за емоційним забарвленням сприйняття інструмент.

3. Акордеон має свій специфічний, відмінний від інших інструментів тембр, що до цього зустрічався лише в деяких більш ранніх зразках гармонік – це так званий «розлив» або «tremolo» – налаштування 2-3 язичків для однієї клавіші з різницею в 3–4 коливання, що надає йому характерне звучання.

4. Безперечно привабливий і зовнішній вигляд інструменту. Виготовлення корпусу з цінних порід дерева з інкрустаціями, прикрасами з металу, перламутру та інших барвистих матеріалів практикувалося майстрами-виготовлювачами повсюдно. Ефективне оформлення інструменту та яскравий віртуозний виступ артиста створювали особливе враження чогось нового, незвичайного та дуже привабливого.

Таким чином, масове захоплення танцювальною музикою, особливо – після Першої світової війни, а також широке використання музичних номерів у мюзик-холах та вар'єте створює ідеальні умови для швидкого повсюдного поширення акордеону по всьому світу. Танго, фокстрот, квик-степ, шиммі, румба, ту-степ, вальс – ось стандартний набір танців та інструментальних п'єс, що звучать на сценах вар'єте в першій половині XX ст. Танго ж, що народилося в надрах Буенос-Айреса наприкінці XIX ст., незабаром у дещо облагороженому вигляді стає найпопулярнішим танцем не так в Америці, як у Європі.

Проте не можна сказати, що розвиток репертуару акордеоністів у той період обмежувався лише танцювально-побутовою, або мюзик-хольною сферою. У 20–40-ті роки минулого століття формуються основні репертуарні напрями естрадної, джазової, академічної музики. Акордеон знаходить перспективи в сфері камерної музики; той період характеризується найбільшим розквітом оркестрового музикування.

На думку В. Марченка, саме у 1920–1930-х роках чи не вперше «назріла нагальна потреба у створенні високохудожнього репертуару для акордеона» [6; 146]. Спочатку репертуар створювали самі виконавці. Так, П. Дейро підготував два концерти для акордеона з оркестром, фантазії, увертюри, інші п'єси крупної форми, а також велику кількість аранжувань класичної музики.

У згаданий період спостерігається зацікавленість професійних композиторів звуковиражальними можливостями акордеона. Так, австрійський композитор А. Берг використав акордеон в другому акті

свої опери «Воцдек»» [6; 146]. На думку дослідників, тут «вперше у світовому музичному мистецтві були повністю виявлені експресивні можливості акордеона» [4; 219-220].

Основними рисами розвитку репертуарних напрямів в останні десятиліття ХХ ст. можна назвати їхню остаточну диференціацію та активну професіоналізацію. У різних країнах – Німеччині, Італії, США, Франції – безсумнівно виявилися загальні тенденції, проте в кожній з них були свої особливості появи та розвитку, своя специфіка соціокультурного функціонування піано-акордеону, що є темою для окремого дослідження.

*Висновки.* Процес виникнення акордеону сучасного типу має досить довгу та багаторівневу історію. На нашу думку, еволюційний шлях, що його пройшов даний інструмент, свідчить про розкриття закладеного у ньому потенціалу. Саме тому акордеон зараз знаходиться серед професійних багатогранних інструментів, особливості якого продовжують привертати до себе увагу сучасних музикантів.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Звичайно, ці інструменти вже не стали органами у власному розумінні цього слова, оскільки в них були відсутні труби, замість яких використовувалися язички, що проскакують.

<sup>2</sup> У той час паралельно розвиваються і більш компактні «настільні» інструменти. Не вдаючись у стилістичний аналіз, вкажемо лише, що ці інструменти також називають стаціонарними на відміну від ручних гармонік, що незабаром з'явилися.

#### Список використаної літератури

1. Бендас Д. О. Крос-культурна комунікація як чинник розвитку сучасного акордеонного мистецтва / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. 88 с.
2. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007.
3. Єрґієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2006.
4. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: уч. пособ. Москва, 2006. 520 с.
5. Иванов С. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 277 с.
6. Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність* : зб. ст. Вип. 2. Київ, 2014. С. 142-147.
7. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ–початок ХХІ ст.) : дис.... канд. миств.: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 211 с.
8. Марченко В. В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-х рр. [Електронний ресурс]. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. ст. Вип. 21. Рівне, 2015. С. 43-48. URL: [http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr\\_kult\\_min\\_such\\_rozv\\_nm\\_vip21.pdf#page=43](http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr_kult_min_such_rozv_nm_vip21.pdf#page=43) (дата звернення 22.04.2023).
9. Парасківа Л. М. Становлення та тенденції розвитку акордеонного мистецтва в світовій музичній культурі. Чернівці, 2021. 80 с.
10. Решетник Д. Електронний акордеон та особливості його застосування у сучасній академічній музиці [Електронний ресурс]. *Молодий вчений* : наук. журн. Вип. 10 (74), 2019. С. 87-90. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/1670/1637> (дата звернення: 22.04.2023).
11. Снедкова Л. А., Бузина З. Генеза професіоналізації освіти викладача гри на баяні, акордеоні в Слобожанщині. Світ професій – твій погляд : II Міжвуз. наук.-практ. інтернет-конф. (24 квіт., 2020 р.). Харків, 2021. С. 86-89.
12. Шемет Л. Соціокультурний контекст еволюції акордеонного мистецтва у США [Електронний ресурс]. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. ст. Вип. 51, С. 220-226. URL: [http://www.apn-journal.in.ua/archive/51\\_2022/33.pdf](http://www.apn-journal.in.ua/archive/51_2022/33.pdf) (дата звернення 22.04.2023).
13. Шемет Л. Становлення професійної акордеонної освіти у США. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. ст. Вип. 30, Т. 4. Дрогобич, 2020. С. 264-270.
14. Яремчук Я. Л. Джазова імпровізація в професійній підготовці майбутнього викладача баяна-акордеона [Електронний ресурс]. *Abstracts of XV International Sciences Conference «Trends in the development of practice and sciences»* (28-31 груд., 2021 р.). Норвегія, Осло, 2021. С. 292-294. URL: [https://books.google.lv/books?hl=ru&lr=&id=TG5YEEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA292&dq=%D0%BF%D0%BE%D1%8F%D0%B2%D0%B0+%D1%82%D0%B0+%D0%BF%D0%BE%D1%88%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F+%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%83&ots=p\\_NrPU0aAo&sig=9H63mVAMW698EHCSgOm56cv1czs&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.lv/books?hl=ru&lr=&id=TG5YEEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA292&dq=%D0%BF%D0%BE%D1%8F%D0%B2%D0%B0+%D1%82%D0%B0+%D0%BF%D0%BE%D1%88%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F+%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%83&ots=p_NrPU0aAo&sig=9H63mVAMW698EHCSgOm56cv1czs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення 22.04.2023).

#### References

1. Bendas D. O. Kros-kul'turna komunikatsiya yak chynnyk rozvytku suchasnoho akordeonnoho mystetstva. Natsional'na akademiya kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv. Kyiv, 2020. 88 s.



2. Bulda M. V. Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-bayannomu mystetstvi Ukrayiny druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittya: kompozytors'ka tvorchist' i vykonavstvo : dys.... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 / Kharkivs'kyy natsional'nyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv, 2007.
3. Yerhiyev I. D. Ukrayins'kyy «modern-bayan» yak fenomen svitovoho mystetstva : dys.... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 / Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2006.
4. Imkhanitskiy M. Istoriya bayannogo i akordeonnogo iskusstva: uchebnoye posobiye. Moskva, 2006. 520 s.
5. Ivanov YE. O. Akademichne bayanno-akordeonne mystetstvo na Ukrayini (istorychnyy aspekt) : dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 / Kyiv's'ka konservatoriya im. P. I. Chaykovs'koho. Kyiv, 1995. 277 s.
6. Marchenko V. V. Evolyutsiya akordeonnoho mystetstva: istorychnyy aspekt // Kul'tura i suchasnist' : zb. statey. Vyp. 2. Kyiv, 2014. S. 142-147.
7. Marchenko V. V. Istoryko-kul'turni vymiry evolyutsiyi akordeonnoho mystetstva v Ukrayini (druha polovyna XX–pochatok XXI st.) : dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 26.00.01 / Natsional'na akademiya kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv. Kyiv, 2017. 211 s.
8. Marchenko V. V. Utverdzheniya statusu akordeona yak profesiynoho instrumenta u sol'nomu y ansamblevo-orkestrrovomu vykonavstvi u 1950-1970-kh rr. [Elektronnyy resurs]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* : zb. St. Vyp. 21. Rivne, 2015. S. 43-48. URL: [http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr\\_kult\\_min\\_such\\_rozv\\_nm\\_vip21.pdf#page=43](http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr_kult_min_such_rozv_nm_vip21.pdf#page=43) (data zvernennya 22.04.2023).
9. Paraskiva L. M. Stanovlennya ta tendentsiyi rozvytku akordeonnoho mystetstva v svitoviy muzychniy kul'turi. Chernivtsi, 2021. 80 s.
10. Reshetnyk D. Elektronnyy akordeon ta osoblyvosti yoho zastosuvannya u suchasniy akademichniy muzytsi [Elektronnyy resurs]. *Molodyy vchenyy : naukovyy zhurnal*. Vyp. 10 (74). 2019. S. 87-90. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/1670/1637> (data zvernennya: 22.04.2023).
11. Snyedkova L. A., Buzynar Z. Geneza profesionalizatsiyi osvity vykladacha hry na bayani, akordeoni v slobozhanshchyni. Svit profesiy – tviy pohlyad : II Mizhvuzivs'ka nauково-praktychna internet-konferentsiya (24 kvitnya, 2020 rik). Kharkiv, 2021. S. 86-89.
12. Shemet L. Sotsiokul'turnyy kontekst evolyutsiyi akordeonnoho mystetstva u Spoluchenykh Shtatakh Ameryky [Elektronnyy resurs]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk* : zb. st. Vyp. 51, S. 220-226. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/51\\_2022/33.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/51_2022/33.pdf) (data zvernennya 22.04.2023).
13. Shemet L. Stanovlennya profesiynoyi akordeonnoyi osvity u Spoluchenykh Shtatakh Ameryky. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk* : zb. st. Vyp. 30, T. 4. Drohobych, 2020. S. 264-270.
14. Yaremchuk YA. L. Dzhazova improvizatsiya v profesiyniy pidhotovtsi maybutn'oho vykladacha bayana-akordeona [Elektronnyy resurs]. *Abstracts of XV International Sciences Conference «Trends in the development of practice and sciences»* (28-31 hrudnya, 2021 roku). Norvehiya, Oslo, 2021. S. 292-294. URL: [https://books.google.lv/books?hl=ru&lr=&id=TG5YEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA292&dq=%D0%BF%D0%BE%D1%8F%D0%B2%D0%B0+%D1%82%D0%B0+%D0%BF%D0%BE%D1%88%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F+%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%83&ots=p\\_NrPU0aAo&sig=9H63mVAMW698EHCSgOm56cv1czs&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.lv/books?hl=ru&lr=&id=TG5YEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA292&dq=%D0%BF%D0%BE%D1%8F%D0%B2%D0%B0+%D1%82%D0%B0+%D0%BF%D0%BE%D1%88%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F+%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%83&ots=p_NrPU0aAo&sig=9H63mVAMW698EHCSgOm56cv1czs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (data zvernennya 22.04.2023).

#### **SOCIO-CULTURAL AND MUSICAL AND PROFESSIONAL CONDITIONS OF THE APPEARANCE, EVOLUTION AND SPREAD OF THE ACCORDION**

**Kysliak Bohdan** – candidate of art studies,  
senior lecturer, Lviv State University of Physical Culture named after I. Boberskyi, Lviv

The material devoted to the historical and sociocultural prerequisites for the appearance of the accordion and the peculiarities of its distribution is analyzed. To understand this phenomenon, the work presents the evolution of the technical structure of the accordion, as well as a number of advantages over its predecessors (such as the English concertina, harmonica, etc.). The peculiarities of the repertoire for the accordion at all stages of its development are also pointed, the process of improving the accordion to a modern professional instrument, the reasons for these changes and their consequences for accordion performance, including the half-century triumph of the accordion in the 20 th century on the territory of Europe, USA and Asia are revealed. The main characteristics of the accordion, which led to its rapid integration into the field of mass music at the beginning of the 20 th century, were formed.

*Key words:* accordion, harmonica, concertina, prerequisites for the appearance of the accordion, evolution of the accordion.

**UDC 781.63 (477)**

#### **SOCIO-CULTURAL AND MUSICAL AND PROFESSIONAL CONDITIONS OF THE APPEARANCE, EVOLUTION AND SPREAD OF THE ACCORDION**

**Kysliak Bohdan** – candidate of art studies,  
senior lecturer, Lviv State University of Physical Culture named after I. Boberskyi, Lviv

The purpose of this work is to highlight the peculiarities of the process of the appearance and spread of the accordion in the context of historical, socio-cultural, musical-professional and performance nuances.

Methodology. System-analytical and structural-functional research methods were used, which together form a single methodological base.

The work presents the evolution of the technical structure of the accordion, as well as a number of advantages over its predecessors (such as concertina, harmonica, and others); emphasis is placed on the features of the accordion repertoire at all stages of its development; the process of improving the accordion to a modern professional instrument is considered, as well as the reasons for these changes and their consequences for accordion performance (for example, the half-century triumph of the accordion in the 20 th century in Europe, America and Asia), the main characteristics of the accordion, which led to its rapid integration into the field of mass music at the beginning of the 20 th century, are revealed.

Scientific novelty. The material carries deep historical and cultural information, which is capable of raising the general cultural level of the reader and introducing him into the context of the history of the appearance and spreading the accordion. The above-mentioned thesis is also related to the practical significance of our work, which can become the basis or part of further, more in-depth studies of those phenomena related to the appearance and spread of the accordion.

*Key words:* accordion, harmonica, concertina, prerequisites for the appearance of the accordion, evolution of the development of the accordion.

Надійшла до редакції 18.05.2023 р.

УДК 477 (145).2

### ЛЕВ ГЕЦ У ВИСТАВКОВИХ ПРОЕКТАХ ЛЬВОВА 1920-Х РОКІВ : СПІВПРАЦЯ З ГУРТКОМ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Гах Ірина – докторантка, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-5627-7039>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.604>

[gachiruna@gmail.com](mailto:gachiruna@gmail.com)

Висвітлено співпрацю Лева Геца (1896–1971 рр.) із Гуртком діячів українського мистецтва – першим вітчизняним загальнонаціональним об'єднанням Львова та участь у його виставковій діяльності художника в 1920–1930-х рр. Оглянуто експозиційні проекти Гуртка, продемонстровано внесок митця у збірні виставки, що розпочало його творчий шлях до культурно-мистецького руху в Галичині у 1920-х рр. і сприяло саморозвитку, усвідомленню його власного творчого потенціалу, вдосконаленню майстерності, консолідувало з національними мистецькими організаціями Галичини. Використано історичні документи Інституту національної пам'яті, архіву Історичного музею в Сяноку (Польща), бібліотеки о. Василян у Римі (Італія), друковані матеріали періодичних видань того періоду.

*Ключові слова.* ГДУМ, УСС, мистецтво, виставка, малярство, рисунок, шарж, графіка, мідерит, дереворит.

*Постановка проблеми.* Вісімнадцятилітнім юнаком Лев Гец став учасником Першої світової війни, служив у лавах Українських Січових Стрільців, пережив нелегкі часи в таборі інтернованих у Домб'є (Краків). Саме в ті роки постали перші серйозні мистецькі напрацювання майбутнього художника – «Антологія стрілецької творчості» (1915–1917 рр.) та «Домб'є-1919», з огляду на що виникла можливість виставкової діяльності. Рукотворні книги-альбоми з численними рисунками військової тематики принесли Гецові перший публічний успіх. Після виставки Українських Січових Стрільців 1918 р. у Національному музеї Львова молодий усусівець запам'ятався всім, хто цікавився творчими напрацюваннями УСС та діяльністю Пресової Кватири.

1921 р. Геца зараховано до Краківської академії мистецтв у клас С. Дембіцького. На той час Лев мав достатній мистецький доробок у графіці, адже рукотворні книги «Антологія стрілецької творчості» та «Домб'є-1919» переконливо доводили вправність Геца в шаржі, документальному рисунку, оформленні ілюстрацій та ін. Для молодого митця, сповненого бажання творчої самореалізації, це був початок нового періоду життя: він отримав можливість навчатися образотворчого мистецтва в одному з провідних мистецьких європейських закладів. Щоденне студіювання юнак вправно поєднував із виставковою діяльністю, що сприяло пошуку власних творчих рішень, пізнанню нової інформації, набуттю професійного досвіду, першим спробам фахової самореалізації. З початком II курсу Академії хлопець став отримувати відзнаки за графічні праці, що стало свідченням нестримного зростання майстерності в малярстві та рисунку.

У 1922 р. Гец взяв участь в Українській мистецькій виставці, яка обумовила появу Гуртка діячів українського мистецтва (далі – ГДУМ) – першого українського загальнонаціонального об'єднання в м. Львові. Робота новоствореної організації спрямовалася на формування та поширення української образотворчості, збереження та розвиток національної сутності мистецтва, розв'язання культурологічних проблем, які постали у вітчизняній образотворчій культурі 1920–1930-х років.

На сьогодні є достатньо відомостей про творчу працю Лева Львовича Геца, що ґрунтуються на віднайденних документах Центрального державного історичного архіву України в м. Львові, Інституту національної пам'яті (Instytut Pamięci Narodowej), архівів Історичного музею в Сяноку та бібліотеки оо. Василіян у Римі. Дослідження, проведені у вищезгаданих установах, надали розлогу інформацію про творчі напрацювання Геца в 1920–1925-х рр. Значна частка зібраної та опрацьованої джерельної бази, як-от архіви вказаних організацій, тодішні літературні й газетні публікації, описи та інвентаризаційні музейні й архівні справи – публікуються вперше. Досі залишалися недослідженими і участь Лева Геца у виставковій діяльності Гуртка діячів українського мистецтва, і художні особливості образотворчого доробку митця тих років.

*Метою публікації* є репрезентація участі Лева Геца у виставкових проєктах початку 1920-х років у Львові та членства його в першому українському загальнонаціональному об'єднанні Львова – Гуртку діячів українського мистецтва.

*Виклад основного матеріалу.* До виставкової діяльності Лев Гец долучився 1918 р., коли рукотворна мистецька книга-альбом «Антологія стрілецької творчости», автором якої був молодий усусівець, була вперше представлена на виставці Українських Січових Стрільців у Національному музеї Львова у вересні 1918 р. Вихід у світ Антології став знаковою подією в національно-культурному житті галичан, адже в оригінальній художньо-мистецькій формі запропоновано історико-документальні матеріали, присвячені діяльності національних збройних формувань періоду Першої світової війни. У виставці брали участь безпосередні учасники бойових дій – художники, що пропонували своє бачення війни. Саме тому «Антологія...», як оригінальний мистецький твір, отримала високу оцінку та схвальні відгуки читачів, а автор-упорядник художнього альбому одразу привернув до себе увагу. Участь у виставці УСС в Національному музеї у Львові стала першим публічним показом молодого художника і в майбутньому відіграла вагомую роль у мистецькому житті Геца [1].

Маємо підстави стверджувати, що саме визнання «Антології стрілецької творчости» сприяло тому, що взимку 1921 р. студент першого року навчання Краківської академії мистецтв Л. Гец отримав офіційне запрошення адміністрації Національного музею у Львові до участі у Весняній виставці, до якої також було долучено вже добре знаних митців М. Сосенка, М. Анастасієвського, О. Кульчицьку, І. Северина та молодих Д. Горняткевича, М. Федюка і ін.

Весняна виставка, що відкрилася в музеї у травні 1922 р., отримала різні відгуки щодо наповнення та постановки експозиції чи розміщення експонатів [2]. Одні відвідувачі вважали, що «виставка дуже невелика (може навіть занадто), але різноманітна. Бачимо тут різні малярські школи і напрямки, різні шляхи творчости, різні манери малювання і власне тому ця виставка є цікавою» [11]. Інші поціновувачі українськості стверджували, що виставка «розвішана по стінах в ... неладі», «з ґрунту схиблена» і «компромітує нас перед чужою публікою, що набравши пошани до нашої культури по огляненню» [6].

Пропоновані до експозиції Весняної виставки твори Лева Геца – а це головню рисунки військової тематики періоду Першої світової війни – були також оцінені неоднозначно, зокрема: їх вважали «претенсіональними своєю формою, але безвартісними в суті» [6; 4]. Інші критики запевняли в протилежному: «Малюнки Льва Геца тому і цікаві, що вони здебільшого, присвячені темам війни. В його невеликих малюнках бачимо переважно символіку. Так! Мабуть лише символіка в силі, хоч в деякій мірі, передати жах війни в творах маляра. І хоч серед цих малюнків Геца є чимало шаблонних сюжетів, але все-таки де-які з них повні живого творчого духу, постійного руху, шукання нових шляхів у мистецтві. Манера і техніка різнобарвна, не одноманітна, що свідчить про многогранність душі артиста, його змагань до нових форм, уяв, проблемі...» [11; 4]. Поза сумнівом, така різностороння оцінка творчих напрацювань юного художника стала показовою перемогою студента II курсу Краківської академії мистецтв, який, узявши участь в експозиційному проєкті відомого у Львові українського музею, одразу, з перших виставок привернув до себе увагу. Різномічна критика лише закріпила успіх Л. Геца.

Після завершення експозиції Гец продовжив співпрацю з Національним музеєм і доволі активно листувався з його директором І. Свенціцьким, котрий вартісно оцінив творчість художника-початківця та придбав кілька робіт для фондової збірки.

Із відкриттям Української мистецької виставки 4 червня 1922 р. у приміщенні Музею Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові практично розпочалася нова, якісна сторінка історії національної образотворчості першої пол. XX ст. Відомий галицький мистецький критик М. Голубець був одним з ініціаторів створення та організатором цього проєкту, що започаткувало появу нової організації – Гуртка діячів українського мистецтва. На Першій виставці ГДУМу Голубець вирішив репрезентувати сучасну йому українську образотворчість творами таких художників: Миколи Анастасієвського, Юрія Балицького, Миколи Бутовича, Костянтина Єлеви, Софії Зарицької, Павла Ковжуна, Андрія Коверка, Володимирар Козачкевича, Олени Кульчицької,

Ольги Кульчицької, Василя Крижаніського, Олександра Лушпинського, Юрія Магалевського, Антіна Манастирського, Олексі Новаківського, Леоніда Перфецького, Зеновія Подушка, Володимира Січинського, Івана Старчука, Ярослави Стефанович, Сергія Тимошенка, Олексі Харкова, Петра Холодного та ін.

Українська мистецька виставка була благочинною – частину картин художники офірували як лотерею на користь інвалідів Української Народної Республіки, що перебували у таборах інтернованих.

Увесь виставковий матеріал представляв традиційні риси національної образотворчості з виразними інноваційними ознаками європейської культури перших десятиліть ХХ ст., що демонструвало запровадження особливостей модерного малярства в образотворчість міжвоєнних десятиліть: «Перша виставка Гуртка, створена в червні 1922 р., була задумана й проведена як мобілізація й перевірка сил українських образотворців, об'єднаних під гаслом національного мистецтва. Найповніше на виставці було заступлене малярство, що «від академічних пережитків, крізь весельчану гаму імпресіонізму, до експериментів експресії й куба, отворило перед глядачами широкі обрії еволюції останніх десятиліть». Скромно була репрезентована архітектура (Лушпинський, Тимошенко, Січинський), ще скромніше, бо тільки експонатами одного митця (Коверка), – різьба» [10].

Є задокументований історико-фактологічний матеріал про заснування Гуртка діячів українського мистецтва у Львові в період перебігу Першої української мистецької виставки, подальший розвиток і діяльність цієї мистецької організації [13].

16 липня 1922 р. у «Салі Української Вистави» – приміщенні, де проходила Перша українська мистецька виставка, було проведено зібрання учасників цієї події – П. І. Холодного, М. Голубця, М. Федюка, В. Січинського, П. Ковжуна, С. Тимошенка, О. Лушпинського, Ю. Магалевського, О. Новаківського, А. Манастирського, А. Коверка, які обговорили не лише насущні питання виставки, а й подальші плани щодо експозиційної діяльності та створення нової мистецької спільноти українських митців. І чи не найважливішим стало питання «морального білянсу Вистави», яким «сконстантовано, що подібні виставки об'єднують розпоросених українських артистів та плястиків і координують цілий напрям українського малярства і перевищують його ... Бойкот польського громадянства і специфічна нервовість польських мистецьких кол прийнято із задоволенням. Всі однодушно висловлюють побажання знову зустрітися на 2-й мистецькій Українській Виставці» [13, арк. 6–7]. Тож успіх і неабиякий інтерес громадськості до виставки засвідчив нагальність створення нової організації під назвою «Гурток діячів українського мистецтва»: «Перша Українська Мистецька Виставка у Львові в момент вагітний непередбаченими подіями завтрішньої днини, в нервозній атмосфері очікування перемін умов нашого національно-державного існування ... Українська мистецька культура наших днів здобулася на крок, який – скажимо собі твердо – не то що не колідує з імперативами визвольної боротьби Нації, але й її наглядним викладником в області, якої ні один будівничий держави поминути не сміє», – такі патріотичні гасла супроводжували експозицію, будучи ідеологічною основою «національно-культурних самобутностей творчого доріжку учасників» [7; 4]. Експозиція Першої виставки пропонувала глядачеві мистецтво «від академічних пережитків, крізь весельчану гаму імпресіонізму до первопочинів сучасних постулятив експресії й куба отворає перед нами широкі горизонти еволюції останніх десятиліть» [Там само], що цілком відповідало задекларованим організаторами меті та завданням організації.

Після успіху Першої виставки, на черговій зустрічі ГДУМу 22 липня 1922 р. обговорено вкрай необхідну для майбутньої роботи ініціативу – започаткування мистецького журналу «Мистецтво»: «збірник мав би річево пропагувати українське мистецтво, як в своїм суспільстві, так і головно перед чужинцями» [13, арк. 9].

Під час відбору робіт на Першу виставку ім'я Л. Геца, який тоді навчався на II курсі Краківської академії, потрапило до переліку 26 художників – «очеркнених індивідуальностей ... які ідуть власними дорогами, залежно від вроджених чи набутих прикмет» [6]. До експозиції Гец підготував 30 графічних робіт, створених різними техніками – «суха голка», мідерити та дереворити: «Шепти», «Мати», «Нікотин», «Бог», «Reguiem», «Пир смерти», «Фурія», «Мадонна», «Сатана», «Модель», «Портрет Н.М.», «Муза», «Мадонна», «В розпуці», «Мадонна» (мідерит), «Голова» (дереворит), «Автокарикатура» («суха голка»), «Гейша» («суха голка»), «Автопортрет» (мідерит), «В задумі», «Хліб насущний», «Маляр», «Похорон», а також – два акти і п'ять етюдів. З усього запропонованого матеріалу журі виставки відзначило два твори: дереворит «Голова» та мідерит «Мадонна», які були відібрані на користь інвалідів армії УНР.

Із публічним виступом на Першій українській виставці Гец знову привернув до себе увагу як обдарований художник, що виразно демонструє талант і набуті в Краківській академії фахові практики: «Був час, коли я підозрював Геца в несерйозності та поверхневій еkleктичності. Сьогодні бачу, що в основу його творчої структури лягла нервозність метелика, який весь час, в залежності від

вітру, перелітає з квітки на квітку, аби летіти далі і далі в бажанні знайти меду. Якого ще не спробував», – так висловлювався один із колег по творчому цеху про Лева [4].

Із початком навчання у Краківській академії Гец захопився рисунком. Він майстерно володів лінією, вміло відтворював усі складності світлотіні, майстерно вираховував пропорції; однаково успішно малював портрети чи багатофігурні композиції. Представлена на виставці експозиція робіт молодого художника пропонувала академічні напрацювання «Мати», «Модель», «Портрет Н.М.», «Мадонна», «В розпуці» та вирізнялася якістю виконання творчих робіт – мідеритів «Мадонна», «Автопортрет» і дереворитів – «Голова» і «Маляр».

Після успішного дебюту 30 листопада 1922 р. студент Краківської академії мистецтв офіційно увійшов до переліку учасників Гуртка діячів українського мистецтва.

Із кінця 1922 р. у Львові розпочалася інтенсивна підготовка до наступної – Другої виставки ГДУМу, що планувалася на березень 1923 р.: «доручити п. М. Голубцеві, як Секретарю Виставки, продемонструвати коштом Гуртка салі Муз. Наук. т-ва ім. Т. Шевченка, що були відпущені на Виставку» [13, арк. 6]. Щоправда, усіх спілчан Гуртка – а їх на той час нараховувалося майже 30 – було офіційно повідомлено, що до формування експозиції Другої виставки необхідно подавати «тільки річі нові, ніде ще й ніколи не експоновані» [13, арк. 7] і що на користь майбутньої діяльності Гуртка організовано лотерею на твори всіх учасників виставки.

У травні 1923 р. було урочисто відкрито Другу українську мистецьку виставку ГДУМу, роботи до якої обирало журі в складі М. Голубця, О. Кульчицької, С. Тимошенка та П. Холодного (старшого). Експозиція репрезентувала творчість М. Анастасієвського, С. Борачка, М. Бутовича, Р. Грицаця, П. Ковжуна, К. Костирка, В. Крижанівського, О. Кульчицької, Р. Лісовського, П. Обалю, Л. Перфецького та інших і пропонувала «найсвіжіші» доробки всіх членів організації: «Презентуючи Громадянству результати нашої цілорічної праці, мусимо звернути увагу, що те, що бачимо, тут на стінах, це на жаль тільки частина того що було нами «Гуртком» зроблено. Поза межами виставки остало все те, що створене талантом і працею одного чи другого з поміж нас мало змогу природи до землі, перейти в розпорядження народу; маємо на думці запроєктовані нами будинки, розмальовані церкви та ікони, врешті нову українську книжку, яку новою зробили тут в першу чергу члени «Гуртка» [8; 3]. Аналізуючи виставковий матеріал, М. Голубець відзначив твори П. І. Холодного, з яких «промовляє дозрілий, розвинений талант, що йде певною дорогою, опанувавши всі технічні засоби, що не боїться вже помилок і вміє вже так само добре відчувати як віддати чи то характер людини, чи настрої красвиду» [8; 2], П. Ковжуна з переліком праць, у яких виражено темперамент та «сміливість шукання нових шляхів» [Там само], О. Кульчицької, в якій живописні полотна «Тайна вечерея», «Ходи!» та «Пієта» «удержані в понурім темнім колориті представляють простими средствами суворої, чистої лінії та великих плям уміло зістроєних красок ерусалимську трагедію» [Там само]. Окрім згаданих авторів, Голубець також схвально охарактеризував творчі доробки З. Подушка, М. Анастасієвського, А. Манастирського, Р. Лісовського та інших і не залишив поза увагою й молодшу генерацію митців: Бурачка, Обалю, Костирка, Смольського.

На Другій виставці ГДУМу Гец, уже як повноправний член організації, запропонував понад 40 робіт, левову частку яких складала графіка, що відразу потрапила під критику М. Голубця: «Опанування техніки та велика зручність і талант в оперуванні нею стали доволі поважною небезпекою для Л. Геца. Молодий артист вміє безперечно багато, а при тим в його творах безперечно видний талант. На жаль трапляється, що та перність техніки доводить його тільки до віртуозства, так що не раз відносимо вражіння, що його картини, перш за все рисунки, роблені радше тому, аби показати свою зручність, а не тому, аби виразити душу артиста. Рисунок «Нове покоління» нагадує при тим добре звісні декоративні пано Новаківського» [14]. Цей висновок мистецтвознавця не був безпідставним. У «Новому поколінні» справді виразно простежувався вплив творчої манери О. Новаківського. Схожими були не лише розвій багатофігурної композиції по горизонталі, а й трактування постатей, характер рисунка, образно-художнє наповнення твору. Навчаючись в Академії, Гец доволі довго перебував під впливом творчості О. Новаківського, з яким познайомився ще до війни і майстерність якого справила на юнака неабияке враження: «Новаківський, останній з могикинів старшої доби. З ним до гробу зійшов рівночасно його великий вплив на оточення. Був це мій перший маляр – котрого стрінув я у своїм житті і був я першим його теоретичним учеником. Він перший цілими годинами толкував мені мистецтво і розтолковував свої образи» [3; 89]. Та, попри критичні зауваження, окремі роботи Геца були позитивно відзначені як «правдиві скарби старого деревляного будівництва підльвівських околиць», як «цінні рисунки» [14]. Десять згаданих рисунків давніх церков дійсно стали «правдивими скарбами» всього експозиційного матеріалу, представленого Гецом на Другій виставці. В графічних роботах достовірність зображень, відмінні пропорції, організація перспективи і просторового оточення, чітке визначення світлотіні та вправне відтворення різних фактур (шальовані поверхні дощок, лиштви, гонти та ін.) продемонстрували

неординарність авторських зображень Лева. Підсилюючи мистецький характер рисунків, Гец доречно використав рівномірне штрихування різновеликих площин. Художник фахово узагальнив предмет зображення, графічним способом виділив головні, найбільш виразні риси окремих деталей (прибудови, ганки, віконні отвори), уміло стилізував архітектурні форми. Графічно відтворюючи давні споруди, Гец доречно й раціонально використав лінійно-штрихову техніку, яка влучно підкреслила характеристику архітектурних форм та зробила зображення більш загостреним і цікавим. Саме тому експоновані на виставці роботи набули унікальної образно-художньої сутності та виразних самобутніх ознак – образотворчих рис, які здавна були притаманними станковій графіці. Кожен рисунок Геца – це естетично завершена робота, майстерно представлена талантом художника, що засвідчує не лише його мистецьку вартісність, а й історико-архівну цінність.

Друга виставка стала ще однією перемогою Лева Геца – про нього знову згадувала критика, а деякі твори були позитивно відзначені. Окрім того, активна участь у виставкових проєктах Гуртка діячів українського мистецтва надавала Гецові-студенту статусу доволі успішного художника-початківця, котрий вправно поєднував навчання в Краківській академії мистецтв з експозиційною діяльністю в одній з найбільших мистецьких організацій Львова перших десятиліть ХХ ст.

Після закриття виставки перед учасниками ГДУМу постала низка питань, які потребували якнайшвидшого вирішення. 28 грудня 1923 р. на скликаному засіданні, на якому був присутній і Л. Гец, було розглянуто кілька організаційних питань, зокрема щодо подальшої діяльності Гуртка. П. Ковжун, один з ініціаторів створення ГДУМу та активний її учасник, виступив із промовою, наголосивши, що «Гурток не встиг виконати максимум своєї програми тому, бо сьому перешкодили не однакові погляди членів Гуртка» [12], та рішуче вимагав «реорганізацію Гуртка» і «праці з подвійною енергією, не зважаючи на непорозуміння» [Там само]. Основною причиною непорозумінь в організації стало те, що учасники Гуртка не чітко окреслили ідеологічну платформу і не конкретизували стратегії майбутньої діяльності. В середині ГДУМу висловлювались відмінні погляди на розвиток сучасної образотворчості: молодша генерація орієнтувалась на новітні тенденції, а старше покоління схилилося до консервативних принципів розвитку образотворчої культури. Такий підхід вніс розлад у діяльність Гуртка і показово відбився на виставкових проєктах та внутрішніх стосунках між членами організації.

З отих причин Третя виставка ГДУМу, що відбулася в Національному музеї Львова восени 1924 р., суттєво відрізнялася від попередніх: «Тихо й непомітно відкрито сю щорічну мистецьку виставку. Не було промов на відкриття, кагальог, у шість сторінок, обійшовся теж без передмови. Деж дівся той нервозний рух і метушня, цей специфічно-інавгураційний настрій, що панував на відкриття обох попередніх виставок? Кільканайцятьох учасників вернісажу розбрилося по музейних саях, наче вони звичайні собі відвідувачі музейних збірок, наче тут нічого не сталося» [9]. Порівняно з Першою та Другою, Третя виставка була нечисленною. Тринадцять учасників, із-поміж яких М. Анастасієвський, В. Гаврилук, К. Костирко, О. Кульчицька, В. Кричевський, З. Подушко, Г. Смольський, П. І. Холодний та кілька нових імен, представили 140 робіт. М. Голубець, аналізуючи мистецький рівень виставки, визнав «скромні розміри і мистецькі досягнення виставки», констатує, «що у виставці прийняли участь справжні артисти ... то й вони не змогли підняти загального рівня виставки понад сіру, подекуди навіть симпатичну і привабливу – пересічність» [Там само]. Це була сувора критика організатора та ідеолога Гуртка діячів українського мистецтва М. Голубця. Його прискіпливий аналіз зачепив малярські твори П. І. Холодного, які були виставлені на одній стіні та «поблідли»; живопис релігійної тематики О. Кульчицької став «доказом на те, що не кожен добрий маляр може малювати добрі релігійні образи», а «решта експонатів, без огляду на їх авторство «рятують ситуацію», заповнюючи порожні стіни» [Там само]. Такі висновки організатора та ідеолога ГДУМу не могли не образити членів об'єднання та не підштовхнути їх до радикальних висновків стосовно виставкової діяльності й участі в експозиціях Гуртка.

Лев Гец представив на Третій виставці 30 робіт – переважно малярство. Пейзажі з Кракова, Скотників, Бережан, Кобезіна, «мертва натура» – всі ці живописні твори були радше академічними завданнями, аніж творчими працями. Щорічні виставки та вимоги керівників ГДУМу щоразу експонувати нові роботи залишали надто мало часу на ретельну підготовку. В Геца не було можливостей для створення нових картин, адже навчання в Академії забирало чимало зусиль.

Звісно, Гец ознайомився з критичною статтею М. Голубця про Третю виставку Гуртка діячів українського мистецтва, де автор висловив свої зауваження до експозиційного матеріалу, представленого учасниками об'єднання, тож не забарився з відповіддю: «Жлопоту завдав мені доволі критикою своєю Микола Голубець. З'їздив він на виставці у Національному музеї на мої образи. Було це причиною до задержання мені ... стипендії. Пізніше цю справу налагодили ... Стипендію привернули – Микола Голубець від якогось часу ставиться дуже критично до моєї праці. Його критика в більшій часті легковажна і образлива. Тому в однім числі львівського дневника дозволив я собі йому відповісти. Загально



не вміє приєднати собі мистців до себе. Став дуже їдким» [3; 39]. Гец офіційно, через часопис у доволі різкій формі висловився на адресу багаторічного секретаря ГДУМу, одного з найвпливовіших мистецтвознавців творчого Львова 1920-х років: «Критик» глузує собі і чваниться тим, що в його руках спочиває виключне право критикування і оцінювання мистецьких творів цілої української території, а з тим велика певність, зарозумілість з якою він приступає до діла ... Хто прочитає з увагою згадану критику, добачить і відчує як багато в ній їдкості і злоби. Чиж на це працюється і відчиняється виставку, щоб не покликаний до критики передавав на сторінках преси свій кепський настрій і недомагання та давав своїм нервам заспокоєння ... Від такого знання в мистецтві, яке подає М. Голубець, суспільности виходить лише шкода. Він вводить в блуд тих, що довідуються про мистецтво тільки від нього, і знеохочує до праці тих, що серед злиднів працюють в мистецтві ціле своє життя» [5]. Така публікація мала свої негативні наслідки.

Четверта виставка Гуртка діячів українського мистецтва відбулася 1926 р. і була досить нечисленною. У ній взяли участь лише 16 художників, з-посеред яких одиниці, що стояли біля витоків організації: П. І. Холодний, О. Кульчицька, Р. Лісовський, О. Сорохтей: «На четвертій уже було ясно, що мистецька установа з такими широкими рамами загальнодоступності не дасться втримати в кипучих умовах боротьби за нову форму мистецтва. Гурток, як колись Товариство для розвою руської штуки, виконав своє організаційно-перевірне завдання й мусив відійти в тінь минулого, а його місце мусила перейняти нова установа» [10; 646]. Л. Гец не брав участі у цій виставці. Після Четвертої виставки Гурток діячів українського мистецтва завершив свою діяльність.

*Висновок.* Виставкова діяльність Гуртка діячів українського мистецтва була доволі активною: впродовж 1922–1926 рр. гуртківці влаштували чотири художні виставки, які виконали надважливе завдання, що ставило перед собою товариство, адже у перші десятиліття минулого століття ГДУМ позиціонував себе як чи не найпотужнішу українську мистецьку організацію міста Львова. Своєю виставковою діяльністю Гурток об'єднав національні мистецькі сили, популяризував українську образотворчість, долучив до співпраці молоде покоління митців.

Для Лева Геца, який паралельно з членством у Гуртку діячів українського мистецтва був активним студентом Краківської академії мистецтв, причетність до виставкових проектів організації стала неоціненною. У 1920-х роках Гец формувався як художник, навчався у мистецькому закладі, перебував у пошуку творчого самовираження та експозиційної реалізації. Співпраця з ГДУМом уможлилювала спілкування з відомими українськими художниками, надавала змогу порівнювати, зіставляти, досліджувати та вивчати сучасну образотворчість, втілювати ідейні засади національної та європейської образотворчої культури, суголосної новому часу, сприяла розвитку індивідуальності, продиктованої мистецькими впливами модернізму перших десятиліть ХХ ст.

#### Список використаної літератури

1. Гах І. УСС – творчість визвольної боротьби (до 90-ї річниці першої виставки Українських Січових Стрільців у Національному музеї). *Образотворче мистецтво*. Київ, 2009. № 2. С. 54–55; Гах І. Мистецька спадщина Українських Січових Стрільців у фондовій збірці Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. *Військово-історичний альманах*. Київ, 2012. Ч. 1 (24). С. 150–158; Гах І. «Антологія стрілецької творчості 1915–17» – рукотворна книга-альбом художника Лева Геца. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. № 5. Т. 1. С. 80–86.
2. Гах І. Епоха Митрополита. *Українське образотворче мистецтво першої половини ХХ ст.* Львів, 2017. С. 26–31.
3. Гец Л. Книга-Спомини : у 2 кн. Рим; Сянок : Вид-во оо. Василіян, 1930–1941. Т. 1. 219 с.
4. Гец Л. Щоденники / Instytut Pamięci Narodowej. Краків, 1954–1964. Т. 4–8 (IPN) Kp 010/ 10948/4-8).
5. Гец Л. Критика Миколи Голубця про «Третю виставку Гуртка Українського Мистецтва» в салях Національного музею у Львові. *Новий час*. Львів, 1924. Ч. 86. С. 4.
6. Голубець М. Весняна виставка в Національному музею. *Український вісник*. 1921. 21 трав. С. 3–4.
7. Голубець М. Передмова. Українська мистецька виставка. *Гурток діячів українського мистецтва у Львові*: каталог. Львів : Друк. НТШ, 1922. С. 3.
8. Голубець М. Передмова. *Друга українська мистецька виставка* : каталог. Львів : Друк. «Діло», 1923. С. 3.
9. Голубець М. Про Третю Виставку Гуртка Діячів Українського Мистецтва в салях Національного Музею у Львові. *Діло*. 1924. Ч. 249. 11 листоп. С. 2.
10. Голубець М. Нове мистецтво. Історія української культури. Львів : Вид-во І. Тиктора, 1937 (Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. Нью-Йорк, 1990 [Передрук]).
11. Каміненко В. Весняна виставка малярства. *Українська трибуна*. 1921. 17 трав. С. 4.
12. Ковжун П. Річні збори «Гуртка діячів українського плястичного мистецтва». *Діло*. 1924. Ч. 5. 5 січ. С. 4.
13. Протоколи загальних зборів членів кооперативу «Асоціація незалежних українських мистців (АНУМ) та засідань правління кооперативу за 1931–1936. *Центральний держ. історичний архів України*. Ф. 291. Оп. 1.
14. Ю. М. Друга українська мистецька виставка. *Діло*. 1923. Ч. 42. С. 3.

### References

1. Gakh I. USS – tvorchist vyzvolnoi borotby (do 90-yi richnytsi pershoi vystavky Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv u Natsionalnomu muzei). *Obrazotvorche mystetstvo*. Kyiv, 2009. № 2. S. 54–55; Gakh I. Mystetska spadshchyna Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv u fondovii zbirtsi Natsionalnoho muzeiu u Lvovi im. A. Sheptytskoho. *Viiskovo-istorychnyi almanakh*. Kyiv, 2012. Ch. 1(24). S. 150–158; Gakh I. «Antologiiia striletskoi tvorchosti 1915–17» – rukotvorna knyha-albom khudozhnyka Leva Getsa. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Drohobych, 2023. Vyp. № 5. T. 1. S. 80–86.
2. Gakh I. Epokha Mytropolita. *Ukrainske obrazotvorche mystetstvo pershoi polovyny XX st.* Lviv, 2017. S. 26–31.
3. Gets L. Knyha-Spomyny : u 2 kn. Rym; Sianok : Vyd-vo oo. Vasyliian, 1930–1941. T. 1. 219 s.
4. Gets L. Shchodennyky / Instytut Pamieci Narodowej. Krakiv, 1954–1964. T. 4–8. ((IPN) Kr 010/ 10948/4-8.)
5. Gets L. Krytyka Mykoly Holubtsia pro «Tretiu vystavku Hurtka Ukrainskoho Mystetstva» v saliakh Natsionalnoho muzeiu u Lvovi. *Novyi chas*. Lviv, 1924. Ch. 86. S. 4.
6. Holubets M. Vesniana vystavka v Natsionalnomu muzeiu. *Ukrainskyi visnyk*. 1921. 21 trav. S. 3–4.
7. Holubets M. Peredmova. Ukrainska mystetska vystavka. *Hurtok diiachiv ukrainskoho mystetstva u Lvovi* : kataloh. Lviv : Druk. NTSh, 1922. S. 3.
8. Holubets M. Peredmova. *Druha ukrainska mystetska vystavka* : kataloh. Lviv : Druk. «Dilo», 1923. S. 3.
9. Holubets M. Pro Tretiu Vystavku Hurtka Diiachiv Ukrainskoho Mystetstva v saliakh Natsionalnoho Muzeiu u Lvovi. *Dilo*. 1924. Ch. 249. 11 lyst. S. 2.
10. Holubets M. Nove mystetstvo. Istoriiia ukrainskoi kultury. Lviv : Vyd-vo Ivana Tyktora, 1937. (Istoriiia ukrainskoi kultury / pid zahalnoi redaktsiieiu d-ra Ivana Krypiakevycha. Niu-York, 1990. [Peredruk].)
11. Kaminenko V. Vesniana vystavka maliarstva. *Ukrainska trybuna*. 1921. 17 trav. S. 4.
12. Kovzhun P. Richni zbory «Hurtka diiachiv ukrainskoho plastychnoho mystetstva». *Dilo*. 1924. Ch. 5. 5 sich. S. 4.
13. Protokoly zahalnykh zboriv chleniv kooperatyvu «Asotsiatsiia nezaleznykh ukrainykykh mysttsiv (ANUM) ta zasidan pravlinnia kooperatyvu za 1931–1936. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy. F. 291. Op. 1.
14. Yu. M. Druha ukrainska mystetska vystavka. *Dilo*. 1923. Ch. 42. S. 3

#### LEV GETS IN EXHIBITION PROJECTS OF LVIV IN THE 1920 S: COOPERATION WITH GROUPS OF ARTISTS OF UKRAINIAN ART

Gakh Iryna – Candidate of Art History, Lviv National Academy of Arts

As an eighteen-year-old boy, Lev Getz became a participant in the First World War, served in the ranks of the Ukrainian Sich Riflemen, and experienced difficult times in the camp interned in Dąbie (Krakow). During those years, the first serious works of the future artist appeared with the possibility to be exhibited, such as: «The Anthology of Riflemen Creativity» (1915-17) and «The Dąbie -1919». His hand-made books-albums with numerous sketches of military themes made Getz successful for the first time.

*Key words.* The Group of Figures of Ukrainian Art, national art, exhibition organization, art movement, exhibition activity.

UDC 477 (145).2

#### LEV GETS IN EXHIBITION PROJECTS OF LVIV IN THE 1920 S: COOPERATION WITH GROUPS OF ARTISTS OF UKRAINIAN ART

Gakh Iryna – Candidate of Art History, Lviv National Academy of Arts

After the Ukrainian Sich Riflemen series were exhibited in 1918 in the Lwow Ecclesiastical Museum, the young Ukrainian soldier became noticeable in a public that was interested in the art creation of the Ukrainian Sich Riflemen and «Press Apartment».

In 1921, Getz was enrolled in the Krakow Academy of Arts in Stanislav Dembytskyi's class. At that time, he already had good artistic skills in graphics, which was shown in his artworks: «The Anthology of Riflemen's Art» (1915-1917) and «The Dąbie-1919», convincingly proved Getz's mastery in caricatures, documentary drawing, design of illustrations, etc. For the young man, who was filled with the desire for creative self-fulfillment, it was the beginning of a new period of life: he got the opportunity to study fine arts in one of the best European art institutions. Lev Getz combined his daily studies with exhibition activities, which contributed to the search for his own creative solutions, learning new information, gaining professional experience, and first attempts at prof realization. From the second year of the Academy, the young man began to receive awards for graphic works, which became a guarantee of progressive mastery in painting and drawing.

In 1922, Getz took part in the Ukrainian Art Exhibition, after which the Group of Figures of Ukrainian Art was created – the first Ukrainian national association in Lviv city. The work of the newly established association was focused on the development of Ukrainian art, preserving and increasing the national essence of art, and solving cultural problems that have arisen in visual culture at the beginning XX century.

Today, we have enough information about the creative work of L. Getz, which is based on the documents that were found in the Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, the Institute of National Memory (Instytut Pamieci Narodowej), the archives of the Historical Museum in Sanok and the Biblioteca Vallicelliana in Rome. The research conducted in the above-mentioned institutions provided an explanation of information about Getz's creative work in the 1920s-1925s. All materials collected and processed sources including archives of the mentioned organizations, literature and newspaper publications beginning XX century, descriptions, museum inventory, and archive files are published for the

first time. To this day, Lev Getz's participation in the Group of Figures of Ukrainian Art, as well as the features of the artistic output during mentioned years, have remained unexplored.

The aim of the publication is to present Lev Getz's participation in exhibition projects of the early 1920s in Lviv and membership in the first Ukrainian national association in Lviv - the Group of Figures of Ukrainian Art.

*Key words.* The Group of Figures of Ukrainian Art, national art, exhibition organization, art movement, exhibition activity.

Надійшла до редакції 8.05.2023 р.

УДК 75.021.32 (510) «19»

### СУЧАСНИЙ КИТАЙСЬКИЙ СЮРРЕАЛІЗМ : НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛУЇ ЛЮ

Лю Хаотянь – аспірант кафедри історії та теорії мистецтв,  
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0001-8632-8303>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.605>  
收件人: "艺中人"<279558117@qq.com

Проаналізовано творчість Луї Лю, сучасного живописця, представника китайського сюрреалізму поч. ХХІ ст. Розглянуто життєвий та творчий шлях художника, виявлено особливості унікального стилю творчих напрацювань, типологію сюжетів. Здійснено спробу встановити витoki сюрреалізму в сучасній китайській образотворчій культурі кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Визначено місце, роль та художньо-естетичні модифікації сюрреалізму в сучасному образотворчому мистецтві Китаю, проаналізовано статті та відгуки в окремих сучасних виданнях Китаю та Америки, присвячені творчості Луї Лю. З'ясовано, що сюрреалізм Луї Лю базується на реальному світі, відображає реалії нашого життя, проте дозволяє автору додати власну уяву та емоційні переживання. З'ясовано основні риси сюрреалізму Луї Лю. Доведено, що сюрреалізм у творчій спадщині Луї Лю відкриває новий напрям живопису, який відіграє важливу роль у сприянні розвитку світового мистецтва.

*Ключові слова:* живопис, гіперреалізм, сюрреалізм, художні особливості, Луї Лю, специфіка творчості, мистецтво Китаю.

*Постановка проблеми.* Сприймавши найбільш затребувані форми сучасного світового мистецтва, китайське художнє середовище до початку ХХІ ст. увібрало в себе і найбільш цікаві способи взаємодії з великою глядацькою аудиторією. Вихід китайського мистецтва на міжнародний рівень розпочався з участі у відомих світових виставках, що мають дворічну періодичність. У їх числі Венеціанська художня бієнале (на якій китайські художники уперше були представлені в 1993 р., а 2003 р. Уряд Китаю офіційно дозволив участь у цій виставці державним художнім галереям), Бразильська бієнале в Сан-Паулу, Кассельська Документа, Уїтні-бієнале в США. Статистичні дані свідчать про лавиноподібне зростання популярності китайських художників на світовому арт-ринку в період з липня 2007 по червень 2008 років.

Сюрреалізм, один із напрямів у китайському мистецтві кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст., поєднує елементи дійсності та уявності, реальності та фантастики, повсякденності та вічності. Він ґрунтується на реалістичному живописі та абстрактних категоріях, візуальному досвіді і особистому глибоко емоційному художньо-образному баченні митцем дійсності та формальне його вирішення.

У сюрреалізм міфічні чи вигадані елементи введено в реалістичну картину світу, у якій вони співіснують із фрагментами реального відтворення дійсності та, часом, слугують суб'єктами художнього зображення й інтерпретування цих реальних подій чи образів. В історії образотворчого мистецтва маємо великий перелік яскравих представників сюрреалізму: Джордж Тукер та Ендрю Ваєт (США), Карел Віллінк (Нідерланди) та багато ін.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Спроби сучасних китайських дослідників дати оцінку сюрреалістичному та реалістичному живопису Китаю поч. ХХІ ст. є достатньо розлогими. Передусім, слід назвати ґрунтовні дисертаційні дослідження Юйчен Сонг «Вплив західного реалістичного живопису на мистецтво Китаю та Японії» [3], Су Ган «Повернення до класики» [4], Хе Сяосюнь «Дослідження естетичної форми китайського олійного живопису в порівняльному аспекті» [5]. Привертає увагу публікація Чжу Чуньлінь «Думки про реалістичний олійний живопис» [8]. Важливими є роботи Оуян Цян, опубліковані Педагогічним університетом Цзянсі, в яких авторка аналізує реалістичний олійний живопис Китаю [9].

Твори сучасного китайського живописця Луї Лю не були предметом окремого наукового дослідження. До аналізу творів художника залучена мистецька періодика Китаю. Спеціалізованим новаторським виданням є журнал «Цзянсу хуакань» («Образотворче мистецтво Цзянсу»), що

відображає сучасне розуміння образотворчої культури та приділяє чимало уваги питанням сучасного образотворчого мистецтва. Цей часопис користується заслуженим визнанням серед китайських та зарубіжних науковців. Повністю присвячений сучасним китайським художникам та подіям у світі мистецтва є журнал «Мейшу веньсянь» («Пам'ятники мистецтва»), де кожен випуск є тематичним.

Видання поєднує статті критиків мистецтва, розповідає про організаторів виставок, що допомагають популяризувати художників та їх твори, збирати матеріали з історії сучасного китайського мистецтва [6]. Автори пропонують сучасний, науковий дискурс про становище образотворчого мистецтва та представляють різні напрями живопису ХХІ ст. у тому числі згадується й творчість Луї Лю.

У той же час дослідження сюрреалізму у творчості Луї Лю та результат його впливу на сприйняття людини є недостатньо системними. Творчість митця аналізується фрагментарно та локально. Основними джерелами цих досліджень є колекції його творів, фоторепродукції яких представлені на платформах інтернет-ресурсів та відомості з офіційного сайту художника [10].

*Мета дослідження* – з'ясувати значення сюрреалізму у творчості сучасного китайського живописця Луї Лю.

*Виклад основного матеріалу.* У другій пол. ХХ ст. гіперреалізм та сюрреалізм доволі швидко поширилися за межами Європи і отримали належну оцінку в Китаї. Луї Лю (刘溢) – відомий представник сучасного китайського сюрреалізму. Він народився в Таньцзіні 1957 р.; закінчив найпрестижнішу в Китаї Академію образотворчих мистецтв у Пекіні. Під час навчання зарекомендував себе як художник, що працює в напрямі олійного живопису. Це стало зрозумілим на першому році студій, коли студента Луї Лю відзначено адміністрацією закладу за рисунок гіпсової скульптури «Давида».

Після завершення навчання 1991 р. Луї Лю переїхав до Канади, де розпочав активну виставкову діяльність та вступив до Асоціації художників Онтаріо. Щодо мистецької мови художника варто зауважити, що Луї Лю ніколи не ставив на меті спонукати глядачів повністю заглиблюватись у підтексти зображень на його полотнах. Його ж головним завданням завжди було намагання подарувати людям відчуття візуальної новизни. Саме тому живописний стиль художника є унікальним: його справді важко класифікувати, адже оцінюючи його роботи, їх не можна віднести до сюрреалізму, бо на кожному полотні присутні глибокі контексти та метафори, у той же час твори Луї Лю не можна віднести до реалізму, тому що зображення на його картинах втратили свій первісний зв'язок із реальністю і набули ефекту ілюзії.

У творах художника неможливо віднайти якусь культурну прив'язаність, увесь сюжет, утілений на полотні Луї Лю, повністю виходить за межі будь-яких національних традицій. Також помітним є те, що живописець не дбає про популярні світські концепції, а навпаки, концентрує свою увагу на демонстрації унікальності об'єкта, який зображає. Цього ефекту йому вдається досягнути саме завдяки виходу за рамки реальності, продуманій композиції та гармонійному відтворенню кольорової гами.

Головна особливість так званого сюрреалізму Луї Лю полягає в тому, що він нібито створює своєрідну фантазію про те, що є нашою реальністю, дозволяє їй поступово перевищувати сутність того, що нас оточує і представляє художній ефект, який є парадоксальним і занадто складним, щоб розрізнити справжнє та хибне. Іншими словами, всі речі, представлені в сюрреалістичній реальності, незважаючи на свою химерність, все одно є звичними і часто баченими у житті сучасних людей. Саме тому чимало людей у намаганні зрозуміти зміст сюрреалістичного твору Луї Лю стверджують, що з першого погляду це абсурд, але зображуване не дає їм відчуття дискомфорту, а навпаки, сприймається дуже звично, наче було пережито глядачами. Сюрреалізм Луї Лю все ще базується на реальному світі, відображає реалії нашого життя, проте дозволяє автору додати трішки своєї уяви та емоційних переживань, чим надає звичним речам відтінок незвичайної сутності.

2008 р. на Нью-Йоркському фестивалі мистецтв Poly Autumn Auction Луї Лю представив картину «2008 Пекін» (інша назва «Жінка, що грає у маджонг» (搓麻将的女人), яка привернула увагу до творчості художника та викликала жвавий інтерес публіки. Цей твір Луї Лю породив, мабуть, найбільшу кількість здогадів і викликав найбільше пересудів.

Зупинимося на аналізі цього твору більш детально. На перший погляд, сюжет невибагливий. У китайському борделі найнижчого штибу з облізлими стінами чотири молоденькі повії в очікуванні клієнтів проводять час за грою в маджонг (мацзян) – щось середнє між доміно та преферансом. За грою спостерігає служниця, зовсім ще дівчинка, що стоїть поруч із фруктами у руках. Арт критики у цьому сюжеті знаходять багатогранну алегорію. Татуйована азіатка, що сидить до глядача спиною, – це Китай. Її сусідка зліва, такої ж монголоїдної зовнішності – Японія.

Партнерка, що має цілком європейські риси обличчя і помітно високий зріст – Сполучені Штати Америки. Праворуч лежить у невимушеній та дещо вульгарній позі – Росія. Юна служниця, яка не бере участі у грі – Тайвань. Дівчина-гравець «Китай» збрала пен (виграшну ігрову комбінацію в маджонгу) «Дунфен (східний вітер)». На картині це чітко видно. Це тлумачать двоїсто. По-перше,

під цим розуміється вітер змін, пов'язаний з активним розвитком Китаю. По-друге, «Дунфен» – це назва балістичних ракет, що стоять на озброєнні КНР. Начебто у «Китаю» гра складається багатообіцяюче, хоча невідомо, що обіцяють інші фішки, які нам не видно. Тим більше, що права рука цього гравця вже маніпулює з «тузами в рукаві», захованими за спиною від інших учасниць. «Росії» ніби набридло і праву ступню вона фамільярно поставила на коліно «Америці», водночас ліва рука крадькома тягнеться до «Китаю» під краєм ігрового столу. «Японія» зосереджено дивиться на ігровий стіл, не помічаючи метушні партнерок, що відбувається під ним. «Америка» задоволено потягується і кидає швидкий погляд на «Тайвань», намагаючись зустрітися очима та прочитати думки дівчинки-служниці. Вона в червоному *дудоу* (традиційний предмет одягу, що останні шість століть замінював китайкам бюстгальтер) уособлює Тайвань. Вона бачить затіяний під столом обман, але втрутитися не має права, вона поза грою. Зі стіни на те, що відбувається, «дивиться» портрет, в якому явно вгадується образ Мао Цзедуна, який має не менш відомі вуса Сунь Ятсена і лисину Чан Кайші – колаж портретів політичних представників Китаю ХХ ст.

Цей твір назвали своєрідною інтерпретацією знаменитого твору Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» та «Зоряного неба» Ван Гога. Цей виставковий проєкт зробив Луї Лю відомим художником. Нині митець продовжує свою кар'єру живописця як у Торонто, що робить його постать завжди помітною у світі мистецтва Заходу, так і Пекіні, де його справедливо вважають «піонером сюрреалізму».

Привертає увагу твір Луї Лю «Чотири пори року – Зима» (Полотно, олія, 2000 р.) із серії «Чотири пори року». «Зима» демонструє більш традиційну сторону творчості Луї Лю. У цьому творі автор використовує традиційні китайські теми та іконографію. Сюжет картини зображує двох жінок, служницю та матрону, які подорожують суворим гірським ландшафтом. На руці слуги звисають три маски, які є важливим образом у китайській культурі і символізують ізоляцію емоційного стану. У сучасному китайському живописі включення маски, іноді представленої у вигляді намальованого білого обличчя, трактується як обмеження емоцій або приховування справжнього емоційного стану людини. Це своєрідний емоційний камуфляж, що дозволяє людині вдавати соціальну поступливість. І очевидно, що маска якнайкраще презентує стан сучасної китайської культури та політики.

Основна теорія сюрреалізму випливає з психоаналізу знаменитого австрійського невролога та психолога З. Фрейда. Науковець протягом всієї своєї діяльності вивчав несвідомі та підсвідомі форми поведінки людей, намагався відкрити канал між реальністю та мріями чи навіть об'єднати їх. Так само і у сюрреалізмі: мистецтво цього стилю не пов'язане об'єктивними законами природи, а базується на підсвідомості людини. З точки зору вираження, наша уява хоча і не має меж, але все ж таки не може бути повністю відокремлена від реальності. Саме тому кінцевий результат, який можемо оцінити, – загадкова і абсурдна сцена, що очевидно є більш незвичною, ніж реальний світ.

Аналізуючи творчість Луї Лю, слід згадати роботу «Сталість пам'яті» Сальвадора Далі. Очевидно, що це один із найкращих творів, що представляє класичний сюрреалізм. Головну увагу на полотні привертають до себе три годинники, які, здається, перестали працювати і перебувають у стані плавлення, даючи враження зупинки часу. Незважаючи на те, що в цій роботі хоча відтворення об'єктів і виглядає абсурдно, воно все одно надзвичайно реалістичне, і деталі прописані документально точно. І як результат – зображення звичних кожному з нас речей, але у зовсім незвичному форматі, і це, своєю чергою, створює інтригу та емоційне звучання.

У процесі власного становлення як живописця Луї Лю вперше поєднав нереалістичні елементи у своїх полотнах із реальними, тому досить часто його роботи передають поціновувачам відчуття ілюзорності та драматизму. Цей стиль не лише допомагає у приверненні уваги до творів мистецтва, але й наділяє твір відчуттям таємниці, і як наслідок, дарує досвід, що перевищує буденність.

Як вид мистецтва, олійний живопис має свою специфіку та особливості вираження. Луї Лю у своїх роботах поєднує реалістичні, майже документальні зображення з абстрактними елементами та вільною манерою виконання, сформувавши унікальний авторський стиль [6]. Створюючи сюжетну лінію, автор інтегрує незалежний гуманістичний дух, тим самим надаючи творам унікальної художньої концепції. Саме тому змістова насиченість та художня виразність творів Луї Лю робить глядача вільним.

У той же час у багатьох роботах Луї Лю в основному зображені оголені людські тіла, але вони не викликають у глядача відчуття вульгарної еротики, а дарують простір для уяви, формують потужне відчуття виходу за межі норми. Творчість Луї Лю зазнала великого впливу традиційної китайської культури. Інтегруючи їх разом, автор подає східну та західну культури ненав'язливо представленими для глядача. Романтика західної культури має глибину і відтінок східної культури. Через це його твори завжди пронизані відчуттям невимовної метафори та двозначного конфлікту. Наприклад, у творі Луї Лю «Мертві» формується сильне відчуття конфлікту між східною та західною культурами, але цей конфлікт не викликає у людей відчуття дискомфорту, а яскраво демонструє неповторну унікальність двох типів

культури. На полотні зображено двох типових західних красивих дівчат – одна плаває у воді, як Офелія в «Гамлеті», а інша зупинилася відпочити на березі [7]. Саме цей композиційний сюжет долає межі китайської та західної культур, пропонуючи глядачу враження романтики і водночас таємницю глибоких метафор східної культури. Луї Лю у своїх творах інтерпретує традиційну китайську культуру, адаптуючи її для сприйняття і розуміння американцем чи європейцем. Такий компроміс автор використовує дуже часто (аналогії знаходимо у класичних західних драмах), щоб в образній формі повністю показати єдність реалізму, мрії та фантазії і продемонструвати глядачу унікальність краси та досконалості.

Оголена жіноча натура з широким діапазоном емоційного звучання представлена в роботах «Кульбаба» (152 x 100 см) 2007 р., «Назустріч майбутньому» (152,4 x 152,4 см), 2008 р., «Дівчина з низьким вмістом вуглецю» (180 x 120 см) 2008 р., «Дівчина, що займається кіоском» (78 x 65 см) 2009 р. «Глиняна дівчина» (110 x 152, 4 см) 2009 р., «Моя сестра» (160 x 90 см), 2010 р., «Не зупиняйся, брате» (40 x 180 см) 2010 р., «Весняна міська дівчина» (80 x 100 см,) 2015 р.

Анна Барра Холбер у виданні «Метта» 23 червня 1999 р. зазначає що, незважаючи на значний вплив старих майстрів і високий рівень майстерності, Луї Лю представляє серію вражаючих жінок. Автор наповнює обличчя, вирази, тіла та жести цих фігур сильним сучасним відчуттям. Наприклад, дуже спокусливими і сучасними є облягаюча атласна білизна, яку носять дівчата у творі «Півзахист», і сріблястий головний убір у портреті «Мірабелла» [10].

Цикл весільної тематики представлений кількома роботами і демонструє прихильність Луї Лю до сімейних цінностей та національних традицій Китаю. Китайське весілля є непростим ритуалом, в якому втілюються традиції та обряди народу. Важливість моменту, широкий спектр емоцій, домінування патріархального укладу представлено у полотнах «Приготування Весільної кімнати» (100 x 200 см), 2013 р., «Чжун Куй одружується на сестрі» (150 x 150 см) 2012 р., «Воєначальник» (180 x 120 x 5 см), 2011 р.

Луї Лю тонко відчуває енергію складних стосунків між чоловіком та жінкою, пірнаючи у глибини свідомості. Торкаючись найбільш тонких модальностей людської душі, автор у художній формі влучно передає думки А. Ейнштейна про те, що все у цьому світі є енергією. Енергія лежить в основі всього. Якщо ви налаштуєтеся на енергетичну частоту тієї реальності, яку хочете створити для себе, то отримаєте саме те, на що налаштована Ваша частота. Усе в цьому світі є енергія, а енергія з найвищою частотою – це кохання. Атмосферу інтимності двох закоханих представлено полотнами «Полуниця стигла» (120 x 130,5 см) 2009 р., «Китайська покоївка» (150 x 120 см) 2009 р. [11].

Р. Голдберг у публікації під заголовком «Neo-Orientalist Lui Liu Questions Contemporary Chinese Culture» (Нео-орієнталіст Луї Лю ставить під сумнів сучасну китайську культуру) на сайті Mutual Art зазначає, що твори Луї Лю з еротичним неоднозначним підтекстом розкривають складні світи, у яких жінки коливаються між позиціями влади та підпорядкуванням.

Луї Лю почав свою кар'єру з малювання плакатів під час китайської культурної революції. Хоча він живе в Канаді з 1991 р., його політичний вплив невіддільний від тематичних фокусів мистецьких робіт, здебільшого пов'язаних із політичною, сексуальною та соціальною напругою. Наприклад твір «Котяча колиска» (2006 р.) показує двох молодих дівчат, які грають в однойменну гру. Розділяє їх цегляна стіна. Проте вони тягнуться одна до одної через отвір у формі Китаю, а яструб, символ влади, літає над ними. Інші роботи демонструють значення технології в сучасному суспільстві, і те, як електронні пристрої іноді можуть вступати в конфлікт із культурою та традиціями. Наприклад, у роботі «Весільна вечірка» (2013 р.) молодята цілуються, але учасники весільної вечірки глузують з пари та відвертаються з явною огидою. Весь акт зафіксовано чоловіком, який тримає камеру на передньому плані, що свідчить про те, що найінтимніші моменти життя більше не вважаються священними чи приватними.

Луї Лю можна вважати неоорієнталістом. Його реалістичні картини не лише перебільшують і перекручують західні погляди на східну культуру, але й поділяють естетику з французькими художниками-сходознавцями XIX ст., такими як Ежен Делакруа та Жан-Леон Жером, які використовували настрій, костюм і пейзаж, щоб збільшити припущення про сексуальність і насильство в незахідних суспільствах» [12; 1].

Про сучасне мистецтво Луї Лю говорить так: «Це не найкращі часи для художників та їхніх робіт. Старі майстри олійного живопису розвинули свої техніки до досконалості, а майстри сучасного мистецтва розширили свої стилі до крайності. Вітгенштейн зауважив про мову: якщо тільки ти не намагашся вимовити те, що невимовне, тоді нічого не загубиться. І невимовне буде міститися в тому, що було висловлено». Я вважаю, що коли йдеться про сфери образотворчого мистецтва, те, що вимовне, здебільшого було вимовлено. На мою думку, межі, що розділяють мову, науку, здоровий глузд і мистецтво, поступово зникають. Я бачу конвергенцію, яка породжує інтегрований культурний світ, і мої роботи є спробою представити таке бачення інтегрованого світу нашим відчуттям. Для мене це вимовний елемент, який досі не висловлений. Сучасність уявляється мені олов'яним відром, в яке вилитий кожен



можливий стиль, усе змішане, використане та зловживане у пошуках самовираження. Дитина може висловитися крейдою та дрібниціями. Але велике мистецтво не може бути лише самовираженням; це – на жаль, протилежність. Чим є Я в моїх картинах – це комбінація правил та техніки інших людей та мого психологічного сприйняття дійсності [11; 1].

Те, що залишилося від мене на моїх картинах, це моє володіння чужими правилами та прийомами, моє повсякденне сприйняття навколишньої дійсності. Я не йду зі свого шляху, щоб спробувати класицизм чи модернізм. У продовженні традиції я можу виконати лише просте завдання: намалювати поетичний образ нашого часу і спробувати зробити його вічним» [11; 2].

Слід сказати про численні відгуки у пресі та соцмережах про творчий доробок Луї Лю. Наведемо деякі з них. У публікації «Від Мао до Мунка» Томас Холлман у National Post у листопаді 1999 р. зазначає, що хоча критики порівнюють його з художником італійського бароко Караваджо, Луї Лю віддає перевагу роботам неокласичного художника Енгра. «Він любить вникати в суть...», – сказав Луї Лю про вишукану техніку французького художника. Він використовує лише три кольори: червоно-коричневий, жовтий, берлінська блакить, із чорним і білим у відтінках, коли це необхідно. Як художник, навчений класичних технік, Луї Лю шукає власного балансу між сучасним вищим суспільством Торонто та життям у комуністичному Китаї, між демократією та автократією, а також між Мунком і Мао Цзедунем. За останні 6 років, відколи вони з дружиною оселилися в Канаді, він створив групу лояльних колекціонерів у Сполучених Штатах, Європі та Канаді. Останнім часом пан Лю все частіше використовує сюрреалістичні ідеї для дослідження. Його картини сповнені іронії та гумору, він часто робить наголос на руках, він вважає, що руки є найбільш виразним засобом спілкування. Прагнення до рівноваги, успадкування традицій і його егалітарні погляди – усе це походить від його досвіду зростання в Китаї. Що стосується його яскравого способу вираження, то він дуже західний. «Це органічний процес. Це щось у нього всередині. Я не думаю, що він навмисне намагається змішати Схід і Захід» [10].

Марк Деніел у публікації «Приємно познайомитися» («Daulas Morning Post») 9 липня 1999 р. зазначає, що «Лю є плідним і ретельно використовує власні живописні полотна, щоб висловити радість, елегантність чи відтінок меланхолії. Лю виріс і отримав освіту в материковому Китаї. У 1978 р. він і ще семеро юнаків майбутніх художників були прийняті на факультет олійного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва, відновленої після культурної реформи. Саме тут проявилася його мистецька сила. У 1989 р. він взяв участь у важливій «Виставці сучасного китайського мистецтва» в Національному художньому музеї Китаю в Пекіні.

Зараз Лю живе в Торонто, поєднуючи власну унікальну манеру живопису, набуту в Китаї, з ново набутою соціальною, політичною та стилістичною свободою. Його картини просякнуті дивною, неоднозначною емоційною силою [10; 3]. Луї Лю є членом Асоціації художників Онтаріо. Роботи художника виставляються у галереях по Північній Америці, Європі та Азії. Ціни на роботи сучасного китайського живописця стартують від 200 тис. доларів. Відбулися персональні виставки Луї Лю на Тайвані в Музеї образотворчих мистецтв та Центрі сучасного мистецтва в Голландії. Чимало робіт Луї Лю куплені різними приватними та корпоративними колекціонерами в Північній Америці та світі. Його роботи зберігаються в Національній портретній галереї Канади.

У «Detroit Free Press» 15 листопада 1998 р. Керрі Хан у статті, присвяченій Луї Лю, стверджує, що результатом творчості є домінуючий сюрреалізм, часто виражений у чуттєвості та високій живописній майстерності. Луї Лю використовує традиційні техніки олійного живопису, проте демонструє сучасний спосіб мислення, часто використовуючи західні та азіатські впливи. Особливо вдало виконана робота «Дівчина-осінь». Композиція дає відчуття рівноваги, а яскравість нагадує старих майстрів. Сцена показує азіатську жінку, яка випускає комах із клітки. Її спокійна поведінка ідеально контрастує з нажаханими виразами облич її супутників. Комахи всіяні сюрреалістичним простором, як інопланетне вторгнення [10].

Баррі Каллахан, що представляє «Exile» 1996 р, аналізуючи творчість Луї Лю, зазначає, що порівняно з силою його робіт, Луї Лю виглядає простим і скромним. Він говорить спокійним, задумливим тоном, час від часу цитуючи філософа Вітгенштейна. Твори Луї Лю важко віднести до якоїсь окремої течії чи напрямку. «Я не намагаюся бути класичним чи сучасним», – казав він. Навпаки, Луї Лю вважає, що митці є лише носіями культури. «Не можна сказати, що ти митець і ти інший», – стверджував він. «Я просто вбираю те, що спадає мені на думку. Розуміння таємниці буття – це те, що я хочу висловити».

Неоднозначність ситуації найкраще відображена у творі «Лихі часи». Подібним чином використання чорного кольору має сенс, і хоча декадентський дух є досить новим для китайського культурного клімату, виражені реальні почуття зла та атмосфера злочину. Неоднозначність трактування ситуації є типовою для численних творів Луї Лю. Саме вона дозволяє Луї Лю бути самобутнім та вільним, незалежно від того, повертається він обличчям до Сходу чи до Заходу. Найбільш вражаючими роботами є олійний живопис Луї Лю. Очевидно, він вивчав

Гольбейна та Караваджо. Він навчився використовувати щільність шару за шаром чорного, щоб посяяти насіння світла. Саме ця темрява оживляє спотворених жінок на його полотнах» [10; 2].

Баррі Калахан стверджує, що творчість Луї Лю є альтернативою китайському «офіційному» мистецтву. Водночас окремі ідеї його творчості протистоять західному мистецтву. Він навчився технології іконопису з західних традицій, навчився приймати зневажливе, неповажне та втомлене від світу ставлення. Використання ним гіперреалізму, відоме на Заході, є відкритим і навіть провокаційним. Діапазон його свідомості надзвичайний, а майстерність у техніці малювання чудова. Найголовніше, на думку Баррі Калахана є те, що він розумів, на який ризик йшов. Його сміливі картини оголеного тіла повинні шокувати Пекін. Ми також спостерігаємо значну іронію в роботах Луї Лю [10; 1].

*Висновки.* Зауважимо, що Луї Лю, як представник сюрреалізму, може глибоко переживати відчуття переплетення часу та простору. У власних творах він створює сюрреалістичні світи, які виходять за рамки культурних і географічних просторів. Зростання в Китаї та життя на Заході наділили його особливою подвійною ідентичністю. В обох світах він інсайдер і аутсайдер. Як зазначав канадський письменник Баррі Каллахан, Лю зміг «стояти між Сходом і Заходом, самостійно обираючи свою думку». Автор використовує традиційні прийоми реалізму, майстерно поєднуючи їх із сучасними мистецькими концепціями. Основними рисами сюрреалізму Луї Лю є фантастичні образи, зоровий обман, ірраціональність, фантазмагоричні історії, пароксизм форм, кольору, образів. Луї Лю використовує унікальну живописну техніку, яка знаходить широку аудиторію у світі. Сюрреалізм Луї Лю відкриває абсолютно новий напрям живопису, що відіграє важливу роль у розвитку світового мистецтва.

#### Список використаної літератури

1. 张豪辰; 浅谈中国写实油画发展历史和现状[D]; 中央美术学院; 2019年
2. 唐华;; 浅谈中国写实油画的独特性和文化性[J]; 美术界; 2015年11期
3. 宋玉成; 中日吸收西方写实油画比较研究[D]; 中国艺术研究院; 2006年
4. 苏刚; 回归经典[D]; 首都师范大学; 2014年
5. 何小勋; 比较视域下中国油画审美形态研究[D]; 南京艺术学院; 2014年
6. 陈辉; 写实油画雅俗共赏[N]; 市场报; 2007年
7. 李艳辉; 浅析中国当代写实油画—魔幻现实主义[J]; 明日风尚; 2016年17期
8. 朱春林; 对写实油画的思考(一)[N]; 山西日报; 2013年
9. 欧阳强; 画面合理性—具象写实油画的“隐性”构成[D]; 江西师范大学; 2019年
10. 刘溢 . URL: <http://www.luiliu.com/c/yang/yang.asp?id=ls960> (дата звернення: 24.01.2023).
11. Biography from the Archives of askART [https://www.askart.com/artist/Lui\\_Liu/11140757/Lui\\_Liu.aspx](https://www.askart.com/artist/Lui_Liu/11140757/Lui_Liu.aspx) (дата звернення: 20.03.2023).
12. Roxanne Goldberg. Neo-Orientalist Lui Liu Questions Contemporary Chinese Culture. Posted on August 19, 2015. <https://www.mutualart.com/Artist/Lui-Liu/14F731C6B3F7D79D> (дата звернення: 25.03.2023).

#### References

1. Zhang Haochen; Talking about the History and Current Situation of Chinese Realistic Oil Painting [D]; Central Academy of Fine Arts; 2019 [in Chinese].
2. Tang Hua; A Brief Discussion on the Uniqueness and Culture of Chinese Realistic Oil Painting[J]; Meishu Jie; 2015 [in Chinese].
3. Song Yucheng; A Comparative Study on the Absorption of Western Realistic Oil Paintings between China and Japan[D]; China National Academy of Arts; 2006 [in Chinese].
4. Su Gang; Return to Classics [D]; Capital Normal University; 2014 [in Chinese].
5. He Xiaoxun; Research on the Aesthetic Form of Chinese Oil Painting from a Comparative Perspective [D]; Nanjing University of the Arts; 2014 [in Chinese].
6. Chen Hui; Realistic Oil Painting Appreciation of Elegance and Popularity[N]; Shichang Bao; 2007 [in Chinese].
7. Li Yanhui; Analysis of Chinese Contemporary Realistic Oil Painting –Magic Realism[J]; Ming Ri Feng Shan; 2016 [in Chinese].
8. Zhu Chunlin; Thoughts on Realistic Oil Painting (1) [N]; Shanxi Daily; 2013 [in Chinese].
9. Ouyang Qiang; The rationality of the picture-the «hidden» composition of figurative and realistic oil painting [D]; Jiangxi Normal University; 2019 [in Chinese].
10. Lui Liu. URL: <http://www.luiliu.com/c/yang/yang.asp?id=ls960> (дата звернення: 24.01.2023) [in Chinese].
11. Biography from the Archives of askART [https://www.askart.com/artist/Lui\\_Liu/11140757/Lui\\_Liu.aspx](https://www.askart.com/artist/Lui_Liu/11140757/Lui_Liu.aspx) (дата звернення: 20.03.2023) [in English].
12. Roxanne Goldberg. Neo-Orientalist Lui Liu Questions Contemporary Chinese Culture. Posted on August 19, 2015. <https://www.mutualart.com/Artist/Lui-Liu/14F731C6B3F7D79D> (дата звернення: 25.03.2023) [in English].

**MODERN CHINESE SURREALISM: BASED ON LUI LIU'S WORKS**

**Liu Haotian** – Postgraduate Student, Department of Art History and Theory,  
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The work of Lui Liu, a modern painter, a representative of Chinese surrealism at the beginning of the 21 st century, is analysed. The life and creative path of the artist are considered, the features of the unique style of creative developments, the typology of plots are briefly analyzed. An attempt has been made to establish the causes of surrealism in modern Chinese fine arts in the late 20 th and early 21 st centuries. The place, role and artistic and aesthetic modifications of surrealism in the modern artistic process of the fine arts of China are determined. The analysis of Lui Liu's creativity in separate modern editions of China and America is carried out. It is found out that the surrealism of Lui Liu is still based in the real world, reflects the realities of our lives, but allows the author to give his own imagination and emotional experiences. The main features of Lui Liu's surrealism are revealed. It is proved that surrealism in the creative heritage of Lui Liu opens up a completely new direction of painting, which plays an important role in promoting the development of world art.

*Key words:* painting, hyperrealism, surrealism, artistic features, Lui Liu, specifics of creativity, Chinese art.

**UDC 75.021.32 (510) «19»**

**MODERN CHINESE SURREALISM: BASED ON LUI LIU'S WORKS**

**Liu Haotian** – Postgraduate Student, Department of Art History and Theory,  
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The purpose of the work is to explore the features of the musical language of the famous modern Chinese composer and at the same time a virtuoso performer on Chinese dulcimer – Yangqin – Liu Hanli.

To determine the stylistic features of the artist's language in general, and in particular in the concerto «Tszin' Lingsi – Reflections on a City» for orchestra of folk instruments and Yangqin.

To demonstrate how a fairly clear plot programming is realized in the work. To demonstrate the compositional logic and style of the work through detailed analysis of structural, tonal and musical expressive features.

The methodological basis of the work is determined by the structure and artistic specificity of the object and includes: musical and stylistic approach and comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it is the first time the concerto «Tszin' Lingsi – Reflections on a City» for Folk Instruments Orchestra and Yangqin by the famous contemporary Chinese composer, virtuoso performer on Chinese dulcimer – Yangqin – Liu Hanli is considered and analysed. The expressive means, architectonics, dramaturgy and relevance to the programme are analysed in detail.

*Conclusions.* In Liu Hanli's Concerto «Tszin' Lingsi – Reflections on a City» – for Folk Instruments Orchestra and Yangqin, the composer conveyed the spirit of the ancient people through the depiction of life scenes, highlighting their kindness, courage, diligence and strength of spirit in the struggle for survival.

The artist implements the elaborate and clear subject programme rather abstractly, although several clear soundscapes can be found throughout the work. Throughout the work, there is a subtle link between the intonation image and the phenomenon depicted in the programme word.

On the palatal tonal level, the piece is interesting in its use of pentatonic scale, Doric and Aeolian. The non-periodic alternation of sizes not only during individual constructions, but even during a single thematic element, adds a folk flavour to the piece.

*Professor* Liu Hanli, the leader of the Northeast Yangqin, demonstrates in this work an interesting and convincing synthesis of the European musical language and the national folk basis. Here he combines the expressive means of the major-minor system with transformed examples of folk songwriting.

The prospects for further research lie in the study of the characteristics of the musical language of Chinese composers in works of different genres for Yangqin – solo, ensemble and orchestral.

*Key words:* Yangqin, Liu Hanli, musical language, folklore, pentatonic, programming, composer, transformation, harmonic mutations.

Надійшла до редакції 5.05.2023 р.

**УДК 7.072.2:76.038.532(510:477) «200/201»:82-93**

**ПОРІВНЯЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ОСОБЛИВОСТЕЙ КИТАЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ КНИЖКОВОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

**Ван Ханьпін** – аспірантка,  
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів  
<http://orcid.org/0000-0001-6414-3850>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.606>  
[oksana\\_rybak@ukr.net](mailto:oksana_rybak@ukr.net)

Стаття присвячена порівняльному дослідженню художніх особливостей китайської та української дитячої книжкової ілюстрації початку XXI ст. Метою статті є спроба наукового осмислення художніх особливостей та порівняння їх між собою в китайській та українській дитячій книжковій ілюстрації початку XXI ст. *Методологія дослідження* базується на ідеях, які стосувались розвитку мистецтва графіки взагалі (в Україні – це наукові праці С. Білоконя, Ю. Бірюльова, О. Голубця, Д. Горбачова, О. Лагутенко та ін., у Китаї – дослідження Цзя Вейпа, Чжана Цяня, Чи Синя та ін.) і розроблялись такими графіками-ілюстраторами в Україні як О. Петренко-Заневський, В. Єрко, К. Штанко та ін., а в КНР – Чжоу Сян, Цзін Шаоцзун та ін. Методами наукового дослідження виявились такі загальнонаукові методи як метод системного аналізу, метод хронологічного аналізу, метод порівняльного аналізу. *Мистецтвознавчими методами стали:* метод стилістичного та метод композиційного аналізу графічних творів. Автор аналізує публікації, в яких досліджується стан китайського та українського наукового дискурсу щодо зазначеної проблеми. Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у мистецтвознавчому дискурсі досі відсутні порівняльні дослідження дитячої книжкової ілюстрації початку XXI ст. в Україні та Китаї. На прикладах аналізу ілюстрацій Н. Гайди, О. Гаврилової, Р. Попського, Сюн Ляня, Цзін Шаоцзуна та Юй Хунчена досліджуються стилістичні, композиційні та колористичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. Доведено, що нині ця частина книжкової графіки в обох країнах перетворюється на самостійний підвид графічного мистецтва, а ілюстрування дитячої «книжки-картинки» – в самостійний жанр дитячої книжкової ілюстрації. Концептуалізація поняття дитяча «книжка-картинка» в обох країнах є аналогічною, бо розуміє під ним широкоформатне видання з невеликим обсягом візуально-текстової інформації, з спрощеним арсеналом засобів художньої виразності, в якому забезпечена синергія між візуальними та мовними елементами, призначена для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Художники-ілюстратори обох країн тяжіють до поширення національних мотивів, «поетичної» графічної мови, використання національних персонажів, символіки, гами кольорів, характерної для національної колористики та композиційних рішень, відповідних до віку цільової аудиторії. Втім, китайська дитяча книжкова ілюстрація початку XXI ст. у своїх типових проявах використовує традиційні графічні техніки, притаманні традиційному китайському образотворчому мистецтву, продовжують традиції китайського «театру тіней», а українська дитяча книжкова ілюстрація – до користування комп'ютерними технологіями, орієнтації на персональність, інтерактивність, пошуки власного авторського стилю та експерименти з зображенням.

*Ключові слова:* XXI ст., Китай, Україна, дитяча книжкова ілюстрація, художні особливості, порівняльний аналіз.

*Постановка проблеми.* Початок XXI ст. – це епоха бурхливого економічного та культурного розвитку Китаю. З поглибленням культурного обміну між країнами, велика кількість чудових іноземних ілюстрованих дитячих книжок потрапила до Китаю. Ця обставина не могла не викликати цікавість до дитячої книжкової ілюстрації як, власне, китайської, так і іноземної. Увага до якості дитячої книжкової ілюстрації в Китаї мала також прагнення зберегти ті зображальні традиції, які вже існували в нашій країні.

У свою чергу, у цей же період, у зв'язку з пошуками Україною національної ідентичності, зростають обсяги друку дитячих ілюстрованих книжок українською мовою. Незважаючи на складну ринкову ситуацію з дитячим друкарством (пріоритетом є зменшення бюджетних витрат на видання, що негативно позначається на рівні художнього оформлення), і в Україні зростає цікавість до якості ілюстрацій дитячих видань українською мовою.

Таким чином, актуалізація зазначеної проблематики зумовлена як об'єктивними чинниками, насамперед пошуками як у Китаї, так і в Україні автохтонних джерел для підвищення якості дитячої ілюстрації в умовах культурної відкритості та глобалізації, так і суб'єктивними чинниками, серед котрих найважливішим виявився той, що обидві країни використовують дитячу книжкову ілюстрацію для відновлення та збереження національної ідентичності в автохтонних художніх образах дитячих книжок.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій* свідчить, що зазначена проблематика продовжує цікавити українських та зарубіжних науковців. В українському мистецтвознавчому дискурсі проблематика дитячої книжки, як правило, розглядалась із позицій дизайну, в якому досліджувались аспекти трансформації образної системи (В. Олійник) [6], проектно-художні принципи (М. Єфімова) [3], технологічні процеси проектування. «Ігрова дитяча книжка» як певне явище мистецтва розглядалась К. Касьяненко [4].

Більш культурологічним є дослідження С. Ковальчук [5]. Цікавим та дотичним до нашої проблеми є дисертаційне дослідження М. Токар «Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття», в якому авторка досліджує еволюцію та встановлює особливості художнього трактування образів героїв в українській ілюстрованій дитячій книзі. Важливою частиною зазначеного дослідження є з'ясування кола «домінуючих композиційних рішень у практиці художньої візуалізації творів», аспект, який пов'язаний з книжковою графікою як такою [8]. Дослідженням дитячих ілюстрованих книг в Україні займалися такі вчені як В. Конашевич, О. Кабачек, Е. Ганкіна, О. Шабаліна, Н. Жаворонкова, І. Кондратюк, Е. Кузнецов, М. Фляк, О. Авраменко та ін. Ще однією розвідкою, дотичною до зазначеної проблеми, стала публікація А. Бусько «Ілюстрування дитячих книг в Україні», в якій авторка розглядала мистецькі аспекти оформлення українських дитячих друкованих видань і дійшла висновку, що «на сьогоднішній день українська ілюстрована дитяча книга

інтенсивно розвивається. Вітчизняні ілюстратори активно популяризують українське книжкове мистецтво перемагаючи на міжнародних конкурсах, таких як фестиваль дитячої книжкової ілюстрації у Болоньї (Італія), Бієнале книжкової графіки у Братиславі (Словаччина) та ін.» [1].

У китайському науковому дискурсі вже давно почали з'являтися публікації, що розглядали книги в жанрі лянхуаньхуа, що стали жанром образотворчого мистецтва і відрізнявся особливою художністю та об'єднав в одній палітурці два види мистецтва – живопис та літературу [15]. Публікація книг лянхуаньхуа мала особливе значення для всієї епохи і являє історичну цінність для дослідників у галузі історії та теорії образотворчого мистецтва і літератури. Так, у 50-60-ті рр. ХХ ст. почали з'являтися перші китайські дослідження лянхуаньхуа. але з 1966-1976 рр. дослідження в галузі даної теми перебували у стані застою. В 1980 р. Цзя Вейпу (нар. 1926 р.) почав випускати періодичне видання, присвячене теоретичним дослідженням книг лянхуаньхуа, під назвою «Збірка статей "Книги в картинках"». Згодом дослідник видав чимало публікацій із зазначеної проблеми, але найвагомішою стала фундаментальна праця «Книги у картинках протягом 60 років Нового Китаю» (т. I) [10]. Цікавою виявилась також публікація Хуан Юаньліня, присвячена генезі цього жанру [19]. З настанням 1990-х рр. значно зросла кількість робіт, присвячених книгам лянхуаньхуа. Так, з'явилися дослідницькі праці Мей Лихун [18], І Ке [9], Лі Сіня [14], Вань Шаоцзюня [11], Чжан Іцзя [16], Ден Ціня [17] та ін.

Утім, навіть оглядовий характер *історіографії проблеми* доводить, що жоден автор не порівнював дослідження художніх особливостей китайської та української дитячої книжкової ілюстрації початку ХХІ ст. Таким чином, наведений аналіз доводить певну новизну зазначеної проблематики для сучасного мистецтвознавчого дискурсу.

*Метою даної статті* є спроба наукового осмислення художніх особливостей та порівняння їх між собою в китайській та українській дитячій книжковій ілюстрації початку ХХІ ст.

Поставлена мета зумовила вирішення наступних *завдань*: концептуалізувати поняття «дитяча книга-картинка» як особливого жанру дитячої літератури, в якому ілюстрація є домінуючим компонентом, як змістовним, так і художньо-зображальним та дослідити її художні особливості й порівняти їх між собою.

*Методологія дослідження* базується на ідеях, що стосувались розвитку мистецтва графіки взагалі (в Україні – це наукові праці С. Білокося, Ю. Бірюльова, О. Голубця, Д. Горбачова, О. Лагутенко та ін., у Китаї – дослідження В. Вонга, Міньцзе Ченя та ін.) та розроблялись такими графіками-ілюстраторами в Україні, як О. Петренко-Заневський, В. Єрко, К. Штанко, а в КНР – такими, як Чжоу Сян, головний редактор журналів «Східна лялька» та «Східний малюк». У 1998 р. Чжоу Сян почав представляти книжки з картинками на платформі «Oriental Dolls», щоб популяризувати концепцію книжок із картинками. Він прагнув відкривати та культивувати китайських редакторів книжок із картинками, оригінальних художників та авторів, а також займався ілюстраціями дитячих книжок та створення книжки з картинками. Створені ним книжки-картинки «Кошеня і тигр», «Ні Афу», «Мандрівка Бейбея», «Мрія маленького Цинчеряка», «Маленька фея в тілі», «Чи пан Мишка вдома?» здобули чимало національних і міжнародних нагород (книжка з картинками «Ранковий ринок у місті Лотос» була опублікована одночасно в Китаї та Японії в 2006 р. та отримала першу премію Feng Zikai Children's Picture Book Award «Excellent Children's Picture Book Award».

Принципи української дитячої книжкової ілюстрації, закладені О. Петренко-Заневським та колективом ілюстраторів провідних українських видавництв дитячої книги, спрямовані на відродження національної ідентичності, виявились важливими для осмислення і творчого доробку китайських графіків-ілюстраторів. Не можна не погодитись із думкою М. Токар, що концептуальні підходи до дитячої книжкової ілюстрації В. Єрко, К. Лавро, К. Штанко та ін. «...полягають в тому, що ілюстратор намагається допомогти читачеві заглибитися в зміст твору, деталізуючи майже кожен епізод тексту, залишаючи у малюнках багато «зачіпок» для пам'яті» [8; 4]. Ця думка співпадає з позицією Цзін Шаоцзуна, режисера анімації, художника-ілюстратора, члена Китайської асоціації мистецтв і ремесел, член Пекінської асоціації художників [12]. Цзін Шаоцзун наполягав на тому, що художник-ілюстратор має усі художні засоби виразності, щоб заглибити дітей у фольклорні джерела китайської традиційної культури, «зачепити пам'ять» малюків автохтонними для їх батьківщини зображеннями.

*Методами* наукового дослідження виявились такі загальнонаукові методи як метод системного аналізу, метод хронологічного аналізу, метод порівняльного аналізу. Мистецтвознавчими методами стали метод стилістичного та метод композиційного аналізу графічних творів.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Розвиток дитячої книжкової ілюстрації, її еволюція в кожній країні світу зумовлені, насамперед, чинниками як зовнішнього, так і внутрішнього (мистецького) характеру.

До зовнішніх чинників можна віднести те, що і Україна, і Китай стали частинами «відкритого світу», в якому комунікації, враховуючі і візуальні, забезпечили обмін ідеями, досвідом, тощо. Втім, така відкритість зумовила і певні ризики втратити національну ідентичність, перетворити власну культуру на безбарвну, уніфіковану, позбавлену національного коріння.

До чинників мистецького характеру можна віднести як технологічні чинники, так і зміни в художньому мисленні сучасних художників-ілюстраторів.

Трансформація технологічних процесів макетування, друку дитячих книжок, тощо, спричинена технологічними змінами, не могла не відбитись і на пошуках інноваційних підходів у професійному мисленні художників-ілюстраторів.

Поява «книжки-картинки», як оновленого смислового та мистецького концепту, стала певним результатом наявності таких підходів. Саме появі такого жанру в дитячій літературі, можна завдячувати змінам у сприйнятті дітьми «візуальної оповіді» про світ. Саме після появи «книжки-картинки» діти стикнулись із новою візуалізацією відомих казок та стали приязніше відноситись до дитячих книжок.

У Великій Британії та США «книжку-картинку» називають Picture Book, у Китаї – «Huì ben», а в Україні – «дитячою книжкою з картинками». Це унікальний жанр дитячої літератури, який поєднує живопис і мову, і відіграє важливу роль у вихованні дітей. «Щодо історії виникнення та розвитку жанру книжки-картинки, то він вперше зародився та визрівав на Заході. Як і усю дитячу літературу, Китай, вочевидь, створював та видавав книжки-картинки для дітей під впливом Заходу» [14; 12]. Втім, як було вже сказано, китайські-ілюстратори мали і досвід оформлення книжок в жанрі лянхуаньхуа задовго до впливу західної образотворчої культури. В Китаї вважають, що використання творчих методів для інтеграції двох мистецьких мов – власне мови та мови живопису – без втрати їхніх характеристик і яскравого втілення унікальної матеріальної форми книги є важливим результатом, який призвів до появи «книжки-картинки», книжки з мінімальним вмістом тексту. Створення книжок із картинками в китайськомовних регіонах поступово розвивається та зростає відповідно до цієї тенденції.

В Україні формування «дитячої книжки з картинками» розпочалось задовго до отримання країною власної незалежності, в період СРСР, а може і ще раніше. До прикладу, згадаю збірку казок з ілюстраціями Л. Джолос та Є. Соловійова (1956 р.), відому українську дитячу книжку «Лис Микита» (1962 р.), яку ілюструвала О. Кульчицька та ту ж книжку з ілюстраціями С. Караффи-Корбут (1972 р.) тощо.

Як справедливо вказує Л. Демська-Будзуляк, важливо домовитись про термінологію, адже історія дитячої книги в Україні лише розпочинається. «Виявляється, серед сучасних дослідників немає однозначного розуміння терміна "дитяча література". Наприклад, дослідниця із Запоріжжя, Т. Січкара, розпочинаючи доволі цікаву статтю «Історія, стан і перспективи розвитку української літератури для дітей і про дітей», уже в першому реченні наводить декілька термінів: «література для дітей», «література про дітей», «література для дітей та юнацтва», «дитяча література». Інша дослідниця, В. Кизилова (Луганськ), доповнює цей ряд ще й терміном «література дитячого кола читання». Коли ж звернутися до Літературознавчого словника-довідника (Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – Київ, 1997 р.), знайдемо в ньому два означення: «література для дітей» та «дитяча література», – пише Л. Демська-Будзуляк [2].

Відповідно до думки багатьох українських дослідників, саме перші книжки, серед яких була і книжка «Коза-дереза» (1994 р.), проілюстрована О. Петренко-Заневським, – це перші українські дитячі «книжки-картинки» часів державної незалежності.

Отже, спочатку поняття «книжка-картинка» позначало цілу книгу з ілюстраціями. Згодом поняття «книжка-картинка» видозмінилось, і зараз це поняття тлумачать як вузьку категорію книжок – дитячі видання різних літературних жанрів, що призначені для дітей, які ще не вміють читати або тільки вчаться, а також для дітей, які читають самостійно. Такі «книжки-картинки» характеризуються тісним зв'язком між текстом і малюнками. Іншими словами, серія малюнків у цих книжках є такою ж важливою, як і текст і, що найголовніше, не може бути відокремлена від тексту. У «правильній» «книжці-картинці» текст та ілюстрація доповнюють один одного, поглиблюючи зміст історії та емоції читача. У цьому випадку читач виступає інтерпретатором як візуального повідомлення, так і вербального. Критеріями для визначення поняття «книжка-картинка» стали: обсяг дитячого видання (у випадку з дитячою «книжкою-картинкою» – це не більше 40 с.); формат дитячого видання – більшість із них широкоформатні та надруковані на цупкому папері, що дозволяє використовувати їх протягом тривалого часу; визначення певної цільової аудиторії читачів – це діти дошкільного та молодшого шкільного віку 4-8 років, хоча книжки з картинками для дітей старшого віку не є винятком; певна наявна типологія художніх форм такої «книжки-картинки» з конкретним «функціоналом»: власне книжки-картинки, книжки-іграшки, книжки-лічилки, двомовні книжки-картинки, навіть книжки-картинки без слів; спрощені засоби художньої виразності, композиційні та колористичні прийоми оформлення; синергія між візуальними та мовними елементами.



*Отже, дитяча «книжка-картинка» – це широкоформатне видання, з невеликим обсягом візуально-текстової інформації, з спрощеним арсеналом засобів художньої виразності, в якому забезпечена синергія між візуальними та мовними елементами, призначена для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку (4-8 років).*

Ілюстрування такого видання вимагає від художника не тільки здібностей образотворчого характеру, але й знання дитячої психології, а також символіки кольору, притаманної певній нації, адже така книга є інструментом виховання. Автор такої книги часто є також ілюстратором, який створює цікаву історію у власний неповторний спосіб.

Дослідження художніх особливостей китайської та української дитячої книжкової ілюстрації початку XXI ст. зумовлено приходом у графічне мистецтво як України, так і Китаю нового покоління художників-ілюстраторів, які об'єктивно формують власний авторський стиль, утім спираючись на автохтонні для кожної країни джерела національної культури.

В українській дитячої книжкової ілюстрації кінця XX – початку XXI ст. лідером є вже згадуваний О. Петренко-Заневський, чий авторський стиль втілений в багатьох дитячих «книжках-картинках», виданих видавництвами України: «Веселка», «Дніпро», «Молодь», «Маяк», «Україна», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Видавництво Старого Лева». А також із дитячими журналами: «Барвінок», «Соняшник» та інших («Котилася торба» (1989 р.); «Пан Коцький» (1990 р.); «Чи можна грошима загатити річку» (1991 р.); «Де живе жар-птиця?» (1991 р.); «Що сходить без насіння?» (1992 р.); «Коза-дереза» (1997 р.); «Вінні-Пух» (2001 р.); «Чи є в бабуїна бабуся?» (2003 р.); «На землях бергамотах» (2004 р.); «Історія одного поросятка» (2005 р.); «Вуйко Пампулько та пані Будьласка» (2007 р.); «Троє поросят» (2007 р.); серія «Пригоди кицюні Сіми» (2007 р.); «Казки лірника Сашка» (2011 р.), тощо). Авторському стилю О. Петренко-Заневського притаманні: 1. Співвідношення ілюстрації, її композиційних та колористичних прийомів з авторською інтонацією тексту книги (наприклад, композиційні прийоми у співпраці з С. Дерманським (іл. 1). відрізняються від тих, які художник використовує, ілюструючи твори Р. Свередюка, записані за О. Власюком) (іл. 2). 2. Ускладнення засобів художньої виразності відповідно до віку цільової аудиторії (різниця у засобах художньої виразності у книзі «Коза-дереза» та «Казки лірника Сашка», до прикладу); 3. Використання яскравої, інколи контрастної, кольорової гами у книжках для дітей дошкільного віку і більш складної, приглушеної гами у книжках для дітей молодшого шкільного віку. Інші ілюстратори середнього покоління в Україні активно поширювали національні мотиви, використовували традиційні техніки української графіки.

За такими, як О. Петренко-Заневський, В. Єрко, К. Лавра, К. Штанко, М. Паленко та інші ілюстратори середнього покоління прийшли Н. Гайда (іл. 3), О. Дегтярьова (іл. 4), Р. Попський (іл. 5), О. Гаврилова (іл. 6) та ін. Основними рисами графіки новітнього покоління українських ілюстраторів дитячих «книжок-картинок» є активне користування комп'ютерними технологіями, орієнтація на персонажність, інтерактивність, пошуки власного авторського стилю та експерименти з зображенням.

Утім, це покоління українських ілюстраторів убачають і певні лакуни в мистецтві ілюстрування. «Країна все ще відстає від решти світу в технологічному плані, а деякі новітні технології не використовуються українськими друкарями», – вважає Гайда, – Наприклад, складні поп-апи та висікання. Більшість таких книжок видається в Китаї, але і для України це – лише питання часу. Журнальні ілюстрації також недостатньо представлені. А ніша коміксів усе ще значною мірою порожня, і я сподіваюся, що це лише тимчасово» [7].

Історія китайської дитячої ілюстрації поділяється на чотири етапи: період живопису (образотворчий, газета, період коміксів, період анімації та період книжки з картинками. [14; 8]. На початку XXI ст., відповідно до статистичних даних від 2020 Global Children's Book Publishing Market Data and Trends, опублікованої Форумом China Shanghai International Children's Book Fair (CCBF), зазначалось, що «на китайському ринку дитячих книжок із картинками частка творів іноземних авторів така ж висока, як 61,22%» [20].

Визнаючи це, в Китаї видавництво дитячих книжок зробили частиною національної культурної політики. Основні риси графіки новітнього покоління китайських ілюстраторів дитячих «книжок-картинок» визначають чотири типи книжок із високим обсягом продажів, а саме: використання традиційних китайських чорнил та техніка розмивання пензля та туші, які створюють контраст між віртуальним та реальним, як у «книжці-картинці» «Сливовий дощовий монстр» ілюстратор Сюн Лян, 2018 (іл. 7); техніка розмазування в традиційному китайському малюванні тушшю для створення поетичної атмосфери «Повернення лотоса» ілюстратори Сюн Лян та Ма Ю, 2008 (іл. 8); використання традиційних китайських візерунків та техніки декорування в «книжці-картинці» «Батько» (іл. 9) і «Мати», ілюстратор Цзін Шаоцзун, 2015. Ідеальним поєднанням класичних історій традиційної китайської

культури та тіншового лялькового мистецтва є «річковий стиль» ілюстрування, використаний в «книжці-картинці» «Лян Шаньбо та Чжу Інтай», ілюстратор Юй Хунчен, 2021 (іл. 10).

*Висновки.* Отже, порівняльний аналіз художніх особливостей китайської та української дитячої книжкової ілюстрації початку XXI ст. доводить, що нині ця частина книжкової графіки в обох країнах перетворюється на доволі самостійний підвид графічного мистецтва, а ілюстрування дитячої «книжки-картинки» – в самостійний жанр дитячої книжкової ілюстрації (Табл. 1). Концептуалізація поняття дитяча «книжка-картинка» в обох країнах є аналогічною, бо розуміє під ним широкоформатне видання, з невеликим обсягом візуально-текстової інформації, з спрощеним арсеналом засобів художньої виразності, в якому забезпечена синергія між візуальними та мовними елементами, призначена для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Художники-ілюстратори обох країн тяжіють до поширення національних мотивів, «поетичної» графічної мови, використання національних персонажів, символіки, гама кольорів, характерної для національної колористики та композиційних рішень, відповідних до віку цільової аудиторії. Втім, китайська дитяча книжкова ілюстрація початку XXI ст. у своїх типових проявах використовує традиційні графічні техніки, притаманні традиційному китайському образотворчому мистецтву, продовжують традиції китайського «театру тіней», а українська дитяча книжкова ілюстрація – до користування комп'ютерними технологіями, орієнтації на персонажість, інтерактивність, пошуки власного авторського стилю та експерименти з зображенням. Важливим є і те, що в обох країнах держава і суспільство розуміють важливість повернення дитячої книжкової ілюстрації до витоків національної культури та збереження національної ідентичності.

*Перспективи подальших досліджень* полягають у необхідності подальшого системного дослідження зазначеної проблеми на матеріалі творчого доробку сучасних художників-ілюстраторів.

#### Список використаної літератури

1. Бусько А. Д. (2022). Ілюстрування дитячих книг в Україні. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/39-dev-yata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-konferentsiya/128-ilyustruvannya-dityachikh-knig-v-ukrajini>
2. Демська-Будзуляк Л. (2022). Пишемо Історію дитячої літератури URL: <https://www.barabooka.com.ua/pishemo-istoriyu-dityachoyi-literaturi>.
3. Єфімова М. П. Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби: дис... канд. миств.: 17.00.07 Дизайн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015.
4. Касьяненко К. М. Українська ігрова дитяча книжка: витоків, стан, тенденції: автореф. дис.... канд. миств. : 26.00.01 Теорія й історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. 16 с.
5. Ковальчук С. П. Національна книга в культурі України (кінець XX – початок XXI століття): автореф. дис... канд. культурології : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2013. 20 с.
6. Олійник В. А. Трансформації образної системи в дизайні української книги 1980-1990-х років: автореф. дис... канд. миств. : 17.00.07 Дизайн / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2018. 20 с.
7. Сім українських ілюстраторів, яких варто знати. URL: CREDO: <https://credo.pro/2016/09/165410>.
8. Токар М. І. Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини XX – початку XXI століття: дис... канд. миств.: 17.00.05 Образотворче мистецтво / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв, Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018.
9. 一可小人书的历史.重庆: 重庆出版社, 2008年.第237页.[I Ке (2008). Історія Книг у китайських картинках. Чунцін : Чунцинське вид-во, 2008. 237 с.] (Китайською мовою).
10. 姜维朴 新中国连环画60年(上下).北京 : 人民美术出版社, 734页. [Цзя Вейп (2009). Книги у картинках протягом 60 років Нового Китаю (т. I). Пекін : Народне вид-во образотворчих мистецтв, 2009. 734 с.] (Китайською мовою).
11. 宛少军世纪中国连环画研究.南宁 : 广西美术出版社, 2012.第148页[Вань Шаоцзюнь. Дослідження китайських книг у картинках XX століття. Нань Нін: Гуансиське вид-во образотворчих мистецтв, 2012. 148 с.] (Китайською мовою).
12. 景绍宗: 从民俗创作到儿童教学. 人民网2014年4月刊).URL: <https://baike.baidu.com/reference/4793762/a052Svx8P3L3hBSGRdZs5HAMgIviK5zeKwgurCRc8O6nNbGVENZuKwOeO A-eeajM6cAihKbCXP9Og-x2JeaFwX2DzYw5kXDHM1ABBu> [Цзін Шаоцзун: від фольклорної творчості до навчання дітей. Опубліковано: People's Daily Online у квітні 2014 р.] (Китайською мовою).
13. 李新 新中国连环画图史:1949-1999. 上海 : 上海人民美术出版社, 2011.第413页. [Чи Синь (2011). Історії ілюстрації з книги у картинках 1949-1999. Шанхай : Художнє вид-во Шанхай, 2011. 413 с.] (Китайською мовою).
14. 李欣 (1999). 新中国漫画史 : 1949-1999. 上海人民美术出版社, 2011.Р.413. [Лі Сінь. Історія коміксів у Новому Китаї: 1949-1999. Шанхайське народне вид-во образотворчого мистецтва, 2011. С. 413] (Китайською мовою).
15. 白宇. 连环画学概论.济南: 山东美术出版社, 1997.第307页 [Бай Юй (1997). Початкове дослідження книг у картинках. Цзінань : Шаньдунське вид-во, 1997. 307 с.] (Китайською мовою).

16. 章亦倩 新中国连环画数据库建设的探索与实践. 图书馆理论与实践, (9) 第99-101页[ Чжан Цянь. Дослідження та практична діяльність у сфері створення бази даних нової китайської книги в картинках. *Бібліотечна теорія та практика*, 2014. № 9. С. 99-101] (Китайською мовою).
17. 邓琴 浅析数字化时代传统连环画的继承与发展//美与时代: 创意 (上, № 27,第83-84页. [Ден Цінь (2016). Короткий аналіз традицій та розвитку традиційних лянхуаньхуа в епоху цифровізації. *Естетика та епоха*, 2016. Т. 1. № 27. С. 83-84] (Китайською мовою).
18. 麦荔红 图说中国连环画.广州: 岭南美术出版.2006年.第397页[Мей Ліхун (2006). Китайські книги в картинках. Гуанчжоу: Художнє вид-во Ліннань. 2006. 397 с.] (Китайською мовою).
19. 黄远林 我国现存最早的连环画. 美术, 1981.43.5.) [Хуан Юань лін. Найбільш ранні книги в картинках, що збереглися до наших днів. *Образотворче мистецтво*, 1981. № 4. 3. 5] (Китайською мовою).
20. 2020 Global Children's Book Publishing Market Data and Trends, опублікованої Форумом China Shanghai International Children's Book Fair (CCBF). URL: <https://www.ccbookfair.com/en/index/ccbf/CCBFgeneral>

#### References

1. Busko A. D. (2022). Iliustruvannia dytiachykh knyh v Ukraini. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/39-dev-yata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-konferentsiya/128-ilyustruvannya-dityachikh-knig-v-ukrajini>
2. Demaska-Budzuliak, L. (2022). Pysheмо Istoriiu dytiachoi literatury... URL: <https://www.barabooka.com.ua/pishemo-istoriyu-dityachoyi-literaturi/>
3. Iefimova M. P. (2015). Dyзain dytiachoi knyhy Ukrainy: proektно-khudozhni pryntsypy i zasoby. Rukopys. Dysertatsiia na здobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstвознавства зі спеціальності 17.00.07 dyзain. Kharkivska derzhavna akademiia dyзainu i mystetstv. Kharkiv.
4. Kasianenko K. M. (2016). Ukrainka ihrova dytiacha knyzhka: vytoky, stan, tendentsii: avtoref. dys. kand. mystetstвознавства : 26.00.01 teoriia y istoriia kultury, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 16 s.
5. Kovalchuk S. P. (2013). Natsionalna knyha v kulturi Ukrainy (kinets KhKh – pochatok KhKhI stolittia): avtoref. dys.. kand. kulturolohii : 26.00.01 teoriia ta istoriia kultury, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 20 c.
6. Oliinyk V. A. (2018). Transformatsii obraznoi systemy v dyзaini ukrainskoi knyhy 1980-1990-kh rokiv: avtoref. dys. kand. mystetstвознавства : 17.00.07 dyзain, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 20 s.
7. Sim ukrainskykh iliustratoriv, yakykh varto znaty. URL: CREDO: <https://credo.pro/2016/09/165410>.
8. Tokar M.I. (2018). Obrazy heroiv ukrainskoi dytiachoi literatury v knyzhkovii iliustratsii druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. Rukopys. Dysertatsiia na здobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstвознавства (доктора философии) за спеціальністю 17.00.05 obrazotvorche mystetstvo». – Kharkivska derzhavna akademiia dyзainu i mystetstv, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv, Lviv.
9. 可 (2008).小人书的历史.重庆: 重庆出版社, 2008年. 第237 页.[ I Ke (2008). Istoriiia Knyh u kytais'kykh kartynkakh. Chuntsyn: Chuntsynske vydavnytstvo, 237 s.] (Kytais'koiu movoiu).
10. 姜维朴 (2009). 新中国连环画60年(上下).北京: 人民美术出版社, 734页. [Tszia Veip (2009). Knyhy u kartynkakh protiahom 60 rokiv Novoho Kytaiu (pershyi tom). Pekin: Narodne vydavnytstvo obrazotvorchykh mystetstv, 734 s.]. (Kytais'koiu movoiu).
11. 宛少军世纪中国连环画研究.南宁: 广西美术出版社, 2012.第148页[Van Shaotsziun (2012). Doslidzhennia kytais'kykh knyh u kartynkakh KhKh stolittia. Nan Nin: Huansyske vydavnytstvo obrazotvorchykh mystetstv, 2012. 148 s.] (Kytais'koiu movoiu).
12. 景绍宗: 从民俗创作到儿童教学. 人民网2014年4月刊).URL: <https://baike.baidu.com/reference/4793762/a052Svx8P3L3hBSGRdZs5HAMgIviK5zeKwgurCRc8O6nNbGVENZuKwOeOA-eeajM6cAihKbCXP9Og-x2JeaFwX2DzYw5kXDHM1ABBu> [Tszin Shaotszun: vid folklornoj tvorchosti do navchannia ditei. Opublikovano Peoples Daily Online u kvitni 2014 roku] (Kytais'koiu movoiu).
13. 李新 新中国连环画图史:1949-1999. 上海: 上海人民美术出版社, 2011.第413页. [Chy Syn (2011). Istorii iliustratsii z knyhy u kartynkakh 1949-1999. Shankhai: Khudozhnie vydavnytstvo Shankhai, 2011. 413 s.] (Kytais'koiu movoiu).
14. 李欣 (1999). 新中國漫畫史: 1949-1999. 上海人民美術出版社, 2011.P.413.[ Li Sin. Istoriiia komiksiv u Novomu Kytai: 1949-1999. Shankhaiske narodne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva, 2011. S. 413] (Kytais'koiu movoiu).
15. 白宇 连环画学概论.济南: 山东美术出版社, 1997.第307页 [Bai Yui (1997). Pochatkove doslidzhennia knyh u kartynkakh. Tszinan: Shandunske vydavnytstvo, 1997. 307 s.] (Kytais'koiu movoiu).
16. 章亦倩 (2014). 新中国连环画数据库建设的探索与实践. 图书馆理论与实践, (9) 第99-101页[ Chzhan Itsian. Doslidzhennia ta praktychna diialnist u sferi stvorennia bazy danykh novoi kytais'koi knyhy v kartynkakh. Bibliotekna teoriia ta praktyka, 2014. № 9. S. 99-101] (Kytais'koiu movoiu).

17. 邓琴 浅析数字化时代传统连环画的继承与发展//美与时代：创意（上，№ 27.第83-84页。 [ Den Tsin (2016). Korotkyi analiz tradytsii ta rozvytku tradytsiinykh liankhuankhua v epokhu tsyfrovizatsii . Estetyka ta epokha, 2016. T. 1, № 27. S. 83-84] (Kytaiskoiu movoiu).
18. 麦荔红 图说中国连环画.广州：岭南美术出版.2006年.第397页[Mei Likhun (2006). Kytaiski knyhy v kartynkakh. Huanchzhou: Khudozhnie vydavnytstvo Linnan. 2006. 397 s.] (Kytaiskoiu movoiu).
19. 黄远林 我国现存最早的连环画. 美术, 1981.43.5) [Khuian Yuanlin. Naibilsh ranni knyhy v kartynkakh, shcho zbrehlysia do nashykh dniv. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1981. № 4. Z. 5] (Kytaiskoiu movoiu).
20. 2020 Global Children's Book Publishing Market Data and Trends, опублікованої Форумом China Shanghai International Children's Book Fair (CCBF). URL: <https://www.ccbf.com/en/index/ccbfc/bfgeneral>

UDC 7.072.2:76.038.532(510:477) «200/201»:82-93

**A COMPARATIVE STUDY OF THE ARTISTIC FEATURES OF CHINESE AND UKRAINIAN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATIONS AT THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY**

**Wang Hanping** – postgraduate,  
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The article is devoted to a comparative study of the artistic features of Chinese and Ukrainian children's book illustrations of the beginning of the 21 st century. The purpose of the article is an attempt to scientifically understand artistic features and compare them with each other in Chinese and Ukrainian children's book illustrations of the beginning of the 21 st century. The research methodology is based on ideas related to the development of graphic art in general (in Ukraine, these are the scientific works of S. Bilokon, Yu. Biryulov, O. Golubts, D. Gorbachev, O. Lagutenko, and others, in China, the studies by Jia Wei, Zhang Yiqian, Chi Xing and others) and were developed by such graphic illustrators in Ukraine as O. Petrenko-Zanevskyi, V. Yerko, K. Shtanko and others, and in the People's Republic of China – by such graphic artists as Zhou Xiang, Jing Shaozong and others. The methods of scientific research turned out to be such general scientific methods as: the method of systematic analysis, the method of chronological analysis, and the method of comparative analysis. Art recognition methods have become: the method of stylistic and the method of compositional analysis of graphic works. The author analyzes the publications in which the state of the Chinese and Ukrainian scientific discourse on the specified problem is investigated. The scientific novelty of the research lies in the fact that there are still no comparative studies of children's book illustrations of the beginning of the 21 st century in the art history discourse in Ukraine and China. Stylistic, compositional, and coloristic features of children's book illustrations are studied on the examples of the analysis of illustrations by N. Haida, O. Gavrylova, R. Popsky, Xiong Liang, Jing Shaozun, and Yu Hongcheng. It has been proven that today this part of book graphics in both countries is turning into a fairly independent subspecies of graphic art, and illustrating a children's «picture book» into an independent genre of children's book illustration. The conceptualization of the concept of a children's «picture book» in both countries is similar, because it means a large-format publication with a small amount of visual and textual information, with a simplified arsenal of means of artistic expression, in which synergy between visual and linguistic elements is ensured, intended for preschool children and junior school age. Artists-illustrators of both countries tend to spread national motifs, «poetic» graphic language, use of national characters, symbols, color range characteristic of national colors and compositional solutions corresponding to the age of the target audience. However, a Chinese children's book illustration of the beginning of the 21 st century. in its typical manifestations, it uses traditional graphic techniques inherent in traditional Chinese fine art, continuing the traditions of the Chinese «shadow theater», and Ukrainian children's book illustration – to the use of computer technologies, orientation to character, interactivity, the search for one's own author's style and experiments with images .

*Key words:* 21 st century, China, Ukraine, children's book illustration, artistic features, comparative analysis.

**Ілюстрації та таблиці:**

Табл. 1. Порівняльна таблиця художніх особливостей китайської та української дитячої книжкової ілюстрації початку ХХІ ст.

Наявність автохтонних джерел зображальності	З часів державної незалежності активно поширюються українські національні Мотиви	З другої половини ХХ ст. в Китаї відроджується дитяча книжкова ілюстрація
Риси графічної мови	«Поетична» графічна мова: наявність метафор, відсилок до національної архитипіки. Енергійний, лаконічний штрих, підкреслено декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша. Експериментування з різними графічними техніками	«Поетична» графічна мова: наявність метафор, відсилок до національної архитипіки.
Наявність ознак авторського стилю	кристалізація індивідуальних манер видатних українських художників	Відродження інтересу до традиційної китайської ілюстрації

Тип ілюстрації	Традиційні графічні техніки, комп'ютерна графіка	Використовуються китайські картини, новорічні малюнки, тіньові ляльки.
Використання національних персонажів, символіки, тощо	Так	Так
Використання колористичної гами, характерної для національної колористики	Так, але існує корекція колористичної гами відповідно до матери і стилю автора тексту	Так
Використання композиційних рішень, відповідних до віку цільової аудиторії	Так	Так
Наявність інтерактивну або ігрових елементів в ілюструванні	Так	Інколи. Наявне використання прийомів «тіньового лялькового театру», традиційного для Китаю.
Наявність зв'язку між текстом і малюнками	Так	Так
Відповідність стилю ілюстрації стилістика авторського тексту	Так	Відповідність традиційному стилю китайської ілюстративної традиції



Іл. 1. О. Петренко-Заневський. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» С/ Дерманського «Лімерики» (URL: [knygy.com.ua](http://knygy.com.ua)).





Іл. 2. О. Петренко-Заневський. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» Р/ Свередюка «Казки лірника Сашка» (URL: knygy.com.ua)



Іл. 3. Н. Гайда. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «36 і 6 котів» Г. Вдовиченко (URL: <https://credo.pro/2016/09/165410>).



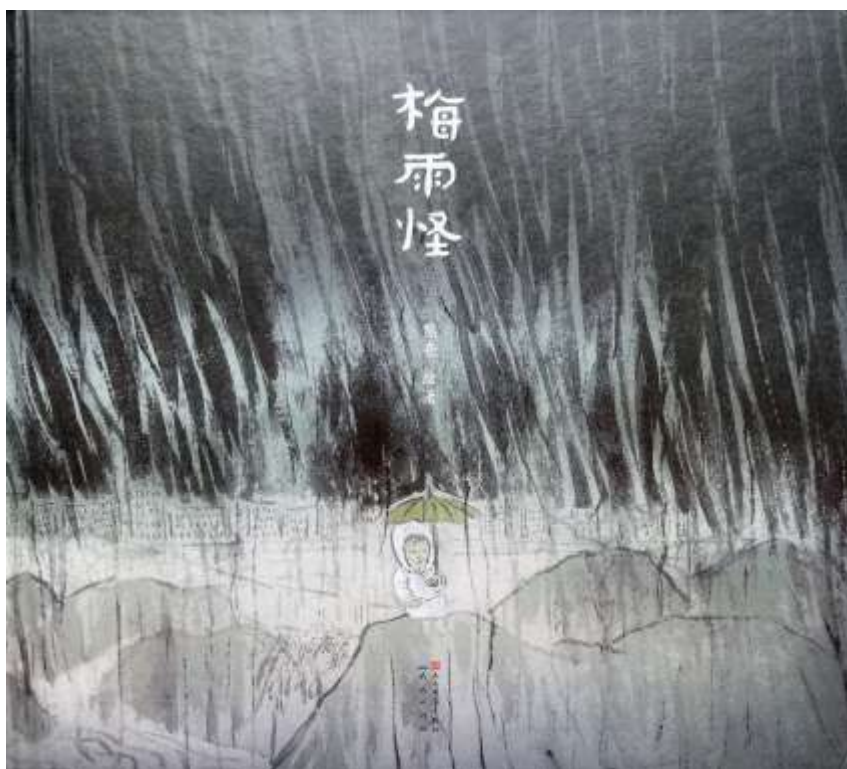
Іл. 4. О. Дегтярєва. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «Мама поспішає додому» С/ Доросшевої (URL: <https://credo.pro/2016/09/165410>).



Лл. 5. Р. Попський. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «Казки під подушку» (URL: <https://credo.pro/2016/09/165410>).



Лл. 6. О. Гаврилова Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» - білінгви «Скільки» Галини Кирпи (URL: <https://credo.pro/2016/09/165410>).



Лл. 7. Сюн Лян. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «Сливовий дощовий монстр» (З книги: Лі Сінь. Історія коміксів у Новому Китаї: 1949-1999. Шанхайське народне видавництво образотворчого мистецтва, 2011).





Іл. 8. Сюн Лян та Ма Юй. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «Лотос повертається» (З книги: Лі Сінь. Історія коміксів у Новому Китаї: 1949-1999. Шанхайське народне видавництво образотворчого мистецтва, 2011)



Іл. 9. Цзін Шаозун. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «Батько» Цзін Шаозун (З книги: Лі Сінь. Історія коміксів у Новому Китаї: 1949-1999. Шанхайське народне видавництво образотворчого мистецтва, 2011).



Лл. 10. Юй Хунчен. Ілюстрації до дитячої «книжки-картинки» «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» (3 книги: Лі Сінь. Історія коміксів у Новому Китаї: 1949-1999. Шанхайське народне видавництво образотворчого мистецтва, 2011)

Надійшла до редакції 2.11.2022 р.

УДК 76/75(477) «20»

#### ТВОРЧІ ПОШУКИ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ В ЇЇ ПАСТЕЛЯХ 2003–2005 РОКІВ

**Юр Марина Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, проректор із наукової і міжнародної діяльності, професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0003-3487-1480>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.607>  
 yur\_marina@ukr.net

**Зіненко Тетяна Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва факультету філології, психології та педагогіки, Національний університет «Полтавська політехніка ім. Ю. Кондратюка», м. Полтава  
<https://orcid.org/0000-0002-0140-0802>  
 zirta@ukr.net

**Зайцева Вероніка Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет ім. Б. Грінченка, Київ  
<https://orcid.org/0000-0003-1160-1760>  
 v.zaitseva@kubg.edu.ua

Окреслено мистецькі пошуки Тетяни Яблонської (1917–2005 рр.) початку ХХ ст. Розкрито специфіку звернення художниці до пастелей в період творчості, коли вона була обмежена територією власної квартири, виду з вікна, та писала лівою рукою. Проаналізовано низку авторських робіт, виконаних упродовж 2003–2005 рр. Охарактеризовано специфіку авторської манери Т. Яблонської в окреслений період часу, пов'язану зі спогляданням за змінами природи у час, коли художниця вже не могла розмовляти й усвідомлювала, що її земне життя добігає кінця. Розкрито художньо-образні особливості її останніх творчих потенцій, що певною мірою мали арт-терапевтичний характер, виконаних кольоровими крейдяними олівцями. Окреслено, що означені інтенції були спрямовані на спостереження за довколишнім світом, споглядання змін станів природи й ще більшого потоншення тонкого світу мисткині.

*Ключові слова:* Тетяна Яблонська, початок ХХ століття, пастель, стиль, імпресіонізм, образотворче мистецтво, творча діяльність.

*Постановка проблеми.* Творчість Т. Яблонської для українського мистецтва середини ХХ – поч. ХХІ ст. до певної міри була стилетворчою. Цебто художниця, як чільниця окремих процесів у мистецькій царині, часто не лише сама експериментувала з живописними та графічними техніками (олією, аквареллю, рисунками графічним олівцем тощо), а й задавала певний «тон» для розвитку усієї галузі, певний «градус» творчої діяльності.

Із-поміж останніх її художніх експериментів були напрацювання, виконані у пастелі, якими авторка займалася упродовж 2003–2005 рр, коли вже була прикута до інвалідного візка. Тоді її простір обмежувався середовищем квартири, в якій вона знаходилася. А також кріслом та вікном з квітами, котрі щодня міняла її донька, перед ним. Тому останні рисунки – це переважно вид з вікна, котрий Тетяна Нилівна рисувала щодня до останньої своєї днини.

Багато роздумів викликають лапідарні композиції, написані лівою рукою (коли вже відібрало праву після інсульту 1999 р.). Оскільки визначна художниця у рисунках останніх трьох років свого життя намагалася втілити свої потаємні мистецькі задуми, спрямовані на фіксацію окремих миттєвостей у певний момент часу, власних чуттів і колірних переживань, пов'язаних із розумінням живописності твору, вони в її творчості сприймаються дещо осібно. Тим більше, що сама вона їх більше відчувала як експерименти живописні, а не графічні.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* З-поміж досліджень, присвячених творам мисткині 2000-х рр., насамперед, привертає увагу вступна стаття канд. мистецтвознавства С. Мамаєва до каталогу її творів «Тетяна Яблонська та її талант» в альбомі «Т. Яблонська. Пастель 2003–2005» (Київ, 2006). У ній відомий київський вчений занотував наступне: «Залишаючись живою та реальною людиною, вона зберегла у своєму мистецтві якусь таку чистоту й щирість, що іноді писати про це здається зайвим. Адже це очевидно. Чи варто перелічувати назви останніх її творів? Це пастелі, що їх мистецтвознавці здебільшого вважають графікою, а вона сама вважала живописом і, безумовно, мала рацію. Хіба мають значення назви цих «вікон у світ», де живе «гармонія світу, втілена у краплині роси на пелюстці квітки», якої ми всі прагнемо? А ще важливо, що ці роботи літньої нездужої людини несуть такий життєвий потенціал, який, – не фігурально, а реально, – допомагає жити людям» [9].

Думки цього ж дослідника, як ключові щодо пастельної спадщини мисткині, підкреслені й у публікації «Тетяна Яблонська в Хмельницькому обласному художньому музеї. Вікно. Пастель (2000–2005 рр.)», оприлюднені 22 липня 2020 р. на сайті згаданої інституції у зв'язку з виставкою художниці, котра свого часу кілька років життя провела на Поділлі. І навели рядки з вищевказаного каталогу, як значущі для розуміння окремих віх її спадщини: «Тетяна Нилівна Яблонська створила мистецтво, яке примушує вірити, що ми – сильні, красиві, ніжні й добросерді, і ніхто нас не переможе, бо тут нема з ким і з чим воювати. Якась природна життєва сила й свіжість сприйняття відчуються в цих скромних пастелях. Дивлячись на ті предмети, що їх писала (чи, якщо бажаєте, малувала) Яблонська останніми роками свого життя, не завжди побачиш в них ту красу, яку вміла побачити вона. <...> Це, мабуть, і є те світло, що його прагне кожний справжній художник, а вже як його розуміти – то справа особиста. На останній прижиттєвій виставці хтось із захоплених шанувальників написав у книзі відгуків: «Зелена банка – блиск! Це Рембрандт!». Ми можемо із скромною гордістю заперечити: – Ні! Це не Рембрандт. Це Тетяна Нилівна Яблонська. Вона нещодавно жила тут поруч, на Печерську, у провулку Мар'яненка <...>» [8].

У цьому зв'язку варто також згадати виступ канд. мистецтвознавства, співробітниці НХУ України в м. Києві К. С. Мамаєвої «Яблонська і час. У тіні минаючої епохи», оприлюдненої на сайті «Музейний простір» 27 березня 2017 р., яка актуалізувала вислів іншого визначного вченого щодо усвідомлення певних напрацювань художниці: «"Совістю епохи" назвав свого часу Тетяну Нилівну Яблонську, відомого українського художника, академіка, лауреата чотирьох Державних премій та Героя України не менш відомий мистецтвознавець Олександр Касьянович Федорук <...>» [4], з чим не можна не погодитися у зв'язку з різними начерковими, етюдними роботами мисткині.

Тут сама авторка навела думку про необхідність «реконструкції» всіх творчих експериментів великого майстра, потребу увічнення її спадку у різні способи – від мистецтвознавчого осмислення до випуску монети Нацбанком до сторічного ювілею та марки Укрпоштою, що і зроблено на всіх фронтах поцінування таланту Т. Яблонської [4].

Багато уваги приділила вивченню стилістики пізніх творів Тетяни Нилівни київська мистецтвознавець І. Павельчук, окремі сторінки докторської дисертації якої та монографії за нею [5], присвячені експериментам художниці з кольором і світлом на тлі пізніх захоплень творчістю К. Пісарро. Адже Т. Яблонська все життя переосмислювала мистецькі підходи до інтерпретації власних вражень за допомогою творчих експериментів й імпровізацій, в яких йшла від об'єктивних вражень від натури й суб'єктивних колірних узагальнень [6; 467].

Крім того, зазначена авторка зауважує, що образ дерева з вікна, котрий увиразнюється в творчості Тетяни Нилівни у 2000-х рр., є архетиповим для її творчості, та порівнює звернення мисткині до осмислення цього мотиву у попередні роки: «Цим усталеним художнім асоціаціям сприяло сформоване століттями міфопоетичне уявлення, що пов'язувало образ дерева життя з однією з іпостасей Світового дерева <...>. Культурною естафетою ця поетична імпреза інспірується в мистецтві ХХ століття, зокрема, у творах українських художників, які пройшли через досвід постімпресіоністичного експерименту: І. Северина та М. Бурачека (яблуня), Е. Кондратовича (калина), О. Шатківського та В. Микити (сосна), Т. Яблонської (тополя), І. Мельничука (каштан) <...>» [6; 359].

Важливі відомості про останні дні творчого життя Т. Яблонської представлено у фільмі «Своє вікно» О. Зотикова 2000-х рр., де здійснено спробу осмислити ліризм її праць, які вона виконувала мовчки в останні місяці та дні життя [2]. Ще в одній кінострічці С. Сукненка «Тетяна Яблонська: Натхнення самотності» [7], автор фільму намагався осмислити несподівані за технікою та пульсуючою в них енергією самотні пастельні твори Тетяни Нилівни, виконані ніби іншими руками й силою думки, ніж епохальний «Хліб» й подібного стибу не менш монументальні роботи видатної художниці попередніх десятиліть [3].

*Мета статті* – розкрити специфіку творчих пошуків Т. Яблонської останнього періоду її творчого життя, які виявилися у її пастельних композиціях 2003–2005 рр., більшість з яких належить родині художниці.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Спадок Т. Яблонської в українському образотворчому мистецтві середини ХХ – поч. ХХІ ст. – окрема частина національного культурного надбання і сторінка вітчизняної художньої культури. Не завжди всі експерименти великого майстра мають бути доконаними і досконалими, він, як і будь-яка інша творча людина може експериментувати у своїх мистецьких шуканнях.

Власне, вивчення й аналіз окремих частин цієї спадщини дозволяють доопрацювати велике сукупне «полотно» творчості художника, досягнути «нейро-арт» її думки, духовні поштовхи, імпульси, амплітуду досягнень. У цьому ключі, а також в ключі реконструкції всіх «пазлів» із доробку Тетяни Нилівни, варто окремо зупинитись на її останніх творах, власне пастелях, котрі вона сприймала в контексті живописних експериментів, незважаючи на те, що сама техніка в цілому класифікується як графічна.

Аби збагнути природу цих прикінцевих життєво-творчих шукань, слід звернутися до кінострічок, в яких здійснені одні з перших спроб усвідомлення сутності цього етапу її творчості. Зокрема, фільму «Тетяна Яблонська: Натхнення самотності» (2008 р., реж. С. Сукненко), що зовсім по-іншому, ніж у ранніх стрічках кшталту «Тетяна Яблонська» (1971 р., реж. Л. Островська), спробував поглянути на окремі візії художньої діяльності завершальних років. Насамперед, позначені останніми сплесками одухотвореного натхнення мисткині, котрими, як ніжна посмішка королеви Єлизавети II після уходи принца Філіпа Единбурзького, вона прощалася з усім любим для неї в цьому світі.

Також у 2000-х рр. певні настроєві ноти її змушено усамітненого буття, наче аскези, розкрито у стрічці «Своє вікно». Фільм про Т. Яблонську, створений О. Зотиковим на замовлення Міністерства культури і туризму України (Кіностудія «Контакт». 2000 рр.) [2], акцентував увагу глядача на таких різних «вікнах» у світ художниці, котра в свій час була закохана у творчість митців флорентійської школи стибу титанів Відродження, в кожному витворі яких вікно відкривало той шматочок неба, куди лине душа людини в потоці інших душ, що з'єдналися з вічністю.

І той сакраментальний для кожної людини момент переходу є актом переходу в «мандорлу» осяяності, певного доторку незвіданого майбутнього, що в момент початку ініціації приймає саме її глибинні незвідані далі, що не потребують прикрас й багатослів'я інтерпретацій. З іншого боку, це як дао на Сході – крок до шляху, настільки ж величного, наскільки й лякливого і простого.

Що саме хотіла висловити в своїх пізніх пастелях (всі датуються 2003 – 2005 рр., остання «Дзвоники», створена у день смерті як прощальна) Т. Яблонська, метр, прима українського образотворчого мистецтва? Чому, як у Мікеланджело чи Родена, цей «поцілунок любові» матерії не був доконаним?

Спадок Т. Яблонсько цих літ – наче сугестія натяків і недомовок, в яких вона апелювала від однієї підсвідомості до іншої, оминаючи бар'єри словесного, земного, й обираючи шлях, що лишається тільки відбитками ступнів, як іманентний штрих-пунктир, що уходить у далечінь, і поступово закінчується, розчиняючись у нечітких коливаннях простору і часу, розпредметненні у медатитавному зануренні у себе та боже провидіння.

У цьому сенсі важливо досягнути, що з-поміж недосказаного Тетяни Нилівни в її ледь вихоплених частинах образів або тільки їх «суті», є погляд у середину себе, ніби навпаки, який розгортає розповідь не до глядача, а до свого другого «я», котре також потребує того, щоб його «обняли», «заколихали», проспівали йому колискову. Й у цьому сенсі творчість великих художників часто буває незбагненою, або збагненою ніби не до кінця.

Принагідно слід зазначити, що перехід від олії й монументальних творів, притаманних зрілій Т. Яблонській, може бути актом само-арт-терапії, коли людина боїться вологи, мокрих плям, бо вони не дають їй некерованим від хвороби рухам відчуття стабільності. Натомість прагне рисувати, брати «в об'єктив» лише ту даність, яка хвилює особисто її, і яку треба прожити і подолати, як частину страху лишити щось недомовленим. Як у Л. Костенко, коли «несказане лишилось несказаним».

Цитуючи К. Мамаєву, «розмаїття живописних мов, які освоїла за все життя Тетяна Яблонська», помножене на «бездоганну візуальну пам'ять» і можливість «буквально з льоту, як музикант мелодію, схопити основне» дозволяло художниці крізь все життя пронести і «зберегти свою неповторність» [4].

Ця риса, її художня мімікрія, у синтезі із внутрішньо сильним стрижнем особистості й талантом до раптових прозрінь-екзистенцій, дозволяли Тетяні Нилівні упродовж усього життя покорити всі земні вершини, і не залишала права на визначення глибини власних «мілин» і «тріщинок», котрі просилися на полотна, як святий наїв чистої дитини, очі якої шукають на аркуші місце лише для кількох головних літер, а не цілої абетки. Це були швидше ребуси з питаннями, ніж доконані роботи з відповідями, начерки, вільні у своєму леті такого собі «мікро-дзен-буддизму».

Для цього останнього споглядання доколишнього метушіння у розумінні Тетяни Нилівни було характерним віддзеркалення «гармонії світу, втіленої у краплині роси на пелюстці квітки» за висловом непересічного С. Мамаєва [9].

Із-поміж кращих майже двадцяти пастельних творів художниці (Рис. 1) привертають особливу увагу рання «Небо у хмарах» 2003 р., де Т. Яблонська ще потужно демонструє варіативність своїх творчих можливостей, створюючи специфічну «сріблястість» вишуканої елегантної поверхні кількома штрихами (Рис. 2).

Осібні в її творчому доробку стоїть шедеврально лаконічне і «дзвінке» «Зимове вікно» з пташками, що ніжно в'ються понад заледеними вітами, позначеними доторком цнотливо-білого кольору, наче з казки «Снігова королева» (2004 р.), котре вже стало її «пастельною класикою» (Рис. 3). Поруч із цією роботою «Осіньні листя» мисткині 2004 р. демонструє «споглядальний» етап і занурення в себе, і хід у медитативній настрій безмовного дзену (Рис. 4).

Своєрідним жанровим твором у галереї творів останніх років Тетяни Нилівни стала пастельна симфонія зеленого кольору «Гаяне та зелене вікно» 2004 р., в якій уловлюються рефлексії від гармонії раннього Ренесансу й потрійних вікон, біля яких зображали титани Відродження своїх незбагненно прекрасних мадонн у дивному божественному сяйві одухотвореності (Рис. 5).

Жага життя уже не бриніла так яскраво у прощальних творах художниці 2005 р. Так, її соковите «Літо» з бузковим букетом квітів був ніби натяком на те, що останнього квітучого літа цього року вона не зможе побачити повністю і пережити. Твір виглядає наче, як огорненим у легку завісу пелени, в котрій ще, пульсуючи, бринять окремі склади музики вітру, що вже заколисує мисткиню на порозі ініціації переходу в інший світ. Ця робота виглядає як певний натяк на «несказанність» (Рис. 6).

У «Натюрморті з зеленою пляшкою» 2005 р. Тетяна Нилівна уходить знов у вертикалі майбуття, що простягаються у сріблясту далечинь із ледь проглядаючими сплесками світлових імпульсів, позначені ніби її спогляданням збоку. Це наче як спроби душі вийти за межі тлінного тіла, що наче пташка із шпаківні лине у вирій (Рис. 7).

Останньою з переліку пастельних робіт стала композиція «Дзвіночки», написана в останній день життя художниці 16 червня 2005 р. на завершених земного шляху. Цей твір бринить деякою напругою з одного боку, що виявляється у дещо нервовій, переривчастій лінії, а з іншого – у ньому колір наче розчиняється у повітрі, створюючи лише іманентний «шлейф» «придихання», «післясмаччя», що, як слова небагатослівної Тетяни Нилівни, котрі часто були пророчими, повертають думку до ідеї «спалахів душі» у цьому Всесвіті, її пам'ятного сліду (Рис. 8).

Й у зв'язку з «нерозгаданими» до кінця пастелями художниці 2003 – 2005 рр., згадуються слова Тетяни Нилівни, занотовані її донькою і талановитою ученицею Гаяне Атаян у виданні «Щоденників» художниці [1]: «Порівняно з високим, щирим і чистим мистецтвом П'єро делла Франческа, Мазаччо, Гоццолі, Гірландайо, Мантені <...> пошуки здалися мені самозакоханим кривлянням. Все західне мистецтво, з яким я тоді познайомилася у Венеції на біенале, здалося якимось маренням. Аби оригінально, аби виділитися, довести, що ти талановитіший, винахідливіший за інших. Шокувати, епатувати. Навіщо? У вихорі «ізмів», що змінюються, миттєво блиснути своїм «я»? У гонитві за оригінальністю вже давно немає мистецтва. Заперечується все. Невже мистецтво справді не потрібне? Все тлін, все розкладання? Порожнеча і навіть щось по той бік порожнечі? Все – нісенітниця. Абсурд. Невже це так? Все ж таки хочеться вірити, як вірив Сент-Екзюпері, у необхідність для людей чогось духовно високого. Інакше людина, за його словами, перетвориться на цивілізованого дикуна. Хочеться вірити в те, що мистецтво потрібне людям» [10].



Пошуки Т. Яблонської в куточках інтер'єру, біля розкритого вікна, чи фрагментах природи, доступної для споглядання звідти, наштовкують на думку, що її вічна здатність до оновлення без запинань, в останніх пастелях стала приводом для зняття пелени таємничості з манери і авторського стилю, й «оголеності» певних «корпускул» ядра особистості та власного творчого кредо.

*Висновки.* По суті, робота Тетяни Нилівни над пастелями стала її «великим і невимовним мовчанням», у межах якого розкривалися медитативні спалахи думки. Вони наче піднімали пелену таємничості над її художнім єством, звідки долинали фрагменти окремих «мелодій» поєднання кольору і божественного «проторенесансово» чистого світла. Ці яскраві, оптимістичні, дзвінкі настроєві мистецькі пошуки, подеколи огортають глядача одеським сонцем її дитинства; вітерцями чистого повітря без подальших «нашарувань», притаманних юності художниці, проведеної на Поділлі; веселковим серпанком Закарпаття з «індіговим» озоном гір; рососою Седнева; й епічною величчю давнього, монументально-епічного града Києва. Лець відчутна тривога перед майбутнім бринить трохи розірваними, інколи дещо «колкими» лініями окремих сріблястих, зеленкуватих, бузкових інтенцій у пастелях Т. Яблонської з білими спалахами, великої художниці і непересічного педагога, що заклали підвалини неповторної Київської художньої школи ХХ століття.

#### Список використаної літератури

1. Атаян Г. Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, мрії / упоряд.: Г. Атаян, І. Зайцева. Київ : Родовід, 2020. 584 с.
2. Винокур Л. «Своє вікно». Фільм про Т. Яблонську, створений О. Зотиковим на замовлення Міністерства культури і туризму України. Кіностудія «Контакт». 2000 р.
3. Вона завжди жила «розпрямившись». У рік свого 75-річчя Спілка художників згадує видатних майстрів. Перший вечір присвятили Т. Яблонській. *День*. 2008. № 66. 10 квіт., 2008. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vona-zavzhdy-zhylo-rozpryamuvshys> (дата звернення: 23.03.2023).
4. Мамаєва К. Яблонська і час. У тіні минаючої епохи. 27 берез., 2017 р. URL: <http://prostir.museum.ua/post/39062> (дата звернення: 23.03.2023).
5. Павелчук І. А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської (1960–1970). *Павелчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття: монографія* / пер. з англ. М. Захайкевич. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. С. 381–399.
6. Павелчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст. : історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку : дис. ... д-ра миств. : 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2020. С. 359–467.
7. Степурін І. Про вечір «Гармонії Тетяни Яблонської». 20.03.2017 р. [«Тетяна Яблонська: Натхнення самотності», фільм режисера С. Сукненка. 2008 р. Перегляд 15 берез., 2017 р. (модерування С. Тримбача)]. URL: <https://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=7434> (дата звернення: 20.03.2023).
8. Тетяна Яблонська в Хмельницькому обласному художньому музеї. Вікно. Пастель (2000–2005). 22 лип., 2020 р.
9. Т. Яблонська. Пастель 2003–2005. Київ : ВХ студіо, 2006. (Вступна стаття С. Мамаєва «Тетяна Яблонська та її талант»).
10. Тетяна Яблонська: про себе. 24 черв., 2005 р. ZN, UA. 2005. Вип. № 24. 24 черв. – 1 лип. 2023 р. URL: \_ (дата звернення: 20.03.2023).

#### References

1. Ataian H. (2020). Tetiana Yablonska. Shchodennyky, spohady, mrii / uporiad.: H. Ataian, I. Zaitseva. Kyiv : Rodovid, 584 s. [in Ukrainian].
2. Vynokur Leonid (2000<sup>th</sup>). «Svoie vikno» Film pro T. Yablonsku, stvorenyi Oleksiem Zotykovym na zamovlennia Ministerstvoa kulury i turyzmu Ukrainy. Kinostudiia «Kontakt» [in Ukrainian].
3. Vona zavzhdy zhyla «rozpryamuvshys» (2008). V rik svoho 75-richchia Spilka khudozhnykiv zghaduie vydatnykh maistriv. Pershyi vechir prysviatyly Tetiani Yablonskii. Den. № 66. 10 kvitnia. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vona-zavzhdy-zhylo-rozpryamuvshys> (23.03.2023) [in Ukrainian].
4. Mamaieva Kateryna (2017). Yablonska i chas. U tini mynaiuchoi epokhy. 27 bereznia 2017 r. URL: <http://prostir.museum.ua/post/39062> (23.03.2023) [in Ukrainian].
5. Pavelchuk I. A. (2019) Dosvid postimpresionistychnoho eksperymentu v praktytsi T. Yablonskoi (1960–1970). Pavelchuk I. A. Postimpresionizm v ukrainskomu zhyvopysi KhKh stolittia: monohrafiia / per. z anhl. M. Zakhaikevych. Kyiv : Kyievo-Mohylianska akademiia, S. 381–399 [in Ukrainian].
6. Pavelchuk I. A. (2020). Postimpresionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI stolittia : istorychni vytoky, dzherela inspiratsii, spetsyfika rozvytku : dys. ... d-ra myst. : 17.00.05. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Lviv, S. 359–467 [in Ukrainian].
7. Stepurin I. (2017). Pro vechir «Harmonii Tetiany Yablonskoi». 20.03.2017 r. [Pro «Tetiana Yablonska: Natkhennia samotnosti», film rezhysera Stanislava Suknenka. 2008 r. Perehliad 15 bereznia 2017 r. (moderuvannia Serhii Trymbacha)]. URL: <https://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=7434> (20.03.2023) [in Ukrainian].
8. Tetiana Yablonska v Khmelnytskomu oblasnomu khudozhnomu muzei (2020). Vikno. Pastel (2000–2005). 22 lypnia 2020 r. [in Ukrainian].
9. T. Yablonska (2006). Pastel 2003–2005. Kyiv: VX studio (Vstupna stattia Serhii Mamaieva «Tetiana Yablonska ta yii talant») [in Ukrainian].

10. Tetiana Yablonska: pro sebe (2005). 24 chervnia 2005 r. ZN, UA. Vyp. №24. 24 chervnia – 1 lipnia 2023 r. URL: [https://zn.ua/SOCIUM/tatyana\\_yablonskaya\\_o\\_sebe.html](https://zn.ua/SOCIUM/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html) (20.03.2023) [in Ukrainian].

#### **TETIANA YABLONSKA'S CREATIVE SEARCH IN HER PASTELS OF 2003-2005**

**Yur Maryna** – Doctor of Art History, Senior Researcher, Vice-Rector for Scientific and International Activities, Professor of the Department of Art History and Art Education,

Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, Kyiv

**Zinenko Tetyana** – Candidate of Art Studies, Associate Professor,

Head of the Department of Fine Arts Faculty of Philology, Psychology and Pedagogy National University «Poltava Polytechnic named after Y. Kondratyuk», Poltava

**Zaitseva Veronika** – Candidate of Art History, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The creative search of Tetiana Yablonska (1917–2005) in the early twentieth century was outlined. The specifics of the artist's appeal to pastels in the period of her work, when she was limited to the territory of her own apartment, the view from the window, and painted with her left hand, is revealed. A number of the author's works created in 2003-2005 was analysed. The specifics of Tetiana Yablonska's authorial style in the specified period of time, related to the contemplation of changes in nature at a time when the artist could no longer speak and realised that her earthly life was coming to an end, was characterised. The artistic and figurative features of her last creative potentials, which to a certain extent had an art-therapeutic character, made with coloured chalk pencils, were revealed. It is outlined that these intentions were aimed at observing the surrounding world, contemplating changes in the states of nature and further refining the subtle world of the artist.

*Key words:* Tetiana Yablonska, the beginning of the 21 th century, pastel, style, impressionism, fine art, creative activity.

**UDC 76/75(477) «20»**

#### **TETIANA YABLONSKA'S CREATIVE SEARCH IN HER PASTELS OF 2003-2005**

**Yur Maryna** – Doctor of Art History, Senior Researcher, Vice-Rector for Scientific and International Activities, Professor of the Department of Art History and Art Education,

Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, Kyiv

**Zinenko Tetyana** – Candidate of Art Studies, Associate Professor,

Head of the Department of Fine Arts Faculty of Philology, Psychology and Pedagogy National University «Poltava Polytechnic named after Y. Kondratyuk», Poltava

**Zaitseva Veronika** – Candidate of Art History, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article is devoted to the creative search of the prominent Ukrainian artist Tetiana Yablonska in the field of pastels. Her paintings created in this technique in 2003–2005 are considered. In particular, «The Sky in the Clouds» (2003), «Winter Window», «Autumn Leaves», «Gayane and a Green Window», all of 2004, «Summer», «Still Life with Green Bottle», both of 2005, «Bells», a work created on the day of the end of Tetiana Yablonska's earthly life on June 16, 2005. The article describes the artistic specificity of these works, which manifested itself in the characteristic features of meditative contemplation, a return to the reflection of pure examples of the art of Italian masters of the Proto-Renaissance and mature Renaissance, turning in upon oneself and silent asceticism of being in the conditions of limited physical space and unlimited sacred quests.

*Problem statement.* In the legacy of Tetiana Yablonska, the pastel works of the last three years of the artist's life have not yet become the subject of special interest of art historians. Since in the work of every great master the beginning of its artistic path, that is, the stage of formation, and the completion of the author's work, are like two main chords of being, between which the «music of creativity» is born, it is important to pay attention to these works, among which there are absolutely unique, masterpiece pastels.

The *relevance* of this topic is confirmed by the need to study a separate stage of Tetiana Yablonska's work, when she, a right-handed person by nature, had to relearn to paint with her left hand, which is why this part of her late stage of creativity in a certain way reflected her nervous movements and intentions.

The purpose is to reveal the specificity of Tetiana Yablonska's creative search in the last period of her creative life, which was manifested in her pastel compositions of 2003–2005, most of which belong to the artist's family.

*The research methodology* is based on a set of principles of reliability, art and cultural approaches, ontological, axiological, suggestive, historical and comparative, prosopographic, cross-cultural, iconological methods of art review and systematisation.

*Results.* In fact, Tetiana Nylivna's work on pastels became her «great and indescribable silence», within which meditative flashes of thought were revealed. They seemed to lift the veil of mystery over her artistic nature, from where fragments of individual «melodies» of the combination of colour and divine «Proto-Renaissance» pure light came. These bright, optimistic, sonorous moody artistic searches sometimes envelop the viewer with the Odesa sun of her childhood, Podillia breezes of clean air without further «layers» inherent in the artist's youth, the rainbow haze of Transcarpathia with the «indigo» ozone of the mountains, the dew of Sedniv and the epic grandeur of the ancient, monumental and epic city of Kyiv. A barely perceptible anxiety about the future is reflected in the slightly broken, sometimes somewhat «sharp» lines of some silver, greenish, lilac intentions in the pastels of T. Yablonska with white flashes, a great artist and an outstanding teacher who laid the foundations of the unique Kyiv School of Art of the twentieth century.



*The novelty* of the study lies in a new understanding of certain works of the late period of Tetiana Yablonska's artistic activity, as well as in their art review, which is introduced into scientific circulation.

*The practical significance* of the study lies in the systematisation of information about Tetiana Yablonska's creative searches in the field of pastels, performed by her during 2003–2005, taking into account the ambivalent meaning of drawing and painting.

*Key words:* Tatiana Yablonska, the beginning of the 21th century, pastel, style, impressionism, fine art, creative activity.



Рис. 1. Світлина. Тетяна Нилівна Яблонська за роботою над пастельною композицією. 2003–2005 рр.



Рис. 2. Яблонська Т. Н. Небо у хмарах. Папір, пастель. 2003 р.



Рис. 3. Яблонська Т. Н. Зимове вікно. Папір, пастель. 2004 р.



Рис. 4. Яблонська Т. Н. Осінні листя. Папір, пастель. 2004 р.



Рис. 5. Яблонська Т. Н. Гаяне та зелене вікно. Папір, пастель. 2004 р.



Рис. 6. Яблонська Т. Н. Літо. Папір, пастель. 2005 р.



Рис. 7. Яблонська Т. Н. Натюрморт із зеленою пляшкою. Папір, пастель. 2005 р.



Рис. 8. Яблонська Т. Н. Дзвіночки (Лісові дзвіночки). Папір, пастель. 16 червня 2005 р., день смерті художниці.

Надійшла до редакції 27.03.2023 р.

УДК 7.038.6

#### СМІХОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КАРТИНАХ ТИПУ «КОЗАК МАМАЙ»

**Бушак Станіслав** – аспірант кафедри теорії та історії мистецтва,  
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0001-9106-199X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.608>  
mamajlisky@ukr.net

Розглянуто особливості сміхової культури українських народних картин типу «Козак Мамай», надзвичайно популярних серед нашого народу протягом чотирьох століть (XVIII-XXI). Виявлено, що часто вони асоціюють з веселим, здебільшого гумористичним сприйняттям образу головного героя цих творів – козака-музиканта. В той же

час на переважній більшості подібних творів козак зображений задумливим, відсторонено-спокійним, медитативно-заглибленим у свої спогади, мрії та роздуми. З'ясовано, що сміховий ефект цих творів виникає за рахунок протиставлення візуально-пластичного образу козака (в цілому – серйозно-просвітленого) його літературно-словесному двійнику, який виникає в уяві глядача при читанні написів на картинах.

*Ключові слова:* народна картина, «Козак Мамай», сміх в мистецтві, гумор та сатира, майстри сміху.

*Постановка проблеми.* Автор прагне в'яснити, як притаманне українцям почуття гумору знайшло свій прояв у корпусі українських народних картин типу «Козак Мамай». І які специфічні особливості сміху найбільш характерні для цих творів, що є однією візитівок української культури.

*Наукова новизна дослідження.* Вперше досліджено сміхові особливості народних картин типу «Козак Мамай» та введено до наукового обігу низку творів, які ці риси національного сміхового світовідчуття ілюструють в історичній ретроспективі. Уточнено естетичну специфіку цих творів, де сміхове начало поєднується з філософсько-світоглядним, а звично-побутове – з екзистенційно-сакральним і навіть містичним.

*Мета статті* – встановити роль елементів сміхової культури українців у створенні епічного образу козака-запорожця – улюбленого героя українського народу на картинах типу «Козак Мамай», популярність якого лише зростає в нинішні часи.

*Практичне використання.* Це дослідження є певним внеском у виявлення факторів, що вплинули на формування емоційно-ментальної самотності українського народу та становлення його національного характеру, насамперед у сфері сприйняття гумору та сміху.

*Аналіз попередніх досліджень та публікацій.* На присутність елементів сміхової культури в картинах типу «Козак Мамай» звертали увагу чимало дослідників українського мистецтва: П. Жолтовський [12], Г. Іващенко [13], Г. Логвин [16], Л. Міляєва [18], Д. Яворницький [21] та ін. Писав на цю тему і С. Бушак, присвятивши їй кілька своїх публікацій та проаналізувавши низку відомих творів, в яких зафіксовані елементи гумору та сатири [3-7].

Серед помітних досліджень останнього періоду про «козаків-мамаїв» (І. Зінків, 2007; Т. Марченко-Пошивайло, 2007; Р. Забашта, 2020). Однак ця тема не отримала помітного наукового зацікавлення. Останньою з робіт, що заслуговує на увагу в цьому сенсі, є книга Г. Іващенка-Дзвінкового «Нехай козириться» (2004 р.), в якій, зокрема, «мамаї» розглядаються в історичному та культурному контекстах гральних карт (виконаних групою українських художників) [13].

Неодноразово звертав увагу на присутність ознак сміхової культури в «мамаях» П. Білецький – найавторитетніший дослідник образу сидячого козака з кобзою [2; 3, 29-30, 32]. Він часто писав про самотність цих творів: «Композиція типу «Козак Мамай» є національно специфічною. Ні в російському, ні в польському мистецтві, які близькі українському, не зустрічаємо подібних зразків, нема нічого хоча б трохи аналогічного і в мистецтві Західної Європи. Усе це надає «Козакам Мамаям» певної загадковості...» [2; 4] (Мал. 1).



Мал. 1

Унікальною особливістю цих картин є присутність у них написів (переважно віршованих), часто настільки розлогих, що вони наближаються до розмірів невеликої поеми. На них звертали увагу та публікували їх П. Куліш (1856), М. Маркевич (1860 р.), Г. Галаган (1882 р.), Д. Яворницький (1888 р.), С. Гаврилова (1997 р.) [14; 316-319], [17; 51], [10; 21-27], [21; 84-86], [9].

На жаль, в усіх згаданих працях дослідники обмежувалися лише фіксацією присутніх на картинах текстових написів, коментуючи, здебільшого, лише окремі незрозумілі слова чи вирази. Однак мова не йшла про реконструкцію цілісної картини світосприйняття воїна-запорожця, його спогадів, мрій та роздумів. Саме це і обумовило подальше дослідження цієї проблеми, якій автор цієї статті вже присвятив низку публікацій та дав досить розлогу інтерпретацію дослідженим текстам [3-6], [7; 34-35, 65-67 та 70-77]. Тож надзавданням статті є пошук в структурі картин тих художніх елементів, що створюють сміховий ефект – такий прикметно-характерний для цих славнозвісних творів.

*Виклад основного матеріалу.* Сміх є однією з найпоширеніших і, в той же час, найзагадковіших емоцій в культурі людської цивілізації. Він притаманний всім народам планети, не зважаючи на різний рівень їх цивілізаційного розвитку. Важливо, що кожен народ має характерні лише йому особливості сприйняття сміху, або свою національну сміхову культуру. Органічне та багатогранне почуття гумору є яскравою рисою українського національного характеру. Доказом цього виступає помітний перелік прізвищ видатних майстрів сміху України, котрими пишається вітчизняна культура. При цьому, сміх має безліч відтінків, виступаючи в широкому спектрі емоційних проявів – від веселого і безжурно-щасливого до сумного, розпачливого та безнадійно-трагічного. Сміх може бути як пустим, поверхнево-дріб'язковим (в народі його називають «дурносміх»), так і глибинним, філософськи наповненим, пророчим. Не лише письменники володіють секретами сміху, а й митці образотворчого мистецтва. Серед них можна назвати графіків А. Базилевича та О. Данченка, живописців Л. Ковригу та В. Слєпченка, скульпторів В. Чепелика і В. Щура та ін.

Сміх має багато специфічних особливостей, зокрема – національних, притаманних певним народам і безліч емоційних та інтелектуальних відтінків – від м'якого доброзичливого гумору до їдкої та вбивчої сатири. Разючою зброєю сміху виступає, насамперед, слово, явлене у всіх його виражальних можливостях. Не лише слово, але і його емоційні відтінки, поєднані з позою, жестом і гримасою людини, можуть бути своєрідним «спусковим гачком» цієї могутньої емоції.

Нерідко сміхом управляють словесні обмовки (як випадкові, так і свідомі), або недосконале володіння мовою. Незнання загальноприйнятих мовних конструкцій (як-то – прислів'їв, приказок, ідіом та ін.) свідчить про низьку мовну культуру особи.

Яскравими засобами передачі відтінків сміху в царині образотворчих мистецтв традиційно виступають *шарж* і *карикатура*, що використовують свідому деформацію пропорцій та порушення масштабності реальних об'єктів навколишнього світу з метою створення сміхової емоції. Внаслідок цього, величезним потенціалом сміху володіє *мультіплікація*, – специфічний жанр кіно, що застосовує малюнок і колір для створення несподіваних та часто і неможливих (в умовах реального світу) ефектів перебігу подій мистецького сюжету.

Справжніми титанами і повелителями величезного діапазону сміху, котрі володіли його невичерпними і таємничими секретами були видатні українські письменники від Г. Сковороди до П. Глазового. Але не лише чарівники веселого слова, а й чимало митців образотворчого мистецтва, блискуче володіли секретами сміху. Неперевершеним знавцем секретів сміху українців серед художників-графіків був А. Базилевич, ілюстрації якого до «Енеїди» І. Котляревського стали безсмертною прикрасою українського мистецтва.

Прикладом утілення багатючих відтінків сміху в скульптурі є портрет народного артиста УРСР М. Яковченка (1900-1974 рр.) у скверіку біля Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка у Києві (2000 р.). Біля ніг видатного майстра сміху, який з успіхом працював у цьому театрі, скульптор В. Чепелик зобразив його улюбленого песика Фан-Фана. Фігури актора і песика виконані у натуральну величину, що нерідко приводило до курйозів, бо перехожі часто плутали скульптурних персонажів з живими людиною та твариною.

Іншими, не менш знаменитими скульптурними творами, де виразно втілено сміхові мотиви, є популярні в столиці України пам'ятники київського скульптора В. Щура – «Паніковський» (1998 р.) та «Проня Прокопівна і Голохвастов» (1999 р.).

Розглядаючи картини типу «Козак Мамай» ми, як правило, не спостерігаємо нічого такого, що могло б відразу викликати сміх глядача. Здебільшого козака малюють задумливо-серйозним, інколи – майже сумним. Нерідко бачимо на вустах воїна легку, майже непомітну посмішку (Мал. 1). Відверто козак сміється хіба що на картині художника П. Рибки (1855 р., НХМУ, Ж- 812) (Мал. 2).



Мал. 2

Як правило, сміхова емоція з'являється у глядачів, коли вони починають читати написи на картинах. Нерідко вони коментують саме зображення, конкретизуючи і уточнюючи його зміст. Але, в

більшості випадків такі написи створюють значно ширшу і розлогішу картину, ніж та реальність, намальована на зазначених творах. Ця, утворена словами реальність, передає думки козака, його спогади та мрії, допомагає глядачеві збагнути проблеми та прагнення воїна, досягнути його внутрішній світ та усвідомити цілісну картину його світобачення.

Л. Махновець, коментуючи майже дослівну схожість монологу театрального образу Запорожця з вертепного дійства з написом на картинах, зазначав: «Вертепний запорожець з бандурою – це сценічний варіант образу напівлегендарного козака Мамає, портрети якого на Україні XVII-XVIII ст. зустрічалися сотнями. Підпис під цими портретами є найчастіше скороченим, іноді з деякими відмінностями, різновидом вертепного монологу запорожця... Ймовірно, що вертеп запозичив цей монолог з якогось поширеного підпису до одного з портретів Мамає. Цей факт є ілюстрацією єдності стародавнього українського образотворчого, сценічного і словесного мистецтва» [11; 17].

Д. Ліхачов стверджував, що *сутність смішного залишається у всі віки однаковою*, однак домінування тих чи інших рис у «сміховій культурі» дозволяє розпізнати в сміхові як національні риси, так і риси епохи. Давньоруський сміх належить за своїм типом до сміху середньовічного... Автори середньовічних і, зокрема, давньоруських творів частіш за все змішують читачів безпосередньо собою... Зниження свого образу, самовикриття, типові для середньовічного і, зокрема, давньоруського сміху [15; 7]. Аналогічну думку висловлював і М. Бахтін, вказуючи на важливу особливість народно-святкового сміху, який спрямований і на тих, хто сміється» [1; 7].

Це прикметна риса світової сміхової культури безпосередньо стосується й українців, у даному випадку – образу козака, зображеного на народних картинах типу «Козак Мамає». Пов'язуємо особливості цього сміху з явищем *«гротескного реалізму»*, про який М. Бахтін наголошував у статті «Рабле і Гоголь», акцентуючи увагу на тому, що традиції гротескного реалізму були в Україні дуже сильними та живучими. Осередками їх концентрації були духовні школи, бурси та академії... Мандруючі бурсаки та нижчі клірики, «мандрівні дяки», розносили усну літературу фацецій, анекдотів, дрібних усних травестій, пародійної граматики по всій Україні. Шкільні рекреації з їх специфічними звичаями і правами на вольність відіграли в Україні суттєву роль у розвитку культури. Традиції гротескного реалізму були ще живими в українських навчальних закладах (не лише духовних) в часи Гоголя і навіть пізніше... Вільний рекреаційний сміх бурсака споріднений з народно-святковим сміхом, що звучав у «Вечорах» і, в той же час, той український бурсацький сміх був віддаленим київським відголоском «*gisus paschalis*» (пасхального сміху). Тому елементи народно-святкового українського фольклору та елементи бурсацько-гротескного реалізму так органічно поєднуються у «Вії» і «Тарасі Бульбі» подібно тому, як аналогічні елементи три століття перед тим органічно поєднувалися у романі Ф. Рабле [1; 528].

Думки про те, що серед авторів «мамаїв» могли бути і освічені студенти-бурсаки, які вміли не лише вправно віршувати, але й малювати, знаходять своє документальне підтвердження. П. Жолтовський, який досліджував малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні, виявив серед них три роботи середини XVIII ст. із зображенням козака з кобзою. Два з цих творів були анонімними, але вдалося виявити прізвище автора третього з них. Ним був майбутній художник-іконописець Г. Маляренко, який студіював у Лаврі також ікони, портрети і сюжети з вітчизняної і античної історії та міфології [7; 58 та 12; 293].

П. Білецький стверджував, що найдавнішою серед «мамаїв» є композиція із зображенням самотнього козака, що сидить на землі у «східній» позі, граючи на музичному інструменті типу кобзи або бандури. Біля воїна пасеться його кінь та знаходяться особисті речі – зброя, посуд, часто – герб. Цієї ж думки дотримувався і П. Жолтовський – видатний дослідник «мамаїв». У таких творах або зовсім відсутні написи, або вони є стислими і лаконічними.

У більш пізніх творах написи стають значно більшими. Помічено, що нерідко вони майже дослівно співпадають із текстами вертепних вистав, де одну з головних ролей виконує козак-запорожець. У дослідників домінує думка, що написи на картинах типу «Козак Мамає» виникли першими, а вже потім вони вплинули на сценічний образ запорожця з вертепних вистав. При цьому поміж текстами з вистав та написами на картинах часто існують значні відмінності.

Якщо походження композиції картин типу «Козак Мамає» П. Білецький пов'язував із буддійським мистецтвом Тибету та Монголії, то написи на цих творах – із текстами українських вертепних вистав. «Усі дослідники погоджуються з тим, що напис зв'язався з картиною вже після того, як основа живописної композиції більш-менш склалася» [2; 9].

Важливо, що всі різновиди картин типу «Козак Мамає» об'єднує наявність пластичного композиційного канону – постаті сидячого козака-музиканта, Характер пісень, котрі наспівує воїн, або зміст його думок та спогадів передають написи на картинах. Серед них присутня не лише звичайна життєва інформація, але й важливі світоглядні міркування та роздуми про сенс людського існування, зокрема про його веселі і сумні, трагічні та гумористичні, а то й сатиричні сторони.



У деяких творах думки козака матеріалізуються для глядача у вигляді намальованих біля нього зображень інших людей, з якими воїн вступає у певні стосунки. В цих випадках не завжди зрозуміло, чи йдеться про реальні події минулого часу (спогади героя), чи про його мрії та плани на майбутнє. Ці другорядні дійові особи багато чого говорять про характер мислення і поведінку головного героя картин – козака-запорожця.

Зразком подібного твору є полотно «Козак Мамай з двома дівчатами» (XIX ст., НХМУ, № Ж 803). На ньому, позаду молодого, багато одягненого воїна, що сидить на землі з кобзою в руках, зображено двох красивих жінок, про яких написи біля їх голів, говорять, що це «Галька» та «Маруся». Про самого ж вродливого, у розквіті сил козака, напис внизу картини стверджує, що це – «Козак Шарпило – древній запорожець» [7; 226]. Вірші на цій картині починаються так: «Сидить козак під вербою / Держить кобзу під полою / Та у кобзу затинає / Свою жінку проклинає». Наведені рядки не мають нічого спільного з намальованими на картині подіями. Дерево у лівій частині композиції жодним чином не схоже на вербу, а козак тримає кобзу не під полою, а в руках. Жодних натяків на сварку та прокльони у цьому творі немає. У картині домінує поетичний та ліричний настрій. Тобто наведений текст різко контрастує з намальованим зображенням і ця особливість є характерною прикметою багатьох подібних творів.

У картинах типу «Козак Мамай» часто трапляються як зорові (образно-пластичні), так і словесні (літературно-філологічні) блоки та деталі, які несуть у собі сміхове навантаження. Часто написане слово доповнює зоровий образ козака, але нерідко й привносить у його сприйняття ті риси, що відсутні у намальованому образі.

Наприклад, у тексті йдеться: «Козак – душа справедлива, / сорочки не має. / Як не п'є, то воші б'є, / А все ж не гуляє». Натомість бачимо, що намальований козак одягнений у багатий одяг – святкові шаровари, вишиту сорочку та оздоблений золотими візерунками жупан. З першого погляду, ці вірші малюють явно гумористичний образ воїна-п'яниці, який навіть не може подолати набридливих комарів-кровососів. З іншого боку, ці натуралістичні деталі є глибоко правдивими подробицями реальних обставин тієї доби.

Про це красномовно свідчить французький інженер-фортифікатор та письменник Г. Л. де Боплан (1600-1673 рр.) – автор славнозвісної книги «Опис України, кількох провінцій Королівства Польського...» (1660 р.). Будучи офіцером армії Речі Посполитої на службі у польського короля Сигізмунда III Вази, він майже 18 років жив в Україні, тісно спілкувався з козаками та чудово знав реальні умови їх щоденного життя. Високо цінюючи бойовий дух та вишкіл запорожців, Боплан правдиво писав про ті численні фізичні випробування, з якими стикалися всі воїни діючих армій того часу – польської, татарської та козацької. Описав він і ті чисельні проблеми, котрі спричиняли для людей степові комахи – комарі, мухи, блохи та воші. В контексті цієї інформації, згадка про козака, який «воші б'є», сприймається у зовсім іншому світлі.

Карикатурно-сміхову трактовку супроводжуючого козака персонажу бачимо на картині «Козака з ляхом розговор» (поч. XIX ст., НХМУ, № Ж - 172) (Мал. 3). На ній, біля молодого воїна, котрий сидить у традиційній позі Мамає, зображено улесливо-підступного панка, який протягує воїну пляшку алкоголю та чарку. Обличчя цього «пана-ляха» карикатурно деформоване, а черевики на його ногах нагадують ратиці копит чорта. Цей твір яскраво ілюструє присутність серед картин типу «Козак Мамай» рис сатиричної трактовки деяких другорядних персонажів, що, відповідно, викликає у глядачів почуття негативного ставлення до них [7; 236].



(Мал. 3)

Іншим, надзвичайно цікавим є твір, розміщений Д. Яворницьким у книзі «Запорожжя...» під назвою «Група запорожців, зібрання О. М. Поля» [21; 72] (Мал. 4). Нині музей О. Поля носить назву «Історичний музей ім. Д. І. Яворницького», а картина – «Запорожці розважаються» і датується серединою XVIII ст. [20; 123].





(Мал. 4)

На ній зображено шістьох козаків, які відпочивають на галявині. Смісловим центром твору є молодий усміхнений козак із кобзою в руках, що сидить на траві в традиційній позі Мамає і награв веселу мелодію. Під неї, взявши руки в боки, навприсядки танцює його товариш (в центрі картини). Позаду музиканта ще один запорожець, із довгим чубом та з пляшкою у правиці, подає лівою рукою чашку з алкоголем своєму побратимові, котрий вдячно йому посміхається. В правій частині твору два козаки сваряться, не поділивши щось поміж собою. Один із них, тримаючи в лівій руці скрипку, схопив правою свого суперника за чуба, а той, взявши побратима за плече лівою рукою, замахнувся на нього правою, пальці якої затиснули люльку.

Нехитрий сюжет цієї явно реалістичної побутової сцени виконано безперечно самодіяльним художником, Знаменно, що з шести персонажів цієї картини, чотири намальовані в профіль, що є найпоширенішим способом передати зовнішню схожість портретованих. Не зважаючи на технічну недосконалість твору, кожен із героїв володіє неповторними рисами обличчя, а це вказує на те, що невідомий художник брав за основу зовнішність цілком конкретних людей.

*Висновки.* В результаті проведеної роботи виявлено, що живописний образ козака Мамає на знаменитих народних картин ніколи не буває особисто смішним чи карикатурним. Дуже рідко воїн-музикант буває однозначно веселим; на більшості ж подібних творів козак лише злегка посміхається. Здебільшого його малюють спокійним, зосереджено-серйозним, відстороненим від активних подій оточуючої навколишньої дійсності.

Козак перебуває в особливому медитативно-просвітленому стані споглядання подій навколишньої реальності, – іншої, ніж та, що постійно оточує його і усіх нас. Воїн ніби уважно, наполегливо і вперто вдивляється у ту невидиму (для інших дійових осіб на картинах і для глядачів) позачасову духовну реальність, яка несподівано та раптово відкрилася його внутрішньому зору.

Сміховий ефект українських народних картин типу «Козак Мамає» базується здебільшого на протиставленні класичного (традиційного і канонічного) зображення козака-музиканта зі сміховими написами на них. Сам же козак рідко буває відверто веселим: здебільшого в його живописному образі домінують просвітлений спокій та замріяна медитативність, нерідко – прозорий сум та легка самоіронія.

Натомість, усе духовне багатство його широкої та шляхетної душі розкриваються перед глядачами, завдячуючи написам на картинах. Серед них представлені не лише щоденно-побутові роздуми та турботи воїна, але і його світоглядно-філософське бачення світу та осмислення свого місця в ньому. Поміж цих написів яскравими спалахами виділяються певні думки і сюжетні сцени, котрі мають гумористичний та сатиричний характер трактовки подій. Здебільшого вони спираються на традиції сміхової культури українського народу, пов'язані з явищами гротескного реалізму та бурлеску.

*Перспектива подальших досліджень.* Враховуючи те, що образ «Козака Мамає» продовжує залишатися популярним серед українського народу і в ХХІ ст., вивчення особливостей сміхової культури цих картин має велику перспективу.

#### Ілюстрації до статті

1. Невідомий художник. Козак Мамає. XVIII ст. Полотно, олія. Твір опубліковано в: Яворницький Д.І. Запорож'є в остатках старини і переданнях народа. С-Пб., 1888. С. 83.
2. Петро Рибка. Козак Мамає. 1855 р., Полотно, олія. НХМУ, Ж- 812.
3. Невідомий художник. Козака з ляхом разговор. Початок XIX ст., Полотно, олія. НХМУ, № Ж – 172.
4. Невідомий художник. Запорожці розважаються. Середина XVIII ст. Полотно, олія. Дніпровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького.

#### Список використаної літератури:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит. 1990. 543 с.
2. Білецький П. О. «Козак Мамає» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львів. ун-ту. 1960. 32 с., іл.
3. Бушак С. М. «Козак-душа правдивая» (серйозне та смішне в образі козака Мамає). *Образотворче мистецтво*. 1988. № 2. С. 69-70.

4. Бушак С. М. Козак – душа правдивая (діалектика серйозного і смішного в образі козака Мамай). *Сіверянський літопис*. 1998. № 5. С. 103-108.
5. Бушак С. М. «Мамаї» та сміхова культура українського народу. *Слово і час*. 1998. № 12. С. 76–79.
6. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» та вертепний театр. *Південний архів (Зб. наук. пр. Філологічні науки)*. Вип. XXXXII. Херсон : Херсон. держ. ун-т. 2008. С. 16–23.
7. Бушак С. М. Дослідження. Валерій та Ірена Сахарук: каталог. Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Альбом. Київ : Родовід. 2008. 304 с.
8. Бушак С. М. Народна картина. *Історія українського мистецтва. У п'яти томах*. Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. Т. III. Київ. 2011. С. 869-890.
9. Гаврилова С. Народна картина в колекції Чернігівського художнього музею. *Родовід*. 1997. Ч. 17. С. 36-42.
10. Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка. *Киев. старина*. 1882. Т. IV. Ноябрь, декабрь. С. 9-38.
11. Давній український гумор та сатира. Упоряд., вступ. ст. та прим. Л. Махновець. Київ : Держ. вид-во худ. літ. 1959. 496 с.
12. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1978. 327 с.
13. Івашенко-Дзвінковий Г. Нехай козириться. Гральні карти в історичному і культурному контекстах. Дніпропетровськ : Арт-Прес, 2004. 208 с., іл.
14. Куліш П. *Повн. збір. тв.* Наук. праці; Публіцистика. Київ : Критика, 2015. Т. III: Записки о Южной Руси: [У 2 кн.] Упоряд., стаття, комент. В. Івашків. Кн. 1. 416 с., іл.
15. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. С. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. 295 с.
16. Логвин Г. Украинское искусство X-XVIII вв. Москва : Искусство, 1963. 292 с.
17. Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев : Добровольное об-во любителей книги УССР, 1991. 174 с.
18. Милыева Л. С. Искусство Украины, Живопись, графика. *История искусства народов СССР XVII-XVIII веков*. Москва : Изобр. искусство, 1976. Т. IV. С. 159-224.
19. Петров Н. Старинный Южно-Русский театр. *Киевская старина*. Т. IV. 1882. Ноябрь, декабрь. С. 438-481.
20. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII-XX століть. Альбом. Автори-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. Київ : Мистецтво, 1991. 304 с.
21. Эварницкий Д. И. (Яворницкий Д. И.). Запорожье в остатках старины и преданиях народа. Санкт-Петербург: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1888. Ч. 1, 2. 447 с. (Факсимільне перевид. Київ : Веселка, 1995).

#### References:

1. Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya. Moscow : Khudozh. lit. 1990. 543 p.
2. Bilets'kyi P. O. «Kozak Mamay» – ukrayins'ka narodna kartyna. L'viv: Vyd-vo L'viv. un-tu. 1960. P. 1-32, il.
3. Bushak S. M. «Kozak – dusha pravdyvaya» (seryozne ta smishne v obrazi kozaka Mamaya). *Obrazotvorche mystetstvo*. 1988. № 2. P. 69-70.
4. Bushak S. M. «Kozak – dusha pravdyvaya» (dialektyka seryoznoho i smishnoho v obrazi kozaka Mamaya). *Siveryans'kyi litopys*. 1998. № 5. P. 103–108.
5. Bushak S. M. «Mamayi» ta smikhova kul'tura ukrayins'koho narodu. *Slovo i chas*. 1998. № 12. P. 76–79.
6. Bushak S. M. Ukrayins'ka narodna kartyna «Kozak Mamay» ta vertepnyy teatr. *Pivdennyi arkhiv. Zbirnyk naukovykh prats'. Filolohichni nauky*. Vypusk XXXXII. Kherson : Khersons'kyi derzhavnyy universytet. 2008. P. 16–23.
7. Bushak S. M.: doslidzhennya. Valeriy ta Irena Sakharuk: kataloh (2008). Kozak Mamay. Fenomen odnogo obrazu ta spoba prochyttannya yoho kul'turnoho «identyfikatsynoho» kodu. Al'bom. Kyiv: Rodovid. 304 p.
8. Bushak S. M. Narodna kartyna. *Istoriya ukrayins'koho mystetstva. U p'yaty tomakh*. Mystetstvo druhoyi polovyny XVI – XVIII stolittya. Tom tretiy. Kyiv. 2011. P. 869-890.
9. Havrylova S. Narodna kartyna v kolektsiyi Chernihivs'koho khudozhn'oho muzeyu. *Rodovid*. 1997. № 17. P. 36-42.
10. Galagan G. P. Vertepnaya drama i yeyo stsenicheskaya postanovka. *Kiyevskaya starina*, 1882. Tom IV. Noyabr', dekabr'. P. 9-38.
11. Davniy ukrayins'kyi humor ta satyra. (1959). Uporyadnyk, vstupna stattya ta prymitky L. Makhnovets'. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo khudozhn'oyi literatury. 496 p.
12. Zholtovs'kyi Pavlo. Ukrayins'kyi zhyvopys XVII—XVIII st. Kyiv : Naukova dumka, 1978. 327 p.
13. Ivashchenko-Dzvinkovyy Hryhoriy. Nekhay kozyryt'sya. Hral'ni karty v istorychnomu i kul'turnomu kontekstakh. Dnipropetrovs'k : Art-Pris, 2004. 208 p., il.
14. Kulish Panteleymon. *Povne zibrannya tvoriv*. Naukovi pratsi; Publitsystyka. Kyiv : Krytyka, 2015. Т. III: Zapysky o Yuzhnoy Rusy: [U 2 kn.]. Uporyad., stattya, koment. Vasyl' Ivashkiv. Kn. 1. 416 p., il.
15. Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. S. Smekh v Drevney Rusi. Leningrad : Nauka. 1984. 295 p.
16. Logvin Grigoriy. Ukrainskoye iskusstvo X-XVIII vv. Moscow : Iskusstvo, 1963. 292 p.
17. Markevich N. Obychai, pover'ya, kukhnya i napitki malorossiyan. Kyev : Dobrovol'noye obshch-vo lyubiteley knigi USSR, 1991. 174 p.
18. Milyayeva L. S. Iskusstvo Ukrainy, Zhivopis', grafika. *Istoriya iskusstva narodov SSSR XVII-XVIII vekov*. Moscow : Izobrazitel'noye iskusstvo, 1976. Tom IV. P. 159 - 224.
19. Petrov N. Starinnyy Yuzhno-Russkiy teatr. *Kiyevskaya starina*, 1882. Tom IV. Noyabr', dekabr'. P. 438-481.

20. Svit ochyma narodnykh myttsiv. Ukrayins'ke narodne malyarstvo XIII-XX stolit'. (1991). Al'bom. Avtory-uporyadnyky: V.I. Svyentsits'ka, V.P. Otkovych. Kyiv : Mystetstvo. 304 p.

21. Evarnitskiy D. I. (Yavornitskiy D.I.). Zaporozh'ye v ostatkakh stariny i predaniyakh naroda. S-Pb. : Izdaniye L.F. Panteleyeva, 1888. Ch. 1, 2. 447 p.

#### **LAUGHING CULTURE OF THE UKRAINIAN PEOPLE IN PICTURES OF «THE KOSSACK MAMAY» TYPE**

**Bushak Stanislav** – Graduate student of the Department of Theory and History of Art  
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

Laughter is one of the most common and, at the same time, the most mysterious emotions in the culture of human civilization. Laughter is known to all peoples of our planet without exception, regardless of the very different level of their civilization – intellectual, industrial and technological development. At the same time, each nation has its own peculiarities of laughter perception, or its own national culture of laughter. An organic and multifaceted sense of humor is a bright feature of the Ukrainian national character. This is evidenced by a long list of the names of outstanding masters of laughter in Ukraine, of whom Ukrainian culture is proud.

These are Hryhoriy Skovoroda, Mykola Gogol, Stepan Rudanskyi, Ostap Vyshnya, Pavlo Glazovy and many other novelists and poets. Laughter has many shades, it manifests itself in a very wide range of emotional manifestations – from cheerful and happy to sad and tragic. Laughter can be both empty (people call it «stupid laughter») and deep, philosophical, prophetic. Not only writers know the secrets of laughter, but also artists of fine arts – painters, graphic artists and even sculptors. Among them are the graphic artist Anatolii Bazilevich, the painter Leonid Kovriga, the sculptors Volodymyr Shchur and Volodymyr Chepelyk, and others. The article examines the peculiarities of the laughing culture of Ukrainians, which is present in folk paintings such as «Cossack Mamai». Several well-known paintings of the «Cossack Mamai» type were analyzed, in which elements of humor and satire were recorded. The national specificity of the laughter of these works, which were very popular among Ukrainians during the 18-21 centuries, was revealed.

*Key words:* folk painting, cossack Mamai, laughter in art, humor and satire, masters of laughter.

#### **UDC 7.038.6**

#### **LAUGHING CULTURE OF THE UKRAINIAN PEOPLE IN PICTURES OF «THE KOSSACK MAMAY» TYPE**

**Bushak Stanislav** – Graduate student of the Department of Theory and History of Art  
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

*Formulation of the problem.* The author wants to find out how the sense of humor characteristic of Ukrainians found its manifestation in the corpus of Ukrainian folk paintings such as «Cossack Mamai». The task of the research is to establish which specific features of laughter are most characteristic of these works, which are one of the unique phenomena of Ukrainian culture.

*Research methodology.* The methodology is based on the identification among the corpus of paintings of the «Cossack Mamai» type of works that have a characteristic – humorous or caricature-grotesque sharpness of their figurative interpretation. At the same time, the interpretation of the images of the main character of the works (a Cossack-musician) and other characters who accompany him are analyzed and compared. These actors are depicted in two parallel planes – visual (plastic) and literary (poetic).

*Scientific novelty.* Taking into account the fact that folk paintings of the «Cossack Mamai» type are still very little researched from the point of view of studying the specific features of their laughing culture, our modest scientific article has a noticeable scientific novelty. In fact, this article is the first to investigate this problem.

*The purpose of the article* is to solve an important scientific problem – to find out what role the elements of the laughing culture of Ukrainians play in the creation of the epic image of the Zaporozhian Cossack (Mamai), Mamai is a favorite hero of the Ukrainian people already during the last four centuries of its history (from 18 th to 21 th centuries). Laughter culture is considered in two main varieties of its manifestation – worldview-elevated and rude-base.

*Practical use.* The existing research is a modest contribution to the identification of factors that influenced the formation of the unique emotional and mental identity of the Ukrainian people and the formation of its national character. First of all, this concerns the sense of laughter, which plays an important role in creating a complete image of the hero of Ukrainian folk paintings – the Cossack Mamai.

*Prospects for further research.* Considering the fact that the image of «Cossack Mamai» continues to be very popular among the Ukrainian people in the 21 st century, the study of the peculiarities of the laughing culture of these pictures has a very great perspective.

*Key words:* folk painting, cossack Mamai, laughter in art, humor and satire, masters of laughter.

Надійшла до редакції 27.04.2023 р.

УДК 784.4'06(=161.2'282.2.Лем)  
7.091[316.7:005](477+100)

## ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЛЕМКІВСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ МИТЦІВ УКРАЇНИ Й ЗАРУБІЖЖЯ

**Фабрика-Процька Ольга** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ  
<https://orcid.org/0000-0001-5188-1491>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.609>  
olgafp4@ukr.net

Комплексно висвітлено специфіку розвитку та популяризації лемківських народних пісень у контексті вокального виконавства протягом новітнього періоду України. Розкрито творчу діяльність відомих співаків-виконавців, вокальних талант-шоу, фестивалів лемківської культури у соціокультурному просторі. Окреслено роль фольклорного матеріалу. Зазначено, що у соціокультурний простір будь-якої національної культури протягом останніх десятиліть легко проникає в музика, яка належить до масової культури з її спрощеними та виразними засобами, складними процесами обміну, як народними, так і професійними зразками музичної творчості. Доведено, що у перші десятиліття XXI ст. саме вокальна сфера серед інших видів мистецтва, стає лідером за частотою та масштабом трансляцій в медіа просторі та Інтернет мережах.

*Ключові слова:* вокальне виконавство, ідентифікація, лемківські пісні, фольклор, фестиваль, міжкультурна комунікація, соціокультурний простір, естрада, івент-технологія.

*Актуальність дослідження.* Проблематика збереження фольклору є важливою складовою будь-якої національної культури. Безумовно, фольклор несе в собі частинку самобутності народу, відображає його ментальність; музика кожного народу відрізняється своєрідними національними рисами. Взаємозв'язок молодіжної музичної культури з фольклором є найбільш очевидним. «Взаємодія найбільш давньої і найбільш юної сфери музичної культури здійснюється на різних рівнях. Один із таких рівнів – використання музичного фольклору в практиці сучасних музичних колективів і окремих виконавців: запозичення народних мелодій, манери співу, включення в ансамблі народних інструментів, що дозволяє цим колективам і виконавцям вважатися виконавцями «world music». Саме використання фольклорного матеріалу молодіжною музикою завжди має активний, перетворюючий характер і ніби протиставить етнографічному «музейному» підходу дієвий, «живий» тип поводження з народною музикою. Народні мелодії з їх великим семантичним потенціалом виконують в новій сфері музики ряд естетичних, комунікативних, ідентифікаційних та соціальних функцій» [2; 105].

Народна пісня та народнопісенне виконавство в культурно-мистецькому просторі України є своєрідними феноменами, що наочно відображають напрями та тенденції сучасності. Серед провідних чинників варто назвати збереження, популяризацію та новацію. Актуальність дослідження зумовлена популярністю лемківської пісенності у сучасному національному мистецькому просторі, синтезом музичного фольклору з академічною музикою, джазом, електронною та поп-музикою, поєднання народного вокалу з напрямками естрадної музики.

Погоджуємося з думкою З. Рось про те, що саме «<...>фольклор був основою виникнення всіх музичних напрямів і донині є джерелом розвитку академічної професійної музики в Україні та сучасного музичного мистецтва, зокрема джазу, залишаючись при цьому самостійною гілкою музичної культури. Провідні музикознавці, досліджуючи витoki та розвиток джазу, вважають ключовою проблемою сучасної джазової музики взаємодію його з фольклором» [6; 13].

«Однією з головних ознак музичного фольклору є варіантність, що полягає у наявності багатьох варіантів твору в межах одного села або сусідніх сіл. Природною умовою життєвості українського пісенного фольклору, зокрема лемківського, є мінливість пісні на різних її рівнях – мелодичному, інтонаційному, регістровому, темброво-динамічному, темповому та ін. Жодне виконання багатострофової пісні в автентичних умовах не обходиться без варіювання та імпровізації наспіву. Ці риси є важливими ознаками усної народної творчості українців. Без імпровізації наспів стає одноманітним, виконується механічно. Серед різновидів пісенної імпровізації дослідники виділяють вимушену й умисну, підготовану й непередбачену... До різновиду варіювання пісенного тексту належить заміна окремих мотиваційних, інформаційних, кваліфікаційних та інших деталей. Серед широко розповсюджених і побутуючих у лемківському середовищі є тенденція до перетекстування, тобто пристосування двох, трьох і навіть чотирьох пісенних текстів до однієї мелодії» [10].

В Україні протягом останніх десятиріч відбуваються трансформаційні процеси, що

характеризуються значними змінами у культурно-мистецьких, зокрема вокальних практиках. Практично неможливо знайти жодної етнічної спільноти, яка б не випробувала на собі вплив з боку культур інших народів. Саме ця тенденція культурної глобалізації особливо загострює зацікавлення до культурної самобутності окремих етносів і субетносів. Безперечно, культурно-мистецька багатожанровість етнорегіонів України зростає та кожен намагається зберегти та розвинути свою цілісність та ідентичність.

Сучасна музична культура характеризується розширенням технічних можливостей та трансляції музичних творів. У перші десятиліття XXI ст. вокальна сфера, порівняно з іншими видами мистецтва, стає лідером за частотою та масштабом трансляцій на телеканалах, електронних ЗМІ, медіа просторі, Інтернет мережах [2; 104].

Зазначимо, що «<...> розмежованість українського народу та й окремих субетносів поміж різними політичними утвореннями, в умовах багатовікового періоду бездержавності, призвела до різних само ідентифікаційних назв, що закріпилися в науковій історичній, етнографічній та фольклористичній літературі. Депортаційні і політичні процеси XX ст., що призвели до розмежування лемків і русинів кордонами різних держав, мали катастрофічні наслідки. Через тривалі ідеологічні заборони радянського періоду національно-культурна панорама розглядалась крізь призму зальних уніфікаційних підходів. Проте, з встановленням державної незалежності чітко визначення етнічних і культуротворчих чинників буття лемків і русинів набуло потреби в об'єктивному аналізі та актуальному узагальненні [8; 10]. Слід наголосити, що наслідки міжетнічних контактів в українському фольклорі Карпат найбільше помітні в пісенності Лемківщини.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій* свідчить про активізацію дослідження широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою сучасного етапу функціонування народнопісенного, джазового та естрадного виконавства (розвідки Г. Бреславець, З. Рось, І. Полякової, Я. Литовки, У. Конвалюк та ін.). Тематика фестивального руху, діалогу культур і культурної комунікації, специфіка масової культури у сучасній Україні в її проявах присутня у розвідках С. Грици, В. Дутчак, Г. Карась, Є. Федіна, Ю. Москвічової, О. Сичової, С. Чернецької, С. Садовенко, О. Фабрики-Процької, Ю. Сугрорової, В. Федорака та ін. Аналізу реаліті-шоу у культурному просторі України присвячені публікації К. Цибулько та Є. Шестакової.

*Метою статті* є комплексний розгляд специфіки збереження та популяризації лемківських пісень у соціокультурному просторі останніх десятиріч.

*Вклад основного матеріалу.* Одним із найпопулярніших видів професійного виконавства є естрадна пісня. Потреба в поглибленому культурологічному аналізі мистецтва музичної естради, виробленні принципів нового бачення історії вітчизняного естрадного мистецтва, цілісному, системному вивченні тенденції розвитку української естрадної пісні, зокрема лемківської, та її ролі у розвитку музичної культури України свідчить про необхідність більш детального розгляду проблеми саме в культурологічному плані. Провідною рисою розвитку вітчизняної естради в сучасній Україні можна вважати прагнення її представників якомога тісніше інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімку адаптацію до ринкових відносин. Цей процес супроводжувався становленням самодіяльних авторів і виконавців авторської пісні, формуванням клубів та театрів і виконавців авторської пісні, формуванням клубів та театрів мистецької молоді, з яких згодом вийшли талановиті естрадні музиканти і поети» [9].

Відомо, що поняттю event властиві такі чинники: • захід сприймається як виняткова подія; • захід є винятковою подією з точки зору відвідувачів; • позитивне сприйняття спонукає відвідувачів до активності; • запорука успіху – ретельна організація та сплановане інсценування [5]. Важливою складовою успішного заходу є івент-менеджмент. До таких заходів відносяться різноманітні фестивалі, конкурси, вокальні талант-шоу тощо. Невід'ємною складовою сучасного медіа-простору стали трансляції фестивалів та конкурсів естрадної музики. Популярні вокальні талант-шоу івент-технологіями, зокрема «Голос країни», «Х-фактор» та багато ін. поєднують елементи змагань та ігрового шоу, відрізняючись один від одного ступенем креативності, видовищності, багатством репертуарної палітри, пов'язаної зі смаками глядацької аудиторії. Головною перевагою таких вокальних талант-шоу є не творча, а соціально-психологічна складова.

Протягом останніх десятиріч в Україні великої популярності набули скарби народної лемківської пісенності. У культурно-дозвілєвій діяльності освітніх закладів, суспільно-культурних товариств, громадських організацій, мистецьких клубів, будинків народної творчості щороку організуються та проводяться тематичні заходи, звітні концерти, конкурси, огляди, в рамках яких лунає лемківська пісня, поетичне слово відомих митців із Лемківщини.

Серед багатожанрового арсеналу відомих нині лемківських пісень («Під облачком», «Чиє ж то полечко», «Як я сіно грабала зелене», «Кед мі пришла карта», «Дам я яловицю», «Гамерицький край», «Полюбила я Штефана», «Заграйте мі гуслі» та багато ін., серед яких варто назвати популярну лемківську

співанку «Ой верше, мій верше», яку виконує чимало виконавців (Х. Соловій, З. Огневич, Н. Матвієнко, Іларія, О. Муха, С. Федина, Г. Чеберенчик (Анничка), Л. Горлицька, Г. Баранкевич та ін.).

Лемківські співанки присутні у репертуарі відомої постаті української музичної діаспори США другої пол. ХХ ст., американської співачки, доньки українських емігрантів – Квітки Цісик. За висловом Г. Карась та І. Полякової, «<...> Українська діаспора США представлена великою кількістю творчих особистостей, які не тільки зберегли на чужині свою автентичність, а й спромоглися розвинути й примножити досягнення української художньої культури, які ми ще тільки пізнаємо» [4; 189]. К. Цісик стала «<...>однією з найбільш високо оплачуваних співачок рекламних мотивів для радіо та телебачення, найпопулярнішою виконавицею більшості рекламних джінглів у США, які зробили її відомою і багатою... Наче «відкриваючи» для себе українську мову, співачка «з чистого аркуша» розповідає відомі пісенні сюжети, які сприймаються «як уперше». Її тембральні реєстри оповивають пісні жіночим сумом, тривожною радістю, життєвою мудрістю, вокальною плинністю.... Пісні К. Цісик ніколи не супроводжувались великим оркестром, не підсилювались потужною технікою, не демонструвались за допомогою фонограми. Вона (пісня) звучала кришталевим відлунням з душі співачки з використанням мінімальної кількості інструментів, заворожуючи трепетом та звучанням голосу та лаконічним підбором супроводжуючої техніки з метою підсилення та правильної розстановки акцентів у музичних творах» [4; 191]. Таким чином, К. Цісик «єдина справжня зірка українського походження з діаспори, яка своїм унікальним тембром голосу й дивовижно вишуканою манерою виконання полонила душу як українських меломанів, так і американських слухачів. Її не лише слухали найбільше у світі, а й відчували магію та лікувальний ефект її голосу» [3].

Лемківська пісня «Ой верше, мій верше» стала окрасою та своєрідним хітом багатьох фестивалів, імпрез, вокальних шоу «Голос країни», «Х-фактор», звучала у виконанні колективу «Тріода», А. Кукси, Ю. Плаксіної, Р. Калашникової, О. Корчагіної, З. Романів, К. Дмитрієва, А. Хаджабадінової та ін. Варто наголосити, що у престижному міжнародному конкурсі молодих виконавців популярної музики «Нова хвиля-2009» у латвійському м. Юрмала, серед 16 учасників, що представляли 12 країн, у досить незвичній манері, надзвичайно проникливо й зворушливо саме лемківську народну пісню «Ой верше мій, верше» виконала співачка з України, кримськотатарсько-вірменського походження С. Джамалатдінова (Джамала), в результаті отримавши заслужену перемогу. На «Новій хвилі-2009» у Юрмалі перемогу насправді розділили двоє виконавців: Джамала з України та Санді Сондоро з Індонезії, які набрали за всі дні конкурсу по 358 балів [1].

Концерт-подорож десятима століттями української музики з елементами івент-технологій відбувся у 2021 р. на Михайлівській площі м. Києва в рамках святкування 30 річниці Незалежності, в якому у супроводі молодіжного симфонічного оркестру під орудою О. Линів Джамала виконала на одному подиху композицію з двох пісень – лемківську «Ой верше мій, верше» та кримськотатарською «Pengereden» (в перекладі – біля вікна). Це пісні різних народів, але обидві вони про нещасливе кохання, а саме про любов до чорнобрового хлопця, який зрадив дівоче серце.

В інтерв'ю співачка зазначила, що коли їй запропонували стати частиною «Ковчег «Україна»: Х століть української музики», де звучатимуть найкращі саундтреки української музичної спадщини – від архаїчних колядок і козацького бароко до шедеврів класичної музики і гітів, вона одразу обрала саме ці два твори. «Я думаю, – говорить Джамала, – не потрібно казати про вплив народних пісень на наше життя. На ДНК кожного з нас. Коли співаю їх – відчуваю звідки я, хто я». Безперечно, слід визнати, що надзвичайно жорстокими і трагічними були долі лемківського та кримськотатарського народів. На жаль, проблеми своїх депортованих етнічних українців, виселених зі споконвічних історичних земель на території Польщі (Надсяння, Холмщина, Підляшшя, Західна Бойківщина і Лемківщина) влада України «<...>не помічає, хоч видає і укази, і постанови, до чергових річниць депортації чи ювілеїв визначних діячів, що народилися на цих територіях і є славою і гордістю України.

Заслужені оплески і пошанування отримують співачки С. Федина, Г. Чеберенчик (Анничка), Л. Горлицька, Г. Баранкевич, які презентують лемківські пісні в сучасній обробці в результаті чого маємо неповторний мікс етномузики і сучасної поп-культури. «Пісні Лемківщини в сучасних обробках виконують такі українські артисти як М. Бурмака, гурти «Мандри», «Гайдамаки» та ін. Джаз, фанк, етно, електронну музику виконує гурт «Шоколад» зі Львова [9]. Лемківські пісні в жанрі фольк-року виконують «Джазова фіра» з Тернополя, «Русичі» з Одещини, «Беркут» з Ольштина та ін. Свої барви у строкату картину лемківської культури вносять лемківські колективи з Хорватії, Словаччини, Польщі, США, Канади та ін. країн. Гурт «Плач Єремії» став популярним завдяки активній концертній діяльності і особливій харизмі Т. Чубая. Гурт активно вводить до концертних виступів власні обробки лемківських пісень, зокрема «Кеде ми пришла карта». Унікальним прийомом – імітацією музичних інструментів

голосом володіє львівська вокальна формація «Пікардійська терція», у репертуарі якої також є чимала кількість лемківських пісень [9].

Щорічно як в Україні, так і за кордоном Світова федерація українських лемківських об'єднань, Всеукраїнське товариство «Лемківщина», обласні організації, осередки, клубні установи, будинки культури з успіхом беруть участь у проведенні різноманітних імпрез рідної культури. Фестивалі лемківської культури успішно проходять в Еленвілі (США), Торонто (Канада), Гдині та Михалові (Польща), Свиднику (Словаччина), Гутиську і Монастирську (Тернопільська обл.) тощо. Окрасою фестивалів є виступи фольклорних колективів.

На думку А. Фурдичка, «... кінець ХХ – початок ХХІ ст. знаменував справжній культурний вибух музичних фестивалів... Мистецькі імпреди є не лише культурними заходами, які дають можливість учасникам обмінюватися досвідом і здобутками на мистецькій ниві, але й феноменом, спрямованим на покращення а зміцнення культурного комунікативного простору, активізацію творчого потенціалу суспільства, організацію рекреації з можливістю розширити свої знання про виконавців, які лише виходять на сцену або тих, які працюють у регіональних масштабах» [13; 134].

Специфіка фольклорних, фольклорно-етнографічних, естрадних фестивалів у соціокультурному контексті полягає в розвитку традицій духовності сусідніх етносів і розширення міжкультурної комунікації, актуалізації і трансляції етнокультурної спадщини.

Варто відзначити фестивалі, що організують лемківські громади США (Елленвіль, Нью-Йорк) і Канади (Дюргам, Онтаріо) – «Лемківська ватра». У Канаді проведення свята започатковано у 1986 р. і воно відбувається в оселі «Лемківщина», а у Елленвілі – починаючи з 2001 р. Обидва місця проведення цих заходів нагадують мальовничу природу карпатських Бескидів і проводяться з метою гуртування лемків-емігрантів та збереження лемківської історії, культури і традицій. Незмінним атрибутом свят є розпалювання Ватри під час відкриття заходу як символу вічного «горіння» лемківських традицій, неперервності звичаю, культури і життя, символом пам'яті про акцію «Вісла», символом єднання лемків. Святковий концерт проходить за участю постійних місцевих виконавців, частіше аматорів, а також професійних виконавців – гостей з Канади, України, що презентують традиційні лемківські пісні, зокрема співачки С. Федина, Г. Чеберенчик (Анничка), скрипаль-віртуоз В. Попадюк та гурт «Papa Duke», вокальний гурт «Під облачком» та ін. Слід зазначити, що незважаючи на відмінності в традиціях та культурі різних територіальних гілок лемківської громади, соціальному походженні, освіті, статусі її представників, лемки зберігають спільність інтересів та рідний серцю фольклор [12; 333].

Організація численних українських фестивалів у США, Канаді, Польщі, Словаччині та до повномасштабної війни в Україні дала можливість зафіксувати безпосередню «живу історію» української громади. Особливостями фестивалів є видовищна форма проведення, яскрава театралізація, емоційний вплив на глядачів та ін. Зокрема, фольклорні фестивалі, які проводить українська діаспора Північної Америки, є багатофункціональними та різножанровими культурно-мистецькими феноменами української етнічної спільноти, переважно різножанровими, з постійним місцем проведення, де учасники – різної вікової категорії.

Протягом усього періоду новітньої історії України «Лемківська ватра» є найпопулярнішим мистецьким заходом не лише в країні, а й світі. Мета фестивалю лемківської культури – захист, збереження та розвиток культурної ідентичності етнічної групи лемків. У наш час це найбільше свято лемківської культури на території Польщі, це не лише виступи фольклорних та рок-ансамблів із Польщі, України, Словаччини, Хорватії, Сербії, Канади» [11]. Чимало мистецьких ідей на різноманітних імпрезах, фестивалях та пісенних конкурсах, шоу взаємопов'язуються, доповнюють один одного, композиційно утворюючи цілісність між трьома часовими площинами (минулим, сучасним та майбутнім). Усе відображає тяглість традицій та етнокультури загалом.

*Висновки.* Таким чином, попри трагічну історичну долю, народна пісенність лемків збереглася і є складовою частиною сучасної мистецької культури. Сценічний тип репрезентації лемківської народної пісні залишається однією з провідних форм її збереження. Саме збереження музичної фольклорної традиції стало виявом культурної ментальності лемків та одним із засобів національної само ідентифікації українців у іноетнічному оточенні країн пограниччя. Популярність лемківських пісень в Україні щороку зростає. Однак, у важких, трагічних сьогодення чимало імпрез різних мистецьких напрямків призупинили своє функціонування.

*Перспектива подальших досліджень.* Визначення специфіки синтезування українського народнопісенного виконавства зі сферою рок-, поп-культури тощо, а також вивчення тематики збереження визначальних ознак народнопісенної, зокрема лемківської, виконавської парадигми за сучасних складних умов життя в Україні у період війни з російським агресором становлять перспективи подальших досліджень.



**Список використаної літератури:**

1. Джамала. Ой верше, мій верше. Величий народ, величні пісні. Lemky. URL : <http://lemky.com/267-dzhamala-ojj-vershe-mijj-vershe.html>.
2. Литовка Я. В. «Word-Music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації. *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. пр.* Київ, 2013. Вип. 28. С. 101–107.
3. Мельник О. Вона зачарувала своїм голосом континенти : Квітка Цісик. *Урядовий кур'єр*. 2013. 4 квіт. С. 12.
4. Полякова І. Українська ментальність феномену співачки Квітки Цісик в українсько-американському вимірі. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки: матеріали V Всеукр. наук.-практ. симпозиуму (м. Івано-Франківськ, 14 трав. 2021 р.)*. Івано-Франківськ : РВВ Ун-ту Короля Данила, 2021. 388 с.
5. Радіонова О. М. Конспект лекцій з курсу «Івент-технології» (для студ. II курсу д. та з. ф. н. напрямів підготовки 6.140101 «Готельно-ресторанна справа», 6.140103 «Туризм»); Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків, 2015. 67 с. URL : <http://eprints.kname.edu.ua/41258/1/2014%20167Л%20печ%20КЛ%20%20Івент%20технолог.pdf>
6. Рось З. Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. *Музичне мистецтво. Наук. зап. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 1. Вип. 34. С. 13.
7. Фабрика-Процька О. Р. Динаміка культурної та етнічної ідентифікації на українському пограниччі в період сьогодення. *Мистецтвознавчі зап. НАКККіМ*, Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 28–33. URL: <http://journals.urau.ua/mz/article/view/190657>.
8. Фабрика-Процька О. Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація: монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с., 24 іл.
9. Фабрика-Процька О. Р. Пісенна культура лемків України (XX-XXI ст.): монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 328 с.
10. Фабрика-Процька О. Специфіка презентацій народного музичного мистецтва на фольклорних фестивалях українського західного пограниччя. *Народознавчі зошити*. № 1 (145). Львів, 2019. С. 208–213.
11. Фабрика-Процька О. Р. Фестиваль «Лемківська ватра» як важлива складова мистецької українсько-польської співпраці. *Народознавчі зошити*. № 1 (151). Львів, 2020. С. 200–206. URL : <https://nz.lviv.ua/2020-1-20>.
12. Федорняк Н. Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: дис.... канд. миств. (д-ра філософії): 17.00.03 музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. 316 с.
13. Фурдичко А. Український мелос на зламі тисячоліть: динаміка фольклорної традиції. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2008. 316 с.

**References:**

1. Dzhamala. Oy vershe, miy vershe. Velychy narod, velychni pisni. URL : <http://lemky.com/267-dzhamala-ojj-vershe-mijj-vershe.html>
2. Lytovka YA. V. «Word-Music» yak zasib natsional'noyi identyfikatsiyi v umovakh hlobalizatsiyi. Visnyk KNUKіM : Zb. Nauk. prats'. Kyiv, 2013. Vyp. 28. S. 101–107.
3. Mel'nyk O. Vona zacharovuvala svoym holosom kontynenty : Kvitka Tsisyk. *Uryadovyy kur"yer*. 2013. 4 kvitnya. S. 12.
4. Polyakova I. Ukrayins'ka mental'nist' fenomenu spivachky Kvitky Tsisyk v ukrayins'ko-amerykans'komu vymiri. *Kontseptual'ni problemy rozvytku suchasnoyi humanitarnoyi ta prykladnoyi nauky: materialy V Vseukrayins'koho naukovy-praktychnoho sympoziumu (m. Ivano-Frankivs'k, 14 travnya 2021 r.)*. Ivano-Frankivs'k : Redaktsiyno-vydavnychyy viddil Universytetu Korolya Danyla, 2021. 388 s.
5. Radionova O. M. Konspekt leksiyy z kursu «Ivent-tekhnoholihiy» (dlya studentiv 2 kursu dennoyi ta zaochnoyi form navchannya napryamiv pidhotovky 6.140101 «Hotel'no-restoranna sprava», 6.140103 «Turyzm»); Kharkiv. nats. un-t mis'k. hosp-va im. O. M. Beketova. Kharkiv, 2015. 67 s. URL : <http://eprints.kname.edu.ua/41258/1/2014%20167Л%20печ%20КЛ%20%20Івент%20технолог.pdf>
6. Ros' Z. Intehratsiya fol'kloru ta dzhazu yak odna z kharakternykh osoblyvostey suchasnoyi ukrayins'koyi dzhazovoyi muzyky. *Muzychne mystetstvo. Naukovi zapysky. Seriya: Mystetstvoznnavstvo*. 2016. № 1. Vyp. 34. S. 13.
7. Fabryka-Prot's'ka O.R. Dynamika kul'turnoyi ta etnichnoyi identyfikatsiyi na ukrayins'komu pohranychchi v period s'ohodennya. *Mystetstvoznnavchi zapysky. NAKKКіМ*, Vyp. 36. Kyiv : IDEYA PRYNT, 2019. S. 28–33. URL: <http://journals.urau.ua/mz/article/view/190657>
8. Fabryka-Prot's'ka O.R. Narodna muzychna kul'tura lemktiv i rusyniv Karpat's'koho rehionu: tradytsiya, transformatsiya, identyfikatsiya. Monohrafiya. Ivano-Frankivs'k : Suprun V. P., 2020. 496 s., 24 il.
9. Fabryka-Prot's'ka O. R. Pisenna kul'tura lemktiv Ukrayiny (KHKH-KHKHI st.): monohrafiya. Ivano-Frankivs'k : Nova Zorya, 2013. 328 s.
10. Fabryka-Prot's'ka O. Spetsyfika prezentatsiy narodnoho muzychnoho mystetstva na fol'klornykh festyvalyakh ukrayins'koho zakhidnoho pohranychchya. *Narodoznnavchi zoshyty*. № 1 (145). L'viv, 2019. S. 208–213.
11. Fabryka-Prot's'ka O.R. Festyval' «Lemkivs'ka vatra» yak vazhlyva skladova mystets'koyi ukrayins'ko-pol's'koyi spivpratsi. *Narodoznnavchi zoshyty*. № 1 (151). L'viv, 2020. S. 200–206. URL : <https://nz.lviv.ua/2020-1-20>.

12. Fedornyak N. B. Transformatsiya muzychnoyi fol'klornoyi tradytsiyi u seredovyshchi ukrayins'koyi diaspori Pivnichnoyi Ameryky: istoryko-vykonavs'kyu aspekt: dys... kandydata mystetstvoznavstva (doktora filosofiyi): 17.00.03 muzychne mystetstvo / LNMA im. M. Lysenka. L'viv, 2020. 316 s.

13. Furdychko A. Ukrayins'kyu melos na zlami tysyacholit': dynamika fol'klornoyi tradytsiyi. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM, 2008. 316 s.

UDC 784.4'06(=161.2'282.2Лем)

7.091[316.7:005](477+100)

**POPULARIZATION OF LEMKOS SONG FOLKLORE IN THE PERFORMING PRACTICE  
OF UKRAINIAN AND ABROAD ARTISTS**

**Fabryka-Protska Olga** – Doktor of Study of Art, Professor, Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The specifics of the development and popularization of Lemkos folk songs in the context of vocal performance during the period of Ukrainian Independence are comprehensively covered. The creative activity of famous singer-performers, vocal talent shows, festivals of Lemkos culture in the socio-cultural space is revealed. The role of folklore material is outlined. It is noted that in recent decades, music belonging to mass culture with its simplified and expressive means, complex processes of exchange, both folk and professional samples of musical creativity easily penetrates the socio-cultural space of any national culture. It has been proven that in the first decades of the XXI century, it is the vocal sphere, among other forms of art, that becomes the leader in terms of the frequency and scale of broadcasts in the media space and Internet networks.

*Key words:* vocal performance, identification, Lemkos songs, folklore, festival, intercultural communication, socio-cultural space, performers, event technology.

Надійшла до редакції 22.05.2023 р.

УДК 78.01: 78.071: 789.5

**ЕСТРАДНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА**

**Дутчак Віолетта** – доктор мистецтвознавства, професор, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», Івано-Франківськ,  
<https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>;  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.610>  
violetta.dutchak@pnu.edu.ua

**Карась Ганна** – доктор мистецтвознавства, професор, ДВНЗ «Прикарпатський Національний університет ім. В. Стефаника», Івано-Франківськ  
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>;  
hanna.karas@pnu.edu.ua

Аналізується бандурне виконавство України та української діаспори кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті вимірів функціонування естрадного мистецтва, його естетичних та жанрово-стильових вимог. У поле зору дослідників увійшла творчість солістів-виконавців та колективів (однорідних і мішаних за вокальним складом та інструментарієм), що здобули популярність, репрезентують інноваційний підхід до репертуару та його сценічної інтерпретації, активно популяризують бандурне мистецтво участю у медіа-шоу, активній промоції у соціальних мережах, звукозаписній та фестивалній діяльності. Визначено основні тематичні та жанрові напрями репертуару представників сучасного бандурного мистецтва, що репрезентують естрадний вимір, розраховані на широку масову аудиторію, представлені в інтернет-просторі. Виявлено рівні взаємодії бандурної композиторської творчості з фольклором та сучасними виконавськими тенденціями (видовищність, театралізація, кавери та ін.)

*Ключові слова:* естрадне виконавство, естетика та форми естрадного мистецтва, бандурне мистецтво України та української діаспори, солісти-бандуристи, ансамблі бандуристів, репертуарні та жанрово-стильові пріоритети, звукозаписи, медіа-шоу, фестивалний рух.

*Постановка проблеми.* Українське бандурне мистецтво на сучасному етапі розвитку – унікальне за своєю репрезентацією – від реконструкції традиційного кобзарства на відроджених діатонічних інструментах (кобза Вересая, старосвітська бандура, торбан), академічних класичних форм сольного та ансамблевого музикування (на удосконалених хроматичних інструментах різних типів) до оригінальних модерних проявів жанрів і форм, експериментальних конструкторських (електробандура, пластика, карбонова бандура) і репертуарних пошуків (обробки і кавери популярної музики, джаз, естрадні композиції). Бандура сьогодні звучить не лише як вияв українського національно-ідентифікаційного музичного коду (інструментарій, стрій, тембр, репертуар), але й інструмент із широкими технічними та виразовими можливостями у її сольному, ансамблевому, оркестровому, акомпануючому

(концертмейстерському) статусі для відтворення музики різних стилів і жанрів світової музичної спадщини. Проте актуальним залишається осмислення сучасних напрямів розвитку бандури, засвідчених її активним входженням до масової, естрадно-розважальної та популярної сфери, представленням у медіа-просторі, різноманітних публічних проєктах, зокрема шоу. Окремі з них можуть презентувати взаємодію академічного та естрадного виконавського напрямів, інші – фольклорного й естрадного, інші можуть визначатися як кітчеві чи модні явища. Важливою постає потреба диференціації напрямів та перспектив розвитку сучасного бандурного мистецтва, його входження до світового культурного простору.

*Останні дослідження та публікації.* Бандурне мистецтво сучасності – предмет вивчення багатьох дослідників з позиції історії виконавства, його сольних та ансамблевих форм, композиторської творчості для бандури, методики навчання та технічних аспектів гри, практики фестивального руху тощо. Слід відзначити монографічні та дисертаційні дослідження, наукові публікації М. Березуцької [1], О. Бобечко [2], Н. Брояко [3], І. Лісняк [13–14], Л. Мандзюк [15], Г. Матвіїва [16], Х. Петринки [24], Т. Слюсаренко [19], Т. Чернети [22] та ін. Бандурне мистецтво української діаспори перебуває в об'єктиві активного вивчення авторів статті В. Дутчак [5] і Г. Карась [8], а також О. Кубік [6], Н. Федорняк [21]. Естрадні тенденції сучасної музики досліджують О. Колубаєв [10], У. Конвалюк [11], Т. Самая [18], В. Гормахова [20] та ін.

*Мета статті* – комплексне дослідження бандурної творчості й виконавства України та української діаспори кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті розвитку естрадного музичного мистецтва, вияв спільних тенденцій та перспектив розвитку. Основним вектором постає виокремлення персоналогічних здобутків виконавців та колективів, а також стильових напрямів.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Стрімкий розвиток естрадно-популярної музики з другої пол. ХХ ст. та процеси уніфікації й глобалізації зумовили появу на мапі світу численних вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) та окремих солістів. Проте їх чисельність не завжди означала якість, адже визнання, успіх, слава та місце в музичній історії належали лише тим, хто вирізнявся на тлі інших. І такими критеріями особливості, унікальності стали національні характеристики репертуару – авторська музика, близька до фольклору; якісні аранжування фольклорних зразків. У ХХ ст. це стало своєрідною неоромантичною тенденцією не лише в академічній, але й естрадно-популярній сфері. Таких прикладів в історії світової музики є чимало. Феномен т. зв. «неаполітанських пісень», більшість з яких мають своїх авторів тексту і музики, творчість Джо Дассена і його французьких шансон, Марилі Родович і її польських пісень, виступи італійських співаків й ансамблів 80-тих – Альбано і Раміни Пауер, Тото Котульйо, Адріано Челентано та ін. увійшли в історію популярної музики яскравими етнічними естрадно-популярними символами епохи. Подібні тенденції спостерігалися і в українській музиці, свідченням чого стала творчість метрів композиторської творчості – О. Білаша, І. Поклада, В. Верменича, пізніше М. Скорика, Б. Янівського, В. Івасюка, зафіксована у творчості співаків С. Ротару, В. Зінкевича, Н. Яремчука, ВІА «Смерічка», «Ватра» та ін.

Численні виступи співаків та ансамблів на фестивалі-конкурсі популярної музики в Сан-Ремо (Італія), активно рекламованих телебаченням, сприяли появі нових солістів і колективів з яскраво вираженим національним характером творчості. Поступово наближеність співу до фольклорних зразків уже не вражала унікальністю і тоді вагомою складовою сценічної творчості постали інші ідентифікаційні фактори – народний музичний інструментарій, національні костюми, оригінальні вокальні дані солістів чи фактурні стилізації фольклорного ансамблевого співу свого регіону чи країни. Такими зразками стали яскраві виступи зірок пісенної естради України 70-тих рр. – ансамблю «Кобза» та тріо Мареничів.

Використання українських народних інструментів в естрадно-популярній творчості співаків та ансамблів йшло двома шляхами – в якості автентичних традиційних зразків та видозмінених електронних аналогів, подібно до гітари. Так, в українську естрадно-популярну музику входять автентичні тембри інструментів – скрипки, сопілки, рогів й трембіти, цимбалів, бандури, кобзи-домри, бубнів, дзвіночків, дрімби, бугая, басолі-контрабаса. Вони не лише додавали національного колориту тембральному ансамблю супроводу, але й вигідно вирізняли співаків-солістів та ансамблі.

Паралельно відбуваються і зустрічні тенденції в академічному виконавстві. Зокрема нова виконавська форма – тріо бандуристок – у своїй творчості вже репрезентувала такий симбіоз. У репертуарі професійних вокально-інструментальних ансамблів, капел бандуристок 1950–1960-х рр. (наприклад, Державна капела бандуристок, перше тріо бандуристок у складі Т. Поліщук (меццо-сопрано), В. Третякової (сопрано) та Н. Павленко (колоратурне сопрано) й ін.) також переважали нескладні обробки українських народних пісень, творів тогочасних українських композиторів, акцент було зроблено на вокальній партії, бандурі здебільшого належала акомпануюча роль. Серед таких пісень переважали не лише патріотичні, а переважно лірично-розважальні твори. Це відповідало тодішній ідеологічній політиці СРСР, що, на жаль, дало дослідникам підстави називати репертуар бандуристок періоду застою «рослинно-любовним».

Саме в той період відбулися перші спроби (що у наступний період стали типовими) ввести бандуру до сфери популярної музики. Одним із перших у цій сфері став ансамбль «Кобза». Група створена за ініціативою випускників Київської консерваторії: бандуристів К. Новицького й В. Кушпета 1968 р., ансамбль відразу здобув неабияку популярність. Важливо, що саме в ансамблі були започатковані спроби введення електро-бандури до ансамблю, що синтезувало тембр українського інструмента і актуальні тенденції розвитку естрадно-популярної музики. Проте показово, що колектив виконував саме український репертуар – авторські твори та обробки народних пісень.

Стосовно використання автентичних народних інструментів у ВІА, то яскравим прикладом може слугувати творчість гурту «Заграва» з Коломиї (Івано-Франківська обл.) під керівництвом В. Павліковського, котрий функціонував впродовж 1988–1992 рр., де використовувалися скрипка, цимбали, трембіта, сопілка та ін. в інструментальних та вокально-інструментальних композиціях.

Період відновлення незалежності України сприяв активному залученню до естрадно-популярного мистецтва і народних інструментів. Формуються нові колективи, вирізняються солісти з виразним виконавським стилем, суттєво оновлюється їх репертуар, пропонуються нові форми репрезентації та інтерпретації музики, промоція народних інструментів у естрадно-джазовому напрямі, медіа-шоу тощо. Це спонукало до нових показників у бандурному мистецтві – залученні звукопідсилювальної апаратури до співу, створення можливостей використання звукознімачів та виведення інструментальної партії, поряд зі співом або без, на мікшерний пульта звукооператора. Серед бандуристів академічного напрямку спостерігаються прояви синтезування різних виконавських стилів, залучення нових яскравих творів естрадно-романсової творчості українських та зарубіжних композиторів. Яскравим прикладом творчості цього періоду постає сольна діяльність С. Мирводи та О. Герасименко.

*Світлана Мирвода* (1960 р. н.) – українська бандуристка і співачка, випускниця Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1985 р., клас проф. В. Герасименка), артистка оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, народна артистка України (2016 р.). У своїй творчості вона синтезує діяльність і бандуристки, і гітаристки. Її репертуар охоплює пісенну спадщину українських композиторів різних періодів, ліричні та лірико-патріотичні романси, обробки українських народних пісень. У її пісенному доробку: компакт-диски, записи на радіо і постійні концерти в Україні і за межами. Понад сотня українських пісень і романсів входять до альбомів співачки-бандуристки: «Любові мить» (2006 р.), «Україно моя» (2008 р.), «Струни серця» (2012 р.), «Кохання віри не втрачає» (2017 р.). Під назвою «Любові голоси» (2007 р.) вона записала спільний диск із народними артистами України П. Дворським, О. Василенком, О. Дзюбою. Співачка – лауреат Гран-прі міжнародного фестивалю «Світ музики» (Італія, 2004 р.), всеукраїнських конкурсів і фестивалів пісенного та кобзарського мистецтва «Пісенний вернісаж» (2005, 2006, 2012, 2013, 2017 рр.), «Осіннє рандеву» (2004, 2005 рр.), «Пісня року», «Рідна мати моя» (2010, 2012–2014 рр.), «Родинна творчість» (2005 р.), авторської православної пісні (2007 р.), ім. О. Вересая (2009 р.) та ін. [17]. У 2013 р. артистка стала лауреатом літературно-мистецької премії ім. Д. Луценка «Осіннє золото».

Слід відзначити як розмаїття вікової аудиторії співачки, так і сценічних майданчиків, у т. ч. на Майдані 2013–2014 рр., періоду стану російсько-української війни у прифронтових зонах, військових частинах для Збройних сил України, реабілітаційних центрах – із благодійними цілями. Неодноразово С. Мирвода виступала за кордоном, перед українцями діаспори (США, Іспанія, Італія, Індія, Непал, Словачія, Греція, Угорщина, Німеччина), виконуючи національний пісенний репертуар. Її стиль виконавства – синтезований академічно-естрадний, наближений до пісенної лірико-епічної культури бардів, де особлива увага надається слову та його емоційному наповненню. Бандурний акомпанемент виконує доповнюючу – мелодично-гармонічну роль до співу, органічно синтезуючись із сопрановою партією голосу. С. Мирвода досконало володіючи бандурою, також залучає до тембрального насичення акомпанементу скрипку, флейту, сопілку, окарину, саксофон, струнний квартет.

*Герасименко Оксана* (1959 р. н.) – українська бандуристка, композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України, доцент Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вона – членкиня Національної Спілки кобзарів України (1999 р.) та Національної Спілки композиторів України (2006 р.), лауреат I премії Міжнародного конкурсу композицій для бандури ім. Г. Китастого у Торонто, Канада (2000 р.). Її репертуар охоплює понад 200 різножанрових творів; вони увійшли до аудіо-альбомів виконавиці, знаходяться у фондах Українського радіо, використовуються як музика до театральних вистав та телефільмів. Окрім вагомого композиторського доробку та педагогічних здобутків, вона – учасниця відомого у 70-х рр. тріо «Львів'янки», сімейного дуєту разом із сестрою Ольгою, камерних інструментальних ансамблів різного складу (під час проживання на Кубі упродовж 80-х рр.), виступала і як солістка – інструменталістка та співачка. «Саме на Кубі відбулося початкове становлення сольного виконавського стилю бандуристки, що синтезувало традиції класичної бандурної естетики та естрадної

манери співу і гри» [7; 71]. Цей стиль позначений взаємодією стилів, жанрів, синтаксичних елементів української та латиноамериканської музики. Так, синкопований ритм, мажорна субдомінанта та натуральна домінанта в мінорі, поліметрія, квартові ходи, мажоро-мінорні контрасти, джазова та блюзова акордика і гармонічні побудови – як латиноамериканські елементи музичної мови, увійшли до багатьох авторських творів О. Герасименко, які й досі звучать на фестивалях, зокрема фольклорних і різдвяних («Каталонське рондо», «Темненькая нічка», «Во Вифлеємі», «Небо і земля»). В аранжуваннях творів композиторів Бразилії, Аргентини, Куби та ін. для бандури відбувається тембральна імітація гітари, дзвіночків, цимбал, мандоліни тощо. У творчості О. Герасименко виразно помітні як міжкультурний синтез синхронного характеру (латиноамериканського й українського музичного мистецтва), так і внутрішньо-культурний діахронічного характеру – як стильова взаємодія традицій сценічної бандурної віртуозно-концертної практики ХХ ст. та ліричної естрадно-романсової манери співу, камерного, але емоційно глибокого наповнення [7; 72]. Л. Кияновська визначає композиції О. Герасименко як зразки розважальної музики, але не настирливої, агресивної, а напрочуд вишуканої, призначеної для душевного заспокоєння та примирення з самим собою [9; 38].

Як у виконавці естрадно-академічного характеру, в творчості О. Герасименко оригінальністю відзначаються альбом «На Різдво Христове» (1999 р.) з колядками і щедрівками та альбом «Adoracion» (1999 р.) із творів латиноамериканських композиторів. Її оригінальна вокально-інструментальна творчість містить елементи популярного характеру, розрахованого на широку слухачську аудиторію. Проте в більшості це твори не розважального, а лірично-інтимного («Вже осінь відійшла», «Безкрилої любові не буває», «Пісня про маму»), лірико-патріотичного («Народи мені, дівчино, сина», «Небесні хоругви», «Золотоблакітна Україно»), жартівливо-джазового характеру («Дош») та ін. Переважні тексти, які використовує авторка – поезія М. Чумарної, І. Павлів, О. Бердника та ін.

Особливою яскравістю позначені авторські інструментальні композиції О. Герасименко для ансамблів бандур (тріо, квартету, капел) з використанням солуючих мелодичних інструментів – флейти, скрипки, ная та ін., а також твори паритетного ансамблевого синтезування – бандури і фортепіано, бандури та гітари, бандури і флейти (скрипки, віолончелі), для струнного квартету з бандурою. Вони користуються значною популярністю, репрезентують зразок взаємодії академічного стилю та джазових стандартів, елементів New Age. Ця музика несе виразний музично-терапевтичний ефект, створює відповідну емоційну ауру для виконавців і слухачів. Серед них особливо слід відзначити «Сповідь», «Мелодію блакитного неба», «Таїна», «На крилах мрій», «Посвята», «Сонячний промінь», «Спогади», «Портрет Парижу» та ін. Останній твір містить епізоди використання дзвонів, мелодичні елементи французьких шансон, що надають виразної національної стилізації музиці О. Герасименко. Подібні національні стилізації спостерігаємо й у творах для бандури і гітари, наприклад «Каталонське рондо».

Неординарною постаттю сучасної української естради є *Марина Круть* – фіналістка Національного відбору Євробачення 2020 р. – єдина співачка інді-soul, що виступає в супроводі бандури. Бандуристка виконує переважно власні авторські твори або аранжування, активно концертує за кордоном, записала аудіо-диски. Подібні тенденції творчості співачок-бандуристок спостерігаються й у середовищі українського зарубіжжя. Наприклад, *Оля Фриз* (США), яка виступає в естрадно-популярній манері (стилях поп, кантрі, блюграс, джаз). *Рута Явна* (Канада) у своєму виконавстві репрезентує музично-терапевтичний напрям, музику для слухання лірично-емоційного контенту. Вона – учасниця тріо бандуристок «Зимова троянда», створеного 1989 р. у Ванкувері. У записаному нею компакт-диску «Пісні до Місяця» – колискові пісні народів світу, а також інструментальні композиції, що використовують сонористичний заспокійливий тембр бандури [5; 156].

Серед солістів-бандуристів слід відзначити феномен Р. Гриньківа, В. Лисенка, Г. Матвіїва, Я. Джуся, Д. Губ'яка та ін., творчість яких вражає не лише експериментами у конструкції та переосмисленні технічних і виразових можливостей бандури, але й активною промоцією інструмента на світових сценах, залученням різнохарактерного інструментального репертуару – каверів світових хітів (В. Лисенко, Я. Джуся), авторської джазової музики (Р. Гриньків, Г. Матвіїв) на хроматичних концертних бандурах, популярних та авторських пісень та романсів у супроводі електробандури (Д. Губ'як). Подібні проєкти у пошуку нової музичної мови і стилю спостерігаються й у творчості (виконавській та звукозаписній) бандуристів діаспори, зокрема В. Мішалова, Експериментального бандурного тріо, Ю. Китастого. Наприклад, аудіо-проєкти В. Мішалова (Канада) під назвою «Bandura magic» (CD, 1997 р.), «Bandura Christmas Magic» (CD, 1998 р.) із творами світової класики та популярної музики, фольклорних композицій як інструментальних версій в стилі етнодиско [5; 288].

Серед ансамблів бандуристів, сформованих в останні десятиліття, попри традиційно репрезентований академічно-концертний напрям виконавства, все частіше спостерігається звернення до сучасної естрадно-популярної музики – як української, так і зарубіжної. Колективи виконують власні

аранжування, кавери, співпрацюють із композиторами у створенні нового репертуару. Серед найвідоміших українських ансамблів бандуристів: тріо Національної телерадіокомпанії України (Київ), «Вербена» (Черкаси), «Росава» (Житомир), «Мальви» (Одеса), квартети «Жувава» (Харків), «Львів'янки» (Львів), «Гердан» (Івано-Франківськ) та ін. Усі вони переважно репрезентують академічно-концертний напрям стилю виконавства, але залучають і естрадно-популярні твори українських композиторів В. Івасюка, Б.-Ю. Янівського, П. Дворського, Ю. Ланюка, В. Власова, Б. Шиптура та ін.

Проте нині спостерігається і активна поява колективів нового виконавського стилю. Проаналізуємо, наприклад, відеозаписи популярного інструментального дуету V&V Project (бандура – Т. Мазур, баян – С. Шамрай), створеного 2015 р. Таке темброве поєднання не є новим у народно-інструментальному виконавстві. Одними з перших за складом таких колективів був дует подружжя Людмили та Юрія Федорових (Київ), до репертуару якого входили переклади творів епох бароко та класицизму, оригінальна творчість українських композиторів. Натомість, V&V Project, взявши за основу один із вищезгаданих репертуарних напрямів – аранжування, поступово наповнили його сучасним змістом і видовищними елементами. До першого фактору слід віднести орієнтацію колективу на кавер-версії або кавери (від англ. «cover version») – виконання або запис (іноді в оригінальній переробці) раніше оприлюднених музичних композицій інших авторів чи виконавців. Зауважимо, що використання кавер-версій є надзвичайно успішним, оскільки хітові мелодії чи композиції вже перевірені часом і мають своїх прихильників. До другого фактору слід залучити використання оригінальних відеOVERSІЙ до композицій, що посилюють візуальне сприйняття. Так, першими відео-записами колективу стали відомі музичні номери – «Гроза (Storm)» А. Вівальді з концерту «Літо» (цикл «Пори року»), Л. Бетховен «Місячна соната», саундтреки до відомих кінофільмів «Амелі», «Пірати Карибського моря», «Матриця», популярні хіти Металліка – «Nothing else matters», Queen – «Show must go on», Scorpions – «Still loving you» та ін. Вони одразу завойовують широку популярність [4].

Серед нових колективів – жіноче тріо бандуристок «Крала» (Київ), що у своїй творчості поєднує народну пісню, лаунж/lounge та pop-dance. Їх репертуар охоплює популярну джазову і європейську популярну музику, твори у стилі New Age, сучасні оригінальні обробки народних пісень.

Чоловіче тріо бандуристів «Брати» (Кам'янець-Подільський) відтворює на бандурі аранжування сучасних світових хітів. Музичний гурт «Bandurband» (Харків) виконує музику у стилях хіп-хоп, репкор, рок, фанк, використовує стилістичні елементи різних музичних жанрів. «Ойкумена» (Львів) – етно-джазовий гурт, який поєднує спів з грою на бандурі та африканському джембе. Гурт виконує сучасну українську авторську акустичну музику з елементами етно-джазу, твори з сопілкою, саксофоном, флейтою, гітарою, фортепіано та використовує динамічні перкусійні ритми у поєднанні з відкритим співом, відмовляючись від академічної манери співу. У творчому пошуку постійно перебуває і гурт «Троє зілля», що пропонує слухачам сучасне аранжування українських народних пісень. У складі колективу використовується бандура чи електро-бандура, клавіші, дарбука, джембе та різні перкусійні інструменти. «Троє зілля» презентує нове звучання не лише бандури, але й народних пісень у стилях електро, інді, джаз [12].

«Онiка» – відомий сучасний український музичний гурт, який поєднує українські народні мотиви та інструменти (бандуру, сопілку, трембіту, окарину, цимбали, бугай та ін.) з електронною музикою, ударними інструментами. Гурт «KoloYolo», який поєднує бандуру, гітару, ударні, спів, творить атмосферну музику імпровізаційного характеру, імітацію різних національних стилів як відображення World music.

Сміливі експерименти ансамблів бандуристів стосуються і власного аранжування для свого складу типово естрадно-популярних пісень. Наприклад, у творчому доробку *квартету бандуристок «Гердан»* (Івано-Франківськ) – твори К. Меладзе на сл. Д. Гольде «Квітка-душа», Л. Горової «Пісня життя», С. Вакарчука «Не твоя війна», Пет. і Павла Солодухи «Біля тополі» та ін. Для окремих із них, окрім співу й суто бандурної фактури, використано ударні (малий барабан, тамбурин), скрипку, фонограму.

Ще один колектив Прикарпаття – *дуєт бандуристок «Metamorfosi»* (Івано-Франківської обласної філармонії ім. І. Маланюк) 2020 р. репрезентувало нову програму вокальних та інструментальних творів з використанням електро-супроводу «Бандура e l'universo», в якому національний інструмент поєднаний з новими сучасними технологіями. Показово, що проєкт постав у результаті опитування глядачів у ФБ-групі колективу, що обрали саме такий стиль і відповідний репертуар. Особливо оригінально прозвучали скрипкові Концерти А. Вівальді у перекладі для бандурного ансамблю у поєднанні з ударною установкою.

Серед великої кількості колективів на естраді за участю бандури слід відмітити діяльність гурту «Шпильсті кобзарі», що виконує авторську музику, українські народні пісні, інструментальні твори, кавери на зарубіжні композиції, та українське ретро по-новому – у стилі «музичний шарж». Колектив – учасник багатьох телевізійних проєктів та шоу. Вперше він з'явився на телебаченні в третьому сезоні шоу «Україна має таланти», де вони виконали пісню «Червона рута» у різних стилях і з успіхом дійшли до півфіналу. Гурт



виконує авторську музику, українські народні пісні, інструментальні твори, кавери на зарубіжні композиції, українське ретро по-новому – у стилі «музичний шарж». Гурт є учасником багатьох фестивалів, серед яких: «Країна мрій», «Обнова-фест», «П'ять доріг», «Каштановий дім», «ШЕФЕСТ», «КобзарТ».

Подібні тенденції спостерігалися й у середовищі українців діаспори. Серед зразків їх виконавської творчості слід виділити тріо «Лебеді», гурт «Kubasonics» (Канада) та ін., що синтезують естрадну та народну манери виконавства, традиційну музику з сучасними стилями world, джипсі, панк, ф'южн залучають народні акустичні інструменти (цимбали, бандуру, сопілку, акордеон) до електронних.

Також слід відзначити залучення естрадно-популярних творів до репертуару молодих бандуристів-виконавців, зокрема в аранжуваннях для соло, ансамблів – пісні з доробку Т. Кароль, Х. Соловій, М. Круть та ін.

*Висновки.* Отже, період другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. став часом формування нових напрямів у бандурному мистецтві, зокрема зародженням естрадно-виконавського напряму творчості солістів і ансамблевих колективів. Яскравими тенденціями можна визначити фемінізацію бандурного виконавства, співпрацю з композиторами естрадного напряму, створення численних аранжувань і каверів популярної музики. Бандура залишилася виразним національним символом для сприйняття публікою, але її використання наповнилося новим змістом тембрального (наприклад, в електронних інструментах) і репертуарного характеру. Репертуар бандуристів охоплює як оригінальні твори різних жанрів (переважно пісенних, романсових, інструментальні п'єси), так і обробки, аранжування, кавери популярної естрадної української та зарубіжної музики.

В останні десятиріччя значно активізувалися інструментальний та вокально-інструментальний напрями бандурного естрадно-популярного виконавства. Формується не лише репертуарний контент для солістів і колективів, але й стиль співу й гри – естрадно-джазовий, естрадно-ліричний, soul, laung використання фонограм, а також специфіка використання звукопідсилюючої апаратури.

*Перспективи нових досліджень* полягають у створенні окремих мистецьких портретів про солістів та колективи України й української діаспори, які репрезентують бандурне мистецтво естрадно-популярного напряму, аналіз репертуарних жанрів, особливостей аранжування та обробки, їх звукозаписної та гастрольної, фестивальної, медійної діяльності

#### Список використаної літератури

1. Березуцька М. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»): дис... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Одеса : Одесь. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2021. 255 с.
2. Бобечко О. Специфіка формування сольного жіночого репертуару в бандурному виконавстві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. Рівне, 2016. № 22. С. 103–108.
3. Брояко Н., Водяний Б. Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури ХХ – початку ХХІ століть. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. PP. 73–96. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
4. Дутчак В. Бандура і кітч. *Кітч у мистецтві, етосі та вихованні*: колективна монографія. Львів-Rzeszów: Растр-7, 2019. С. 44–55.
5. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
6. Дутчак В., Кубік О. Специфіка розвитку бандурного ансамблевого мистецтва у середовищі української діаспори ХХ – початку ХХІ століття. *KELM*. № 2 (38). Vol. 1. 2021. С. 77 – 85.
7. Дутчак В. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпат. ун-ту серії «Мистецтвознавство»*. № 15-16. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ «Плай», 2009. С. 136–147.
8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
9. Кияновська Л. Лицар бандури: До 80-річчя Василя Герасименка. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.
10. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис... канд. миств.: 17.00.03. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2014. 257 с.
11. Конвалюк У. Персоналогічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: дис... канд. миств.: 26.00.01. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2020. 320 с.
12. Кубік О. Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*: зб. наук. праць ін-ту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич, 2019. С. 183–191.
13. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2019. 254 с.
14. Лісняк І. Культурний образ сучасного бандурного мистецтва. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. PP. 144–164. DOI

<https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-7>

15. Мандзюк Л. Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. P. 122–143. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6>

16. Матвій Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис... канд. миств.: 17.00.03. Одеса : Одесь. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2021. 190 с.

17. Офіційний сайт Світлани Мирводи. URL: <https://svitlanamyrvoda.com/>

18. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис... канд. миств.: 26.00.01. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. 199 с.

19. Слюсаренко Т. Бандурне виконавство як явище української національної культури: дис... канд. миств. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 209 с.

20. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 204 с.

21. Федоряк Н. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: дис... канд. миств. 17.00.03. Львів, 2020. 316 с.

22. Чернета Т. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму: монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 256 с.

23. B&B Projec. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCOEeg8uXAomzCLhwt0Hz4kg>.

24. Petrynka Kh. Contemporary bandura art as an embodiment of the cultural code of ukrainians. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (1), 2023. PP. 136–151. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-1-18>.

### References

1. Berezutska M. Repertuar yak faktor ansamblevoi tvorchoosti bandurystiv (na materialii diialnosti ansamblu bandurystiv «Charivnytsi»). Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 025 Muzychne mystetstvo. Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi, 2021. 255 s. (in Ukrainian).

2. Bobechko O. Spetsyfika formuvannia solnoho zhinochoho repertuaru v bandurnomu vykonavstvi. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*. Rivne, 2016. № 22. S. 103–108 (in Ukrainian).

3. Broiako N., Vodiany B. Bandurne vykonavstvo u konteksti transformatsiinykh protsesiv ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi kultury XX – pochatu XXI stolit. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. P. 73–96. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4> (in Ukrainian).

4. Dutchak V. Bandura i kitch. *Kitch u mystetstvi, etosi ta vykhovanni: kolektyvna monohrofiia*. Lviv-Rzeszów : Rastr-7, 2019. S. 44–55 (in Ukrainian).

5. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatu XX stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2013. 488 s. (in Ukrainian).

6. Dutchak V., Kubik O. Spetsyfika rozvytku bandurnoho ansamblevoho mystetstva u seredovyshchi ukrainskoi diaspory XX – pochatu XXI stolittia. *KELM*. № 2 (38). Vol.1. 2021. S. 77 – 85 (in Ukrainian).

7. Dutchak V. Tvorchyi portret Oksany Herasymenko: bandurne mystetstvo na perekhresti kultur ta epokh (iuvenileni uzahalnennia). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu serii «Mystetstvoznavstvo»*. № 15-16. Ivano-Frankivsk : VDV TsIT «Plai», 2009. S. 136–147 (in Ukrainian).

8. Karas H. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s. (in Ukrainian).

9. Kyianovska L. Lytsar bandury: Do 80-richchia Vasyliya Herasymenka. Lviv : TeRus, 2007. 60 s. (in Ukrainian).

10. Kolubaiev O. Halytska populiarna pisnia v protsesi evoliutsii rehionalnoi tradytsii estradno-muzychnoho mystetstva: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Ivano-Frankivsk : Prykarp. nats. un-t im. Vasyliya Stefanyka, 2014. 257 ark. (in Ukrainian).

11. Konvaliuk U. Personolohichniy dyskurs vokalnoho mystetstva ukrainskoi estrady 70-kh rokiv XX – pochatu XXI stolit. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo). Ivano-Frankivsk : Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasyliya Stefanyka, 2020. 320 s. (in Ukrainian).

12. Kubik O. Typolohiia ansambliv u bandurnomu mystetstvi Ukrainy ta diaspory. *Muzychne mystetstvo XXI stolittia – istoriia, teoriia, praktyka: zb. nauk. prats instytutu muz. mystetstva Drohobyskoho derzh. ped. univ. im. I. Franka / zah. red. ta uporiad. A. Dushnoho. Drohobych*, 2019. S. 183–191. (in Ukrainian).

13. Lisniak I. (2019). Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatu XXI stolittia: monohrafiia. Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho. 254 s. (in Ukrainian).

14. Lisniak I. Kulturnyi obraz suchasnoho bandurnoho mystetstva. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. PP. 144–164. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-7> (in Ukrainian).

15. Mandziuk L. Spetsyfika rozvytku akademichnoho bandurnoho mystetstva na Slobozhanshchyni: istoriia, personalii, tendentsii. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. P. 122–143. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6> (in Ukrainian).

16. Matviiv H. Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchoosti: instrumentalno-vykonavskyi avtorskyi pidkhdid. – Kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia

kandydata mystetstvoznavstva (doktora filosofii) za spetsialnistiu 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo». Odesa : Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi, 2021. 190 s. (in Ukrainian).

17. Ofitsiynyi sait Svitlany Myrvody. URL: <https://svitlanamyrvoda.com/> (in Ukrainian).

18. Samaia T. Vokalne mystetstvo estrady yak chynnyk kulturnoho zhyttia Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva (doktora filosofii) za spetsialnistiu 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 2017. 199 s. (in Ukrainian).

19. Sliusarenko T. Bandurne vykonavstvo yak yavyshe ukrainskoi natsionalnoi kultury: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv : KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 2016. 209 s. (in Ukrainian).

20. Tormakhova V. Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez: monohrafiia. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K, 2017. 204 s. (in Ukrainian).

21. Fedorniak N. Transformatsiia muzychnoi folklornoj tradytsii u seredovyskhi ukrainskoi diaspori Pivnichnoi Ameryky: istoryko-vykonavskiy aspekt. Dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. myst. za spetsialnistiu 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Lviv, 2020. 316 s. (in Ukrainian).

22. Cherneta T. Bandurne mystetstvo Dnipropetrovshchyny: vid amatorstva do akademizmu: monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2017. 256 s. (in Ukrainian).

23. B&B Projec. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCOEeg8uXAomzCLhwt0Hz4kg>.

24. Petrynka Kh. Contemporary bandura art as an embodiment of the cultural code of Ukrainians. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences* (1), 2023. P. 136–151. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-1-18> (in English).

**UDC 78.01 : 78.071 : 789.5**

### **ENTERTAINMENT DIMENSIONS OF CONTEMPORARY BANDURA ART**

**Dutchak Violetta** – Doctor of Arts, professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

**Hanna Karas** – Doctor of Arts, professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article proposes an analysis of bandura performance in Ukraine and the Ukrainian diaspora from the late 20 th to the early 21 st century in the context of the dimensions of functioning in popular music, its aesthetic and genre-specific demands. The research focuses on the creative work of solo performers and ensembles (homogeneous and mixed in terms of vocal composition and instrumentation) that have gained wide popularity, represent an innovative approach to repertoire and its stage interpretation, actively promote bandura art through participation in media shows, active promotion on social networks, sound recordings, and festival activities. The main thematic and genre directions of the repertoire of contemporary bandura art representatives, representing the popular music dimension intended for a wide mass audience and presented in the online space, are identified. The levels of interaction between bandura composition and folklore, as well as contemporary performance tendencies (spectacle, theatricality, covers, etc.), are revealed.

*Key words:* popular music performance, aesthetics and forms of popular music, bandura art in Ukraine and the Ukrainian diaspora, bandura soloists, bandura ensembles, repertoire and genre-specific priorities, sound recordings, media shows, festival movement.

Надійшла до редакції 26.05.2023 р.

## **Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

### **Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE**

УДК [78.7.034] (410.1)

#### **ВІКТОРІАНСЬКА ЕПОХА КРИЗЬ ПРИЗМУ СТИЛЮ БІДЕРМАЙЄР**

**Соколова Алла** – доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології,  
Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової, м. Одеса  
<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.611>  
asmoonlux@gmail.com

*Відзначено* прагнення Британії претендувати на роль культурної вітрини Європи протягом століть. *Визначено*, що культура Німеччини і Австрії XIX століття вплинула на формування національних символів буржуазного класу Англії. *Розкрито*, що поняття респектабельності виступало у ролі наріжного каменю існування середнього класу вікторіанської Англії та ідеально вписувалося в поняття «англійського буржуа». *Виявлено*, що жінки вікторіанської доби становилися об'єктами сентиментальної ідеалізації у літературі, поезії, живопису і музиці, а дизайн вікторіанського будинку вписується в стиль, характерний для бідермайєра. *Зазначено*, що музика в вікторіанську добу прала межі між суспільним та особистим, а фортепіано, яке асоціювалося із жіночністю, стає символом процвітання, благодійності та респектабельності середнього класу. *Обґрунтовано*, що стиль бідермайєр в Англії зародився в надрах ранньої вікторіанської доби, був компромісом між традицією та науково-технічними здобутками, чому сприяло релігійне відродження, надмірне захоплення англійського суспільства німецькою культурою та формування унікального англійського середнього класу – «бідермена».

*Ключові слова*: вікторіанська епоха, стиль бідермайєр, респектабельність, «бідерман», сентиментальний ідеалізм, культ сім'ї, культ смерті.

*Постановка проблеми*. Стиль бідермайєр, датований періодом 1815-1848 років, характеризується різким збільшенням чисельності середнього класу та певними культурними цінностями, що втілилися у своєму творчості музиканти, літератори, живописці та дизайнери. Бурхливе зростання економіки, індустріалізація, домінуючий стан Британії у світі стають поштовхом до формування значного прошарку середнього класу у вікторіанській Англії, в центрі якого виявився «бідерман» (прототип німецького бюргера), який транслиував специфічний культурний кодекс. Політична стабільність вікторіанської епохи дозволила міському обивателю зосередитися на ідеалах, основу яких складало сімейне щастя та безпека.

Актуальність даної тематики лежить в осмисленні балансу між політичною та культурно-стабільною структурою Британії та бідермайєрівськими цінностями, що домінували як в образі життя вікторіанців, так і у різних сферах мистецтва.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій* дозволив виявити певну тенденцію останніх десяти років у зарубіжній та вітчизняній літературі. Так, проблематика виникнення і розквіт художніх стилів епохи бідермайєра надзвичайно рідко досліджувалася українськими вченими (О. Муравська, О. Маркова). Зарубіжні дослідники більш широко висвітлювали художню специфіку культурного простору Німеччини у першій пол. XIX ст. Проте небагато з них намагалися провести важливі дослідження, які безпосередньо вплинули на культурні, релігійні та моральні цінності середнього класу вікторіанського періоду, типові для епохи бідермайєр. До таких дослідників можна віднести Волтера Хоутона, Адера Фітц-Джеральда, Кетріну Холл, Філіпа Овена, Лінду Осбанд, Чарльза Террі, В'єрджинію Вульф та ін.

*Мета статті* – виявити культурні цінності англійського середнього класу і типового «бідермена» вікторіанського періоду крізь призму ідеалів і принципів епохи бідермайєра.

*Наукова новизна* – вперше вікторіанська епоха розглянута в контексті соціальної ідентичності, особистої причетності, ментальності, символічних форм, стильових орієнтацій епохи бідермайєра, який зародився в надрах ранньої вікторіанської доби.

*Виклад основного матеріалу*. Європа мала величезний вплив на культуру Британії. Але й Британія з часів правління королів Стюартів прагнула стати глобальним гравцем на міжнародній арені і претендувала на роль політико-культурної вітрини Європи. Так, музично-театралізована вистава

«Придворні Маски» часів правління короля Якова Стюарта перетворюються на культурний зразок не лише англійського королівського двору, а й європейського. «Різдвяні Маски ставилися перед політичною елітою – чиновниками, радниками, аристократами та магістратами, почесними гостями з дипломатичної спільноти, чия присутність робила виставу подією міжнародної важливості, новини про яку швидко надходили до Парижа, Відня та Мадрида. Різдвяні Маски були справою державної ваги та національної гордості у призмі культурних традицій Англії» [11; 255].

У XIX ст. за Лондоном остаточно закріпився статус світової фінансової та культурної столиці.

Художні твори письменників різного рівня перекладалися англійською мовою, а наукові відкриття значно полегшили поширення англійської культури на європейському континенті та світі.

Проте в англійській професійній музичній сфері склалася інша ситуація. Через відсутність своїх значних композиторів Англія, здавалося, із задоволенням приймала іноземних. Так, композитор-початківець Георг Гендель в 1706 р. їде в Італію. Через кілька років молодий саксонець привезе свою любов до італійської опери до Лондону. Англійська публіка прихильно зустріла Генделя. Натхненний композитор оселився у Лондоні на постійне місце проживання. У 1794 р. інший, не менш відомий, композитор Йозеф Гайдн, стає знаковою фігурою в лондонському музичному світі. Французька, італійська і, особливо німецька, музична культура, практично витісняє твори британських композиторів з їхньої батьківщини. Іноземна музика домінує у концертних залах та оперних театрах Англії аж до епохи англійського музичного Ренесансу XX ст. Відомі музикознавці вказували на невідповідність між високим рівнем музичної виконавчої діяльності в Англії та низьким статусом її композиторів на внутрішній та міжнародній аренах [9; 137].

Культура Німеччини вплинула і на вікторіанську епоху. Стиль бідермаєра датований першою пол. XIX ст., передусім пов'язані з культурою Німеччини та Австрії. Естетика бідермаєра стає відповіддю на крихкість рококо, надмірну урочистість бароко та західноєвропейський неокласицизм. Стиль бідермаєр характеризувався класичною простотою, покликаною переконати «бідермана» (буржуа) у тому, що його багатства та новопридбана роль у суспільстві перебуває у збалансованому та безпечному становищі. Культ особистого простору – новий атрибут середнього класу, завдяки якому стан буржуа залучено до орбіти мистецтва. У Німеччині та Австрії домінують духовні ідеали, гламур, гарне та розмірене життя, затишок та спокій, спілкування з близькими. Риси елегантності, простоти та функціональності протиставлялися награності, помпезності та надмірності. Із 1850-х років іронічне ставлення до стилю зникло. Стиль бідермаєра стає символом буржуазної добродесності та респектабельності [10; 142].

Вікторіанський період посідає важливу нішу в історії Великобританії і віддзеркалює німецький період епохи бідермаєра Німеччині, що не дивно: королева Вікторія одружилася з німецьким принцом Альбертом, а увага англійського суспільства до моменту вступу на престол королеви Вікторії була надзвичайно сфокусована на німецькій філософії, літературі, музиці та живопису.

Королева Вікторія з її сентиментальним консерватизмом, експансивним моралізаторством, надмірною релігійністю, смиренністю, спокоєм духу, практичністю та поміркованістю, вмінням знайти компроміс і, одночасно, відсталістю думки, прагненням до комфорту ідеально вписувалася в поняття англійського буржуа.

Середній клас почав формуватися в Англії наприкінці XVIII ст. як продукт численних соціально-політичних факторів, зокрема індустріалізації та релігійного відродження. Заклики французької та американської революцій до свободи та рівності луною відгукнулося серед «англійських середніх чинів», які прагнули самоствердитись у протистоянні з сільським, робітничим класами та аморальною аристократією [4; 189].

Матеріальна та ідеологічна культура стану буржуа стає основою для демонстрації свого достатку та процвітання. Аристократична витонченість та релігійні догми, що спираються на буржуазну добродесність, культивуються у вікторіанській Англії. Поняття респектабельності виступає у ролі наріжного каменю існування середнього класу. Саме буржуазна респектабельність, за якою стояла справжня віра в Бога, перемогла над аристократизмом і плебейською аморальністю. Дослідник Волтер Хоутон [6; 89] стверджував, що прагнення середнього класу до респектабельності підживлювалося боротьбою з міжкласовими видами за кар'єрне просування та багатство. Негласно встановлено кордони для респектабельних членів суспільства та нижчого соціального класу [7; 56]. Вікторіанські ідеали були побудовані відповідно до прагнення зберегти традиції в епоху змін. Дослідник вікторіанської епохи С. Холл [5; 188-189] стверджував, що євангелічний рух сприяв створенню ідеалу домашнього затишку.

Зазначимо, що вікторіанці були фанатично одержимі темою смерті, що було парадоксом вікторіанської культури. Через високий рівень смертності в Англії смерть і скорбота стали способом життя для тих, хто вижив. Фотографії, посмертні маски та портрети, медальйони з волоссям померлого перетворюються на атрибут фетишизму. Похоронні звичаї, які називалися вікторіанським «культом

смерті», стають способом впоратися з емоційним потрясінням. Бажання втішити вбитих горем та прикрасити жадливе призводить до ідеалізації смерті. Тема смерті набула сакрального значення. Смерть уявлялася як щось високе і прекрасне, перетворювала померлих на ангелоподібних істот, які прямували на небеса. З іншого боку, у поданні вікторіанців смерть виглядала респектабельною.

Мистецтво бальзамування у вікторіанську епоху досягло надзвичайних висот і перетворилося на прибутковий бізнес. За каноном тіло вмираючого мало залишатися непошкодженим. Тілесне збереження було важливою з погляду підготовки покійного до Воскресіння Господнього. У поствікторіанську епоху, в період кривавих подій Першої світової війни, смерть втрачає своє священно-ритуальне значення, війна руйнує незримий зв'язок між смертю і вірою в потойбічне життя, залишаючи народ у стані недолюгої скорботи [2; 530].

Цілісність вікторіанської епохи забезпечувалася своєрідними «сакральними вікнами», які з одного боку являли собою захисний екран, що рятував вікторіанців від суворої дійсності, завдяки чому вікторіанська домівка перетворюється на замкнутий світ. З іншого боку, вікна відкривали вікторіанцям велику силу світу мистецтва. Музичний театр вікторіанської епохи набув надзвичайної популярності і втілювався у створенні савой-опери. Творчими зусиллями геніальної тріади Гілберта-Саллівана-Карт савой-опера здобула визнання вікторіанської публіки. Савой-опера спиралася на традиції придворної маски, семі-опери, баладної опери, нарешті на мюзикли, що набули широкого поширення до середини ХІХ ст. Мюзикли ставилися на сценах столичних та провінційних театрів. Пісні та танці з комічними акробатичними номерами та жонглюванням знаходять друге дихання, актори розважають публіку в той час, як «респектабельна публіка» їсть та п'є. Напередодні Першої світової війни для відкриття мюзик-холів стали вимагати ліцензію, алкоголь був заборонений, що, зрештою, і поклало край існуванню класичного мюзиклу в Англії [1; 203].

На середину століття читання сентиментальної прози стає улюбленим заняттям англійського середнього класу. «Ми стали людьми, які читають романи», – з гордістю заявив талановитий романіст вікторіанської епохи Ентоні Троллоп у 1870-х роках [13; 175-200]. Художня проза зверталася переважно до актуальних сучасних тем, що дозволяло вікторіанцям переживати події, подібні до їхніх власних. Драми, що розігруються на сторінках відомих романів, відрізнялися від драм обивателів насиченим та захоплюючим змістом. Мелодрама, як жанр, досягла піку своєї популярності саме у вікторіанську епоху.

Сімейна тематика у художній прозі була домінуючою. Жінки і, насамперед, матері були об'єктами сентиментальної ідеалізації у вікторіанській літературі та поезії. Найбільш яскравий виразник сентиментально-консервативного світогляду вікторіанської епохи та улюблений поет королеви Вікторії А. Теннісон, а також англійський поет Р. Браунінг у своїх творах віддавали перевагу сімейній тематиці, хоча й намагалися замаскувати гламурну атрибутику греко-римської.

Ч. Діккенс «один із найбільших хронікерів домашнього вжитку» у своїх творах також часто звертається до теми сім'ї. Героїні Діккенса страждають із дитинства від нерозуміння і нестачі кохання, але не втрачають здібності до самопожертви, «діяльної доброти» та людяності (прояви справжньої жіночності). Сімейне щастя таких героїнь – це одночасно результат їх страждань і нагорода за них.

Сім'я стає символом святості, вівтарем вікторіанської моделі, а жінка посідає особливе місце у вікторіанській градації ідеалів, як і німецька жінка доби бідермайер. «Домашні ангели», «небесні творіння», «хранительки вогнища», «стовпи чистоти, відданості та самовідданості» були зведені на недосяжну висоту, проте вели життя повне обмежень, зосередившись лише на сім'ї. Поняття «Ангел у домі» узвичаїлося у вікторіанців із появою популярної поеми-розповіді Ковентрі Патмора «Ангел у домі», опублікований в 1854 р., який присвятив маленьку поему своїй дружини Емілі, вважаючи її ідеальною дружиною і господинею [16].

«Ангел у домі», пісня ІІІ:

He prays for some hard thing to do,  
Some work of fame and labour immense,  
To stretch the languid bulk and thew  
Of love's fresh-born magnipotence.  
No smallest boon were bought too dear,  
Though barter'd for his love-sick life;  
Yet trusts he, with undaunted cheer,  
To vanquish heaven, and call her Wife.  
He notes how queens of sweetness still  
Neglect their crowns, and stoop to mate;  
How, self-consign'd with lavish will,



They ask but love proportionate;  
How swift pursuit by small degrees,  
Love's tactic, works like miracle;  
How valour, clothed in courtesies,  
Brings down the haughtiest citadel;  
And therefore, though he merits not  
To kiss the braid upon her skirt,  
His hope, discouraged ne'er a jot,  
Out-soars all possible desert.

Переклад

У своїй молитві, схильний,  
Він тяжку працю здійснити просив,  
Щоб кохання новонародженого  
Надати могутності та сил.  
Не велика ціна для блага,  
Хоча в обмін кохання – туга;  
Він у небеса дивиться з відвагою  
Вона Дружина мені на віки.  
Цариці млості, знявши корони,  
До пажу схилили ніжний погляд,  
Але, щедре всі прибравши перепони,  
Розміряти Любов хочуть.  
Але та, переслідуючи нас десь,  
Чудово свій прискорить хід;  
А доблесть, у ввічливість одягнена,  
Вразить гордовитості оплот.  
І тому, хоч не вартий  
Він їй поділ поцілувати,  
В надії скромної був спокійний,  
Прийде тепер благодать.

Згодом, у 1931 р. В. Вульф написала: «Вбити ангела в домі – основне завдання жінки-письменниці» [15; 31]. Жіноча ідентичність формувалася виключно у домашньому господарстві. Жінка виконувала свій духовно-моральний обов'язок перед своєю сім'єю, зокрема, і суспільством, загалом. Введення домашнього господарства та материнство вважалося визначальними, зайнятість у домашній сфері вело до емоційного задоволення. Фактично жінки вводять до моди сімейне святкування Різдва Христового, звичай обмінюватися вітальними листівками та традицію англійського чаювання.

Вікторіанська жінка мала володіти не лише цнотливістю та чистотою, а й бездоганним зовнішнім виглядом. Обличчя жінки – важливий атрибут вікторіанської культури. Саме жіночому волоссю надавалося особливе значення у вікторіанській художній літературі та живописі. Цнотливо покриті волосся вважалося втіленням благородної жіночності, а розпущене довге волосся – ознакою моральної розбещеності, символом порочної сексуальності [3; 936-954].

Для вікторіанської архітектури характерно стильове розмаїття внаслідок естетичних підходів, що часто змінюються, і впровадження технологічних нововведень. Професія архітектора є значною мірою досягненням вікторіанської епохи. Це опосередковано підтверджується фактом створення Інституту британських архітекторів лише в 1834 р.

Будівлі у вікторіанському стилі являли собою щось середнє між барвистим ляльковим будиночком і високим архітектурним стилем: скатні дахи, круглі веранди, циліндричні вежі, багато прикрашені дерев'яною обробкою, так звана фламандська цегляна кладка, що складається з перемичок, які чергуються. Типовий двох чи триповерховий вікторіанський особняк був великим та значним. Будинки створювали відчуття простору на противагу невеликим котеджам та скромним будинкам.

У моді увійшли вікна, що виступають із плоским фасадом і мозаїчні вітражі. Колір фасаду варіювався від сміливих яскравих до темніших відтінків, оскільки вікторіанці любили експериментувати з кольором. У будинку вікторіанця, який зараховував себе до середнього класу, завжди був камін, який виконував сакральну-захисну функцію. На зміну аристократичному салону прийшла вітальня як багатофункціональне приміщення, а також кабінет. Велика бібліотека містила як художню прозу, так й книжки з кулінарії, які стають справжнім витвором мистецтва. Однак, численні

башточки, закутки та інші житлові приміщення були невід'ємною особливістю фірмового архітектурного вікторіанського стилю. Віконні ліпнини доповнювали хитромудрий інтер'єр. Стеля була низька, вікна мали унікальний дизайн, який сприяв ефекту «залитих сонцем кімнат».

Вікторіанський будинок славився модними, але практичними меблями, ряснів декоративними елементами, доданими виключно в естетичних цілях. Вікторіанці віддавали перевагу світлим тонам породи дерев. Форма переважала над функцією у дизайні інтер'єру. Крім прямокутних форм використовувалися вигнуті лінії та форма ліри. Це стосувалося дзеркал, дверних різьблених ручок з інкрустацією з перламутру та підлокітників. Дивани замінили канапе, у вітальні з'явилися серванти з фамільним фарфоровим та срібним посудом та секретер.

Ключовою особливістю вікторіанського дизайну стає інтенсивне використання gobеленів та шпалер із хитромудрими квітковими візерунками. Переважали насичені тони: зелений, синій, фіолетовий та бардовий: такий спектр кольорів добре приховував плями бруду. Поєднання шпалер та тканин імітували оксамитові гірлянди, оздоблення та інші декоративні елементи.

Невеликі за розміром картини, що прикрашали стіни, відрізнялися камерністю сюжетів та м'яким колоритом. Сюжети картин характеризувалися досить вузьким набором тем (картинки із селянського побуту, сентиментальні романтичні сцени, пасторальні пейзажі, казкова тематика, сімейні портрети), проте були ідеалістичними та задушевними. Дрібні предмети меблів, домашні тварини та клітини з канарками, герань – все це також характерні елементи стилю. Особлива увага приділялася чистоті.

Домашня обстановка доповнювалася гарними килимами, розкішними фіранками, ширмами із зображеннями птахів й квітів та безліччю дрібничок у вигляді вишитих подушок та скатертин, а також різноманітними зручностями – винаходами науково-технічної революцією (газовим освітленням, внутрішньою сантехнікою тощо) [8; 97].

У міру ідентичності середнього класу, що формується, попит на фортепіано неухильно зростав протягом усього XIX ст. Клавійні інструменти тривалий час вважалися символом багатства та розкоші. Становлення класу буржуа стало ключовим каталізатором вибухового зростання популярності фортепіано у XIX ст. Інструмент стає не лише модним, а й незамінним компонентом успішного функціонування будинків новоявлених «англійських бюргерів». «Фортепіано було таким потужним символом станової приналежності, що багато хто купував його просто для трансляції суспільству свого соціального статусу. А вміння хоч трохи грати говорило про сімейний стан і респектабельність» [12; 1-8].

Залежно від матеріального рівня сім'ї, у вікторіанській вітальні розміщували піаніно або невеликий рояль, на якому музиканти-аматори грали для своєї сім'ї та гостей. У будинках вищого стану проводили концерти камерної музики. Більшість вікторіанців вважали музику компонентом усебічної освіти. Вміння грати на фортепіано асоціювалося із соціальною гармонією. За допомогою фортепіано люди зустрічалися та спілкувалися. Інструмент символізував ідеальний заможний будинок «бідермана».

Музика кидала виклик категоріальній двійковості: вона прала межі між поняттям суспільного та особистого, впливала на інтелектуальну та творчу, раціональну та емоційну сфери. Інструмент тісно асоціювався з жіночністю, став символом процвітання та благодійності. Молоді жінки демонстрували свої музичні навички потенційним нареченим. Вміння грати на фортепіано дозволило доброчесним заміжнім вікторіанським жінкам порушувати нормативні гендерні ролі та отримати доступ до трансцендентного царства мистецтва та музики, вийти з обмежувальних рамок домашнього побуту, встановлених суспільством із правом легального доступу до світу мистецтва. Фактично фортепіано ламає тверді межі, задані вікторіанською ідеологією. Безневинний домашній інструмент стає джерелом культурно-гендерної тривожності.

Занепад вікторіанської культури почався у 1890 роках і пов'язаний з повстанням англійської інтелігенції проти вікторіанських цінностей. Так, геніальний самоук, «геній мініатюри» художник і музикант Обрі Бердслі кинув виклик манірній вікторіанській Англії. О. Бердслі рішуче пориває з релігійними догмами і публікує еротичні ілюстрації до роману «Соломія» О. Уайльда, ілюстрації багато в чому визначили успіх книги. Художник у буквальному значенні обрушив старі уявлення про мистецтво та світ загалом. У 1848 р. інша група молодих бунтівних художників створила Братство прерафаелітів. Братство було об'єднане однією метою – струснути «задушливе вікторіанське суспільство» і створити світ дивовижних образів. Воскресаючи справжнє релігійне мистецтво, прерафаеліти заперечували досконалі образи християнської вітварної картини. У пізній вікторіанський період Джордж Бернард Шоу у своїх драматичних творах також скинув ідеали, якими так дорожило вікторіанське суспільство: респектабельність, гламур і жіночність.

Наприкінці XIX – початку XX ст. багато «представниць прекрасної статі» об'єднуються в рух, відомий як суфражистський, виступаючи за виборчі права жінок із середнього класу. Вони відстоювали те, в що щиро вірили, часто ризикуючи своїм життям. Разом із королевою Вікторією пішло в минуле і те,

що визначало політику та культуру Британії другої половини XIX століття. Смерть королеви Вікторії позначила захід сонця епохи вікторіанства та світанок нової ери, зміну поколінь та моральних орієнтирів, інтелектуальну свободу та нові досягнення науково-технічної революції [14; 115, 203, 527].

*Висновки.* Стиль бідермайєра виник на основі прагнення німецьких і австрійських бюргерів уникнути соціальних проблем і глобальних катаклізмів, знайти комфортне і спокійне життя в теплому і затишному світі, в якому олюднена природа і «миле містечко» протиставлялася урбанізації суспільства, що стрімко насувалася. Цілий пласт культури проник у різні сфери мистецтва – від живопису до архітектури, наклав відбиток на культурний код та спосіб життя європейців та англійців. В Англії стиль бідермайєр зародився в надрах ранньої вікторіанської доби і був частково дзеркальним відображенням німецького та австрійського стилю бідермайєра, частково компромісом між традицією та науково-технічними здобутками. Виникненню та міцному укоріненню стилю також сприяло релігійне відродження в Англії в XIX столітті, надмірне захоплення англійського суспільства німецькою культурою та формування англійського середнього класу – «бідермана». Темпоральність, як постійний рух у часі та просторі, домінувала у культурі Англії. Тимчасові рамки англійського бідермайєра виявилися зрушеними і датуються приблизно 1840-1875 роками. Саме до 1880 р. знецінення вікторіанських цінностей почало набирати обертів. Тому сприяв і рух суфражисток, що набрав силу, і висміювання художниками, літераторами і музикантами подвійної моралі англійців.

Стиль англійського бідермайєру – специфічний і неповторний, він був гармонійним балансом між, здавалося б, малосумісними компонентами. Характеристиками першого компонента виступали імперські амбіції країни, боротьба правлячої еліти нації за лідерство у світовій політичній системі, урбанізація, культивування традицій Стародавнього Риму, воскресіння культури римської античності, помпезність, м'язисте християнство. З іншого боку, була очевидна ясна лаконічність, сентиментальний ідеалізм, іронічність та затишний гламур, культ сім'ї та свята Різдва Христового, входження жінок у трансцендентний світ мистецтва, добродішність та респектабельність, пріоритет поколінь, терпимість та розсудливість. У цій рівновазі часом несумісних ланок однієї цілої, у рівнозначності Великого і Малого, імперського та бідермайєрського, бачиться суть вікторіанської культури.

*Перспективи подальшого дослідження проблеми* лежать в сфері вивчення музикальної культури Британії XIX ст. у контексті специфічних характеристик стилю бідермайєра.

#### Список використаної літератури

1. Adair S. J. Fitz-Gerald, O'Connor T. P. The Story Of The Savoy Opera : In Gilbert And Sullivan Days. USA : Kessinger Publishing, LLC, 2006. 276.
2. Aries Ph. The Hour of Our Death: The Classic History of Western Attitudes Toward Death over the Last One Thousand Years. USA : Vintage Books, 2008. 704 p.
3. Gitter E. G. The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. PMLA, 1984. Vol. 99, No. 5, P. 936-954.
4. Gunn S. Bell R. Middle Classes: Their Rise and Sprawl. London : Orion Publishing Group, 2003. 274 p.
5. Hall C. The early formation of Victorian domestic ideology. Abingdon : Routledge, 2012. 18 p.
6. Houghton W. E. The Victorian frame of mind, 1830-1870. New Haven : Yale University Press, 1957. 184 p.
7. Nead L. Myths of sexuality: representations of women in Victorian Britain. Oxford : Basil Blackwell, 1988. 156 p.
8. Osband L. Victorian House Style: An Architectural and Interior Design. California : David & Charles, 2003. 191 p.
9. Peter J. P. The English Musical Renaissance: Twentieth Century British Composers and their Works. New York : St Martin's Press, 1980. 270 p.
10. Sigrid Sang. Biedermeier to Bauhaus. New York : Harry N. Abrams, 2001. 192 p.
11. Соколова А. В. Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України: дис...д-ра миств., 2021. С. 255. Приєднання: [https:// knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02](https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02).
12. Steinbach S. Understanding the Victorians: Politics, Culture, and Society in Nineteenth-Century Britain. London : Routledge, 2012. 8 p.
13. Terry R. C. Anthony Trollope : The Artist in Hiding. London : Macmillan, 1977. P. 175-200.
14. Wilson A. N. After the Victorians: The Decline of Britain in the World. London : Picador, 2006. 624 p.
15. Woolf V. Killing the Angel in the House: seven essays. London : Penguin Books, 1995. 96 p.
16. Poems of Coventry Patmore : Web site. Mode of access: URL : <https://poetandpoem.com/Coventry-Patmore/The-Angel-In-The-House-Book-I-Canto-III>.

#### References

1. Adair S. J. Fitz-Gerald, O'Connor T. P. The Story Of The Savoy Opera: In Gilbert And Sullivan Days. USA : Kessinger Publishing, LLC, 2006. 276.
2. Aries Ph. The Hour of Our Death: The Classic History of Western Attitudes Toward Death over the Last One Thousand Years. USA : Vintage Books, 2008. 704 p.
3. Gitter E. G. The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. PMLA, 1984. Vol. 99, No. 5, P. 936-954.
4. Gunn S., Bell R. Middle Classes: Their Rise and Sprawl. London : Orion Publishing Group, 2003. 274 p.

5. Hall C. The early formation of Victorian domestic ideology. Abingdon : Routledge, 2012. 18 p.
6. Houghton W. E. The Victorian frame of mind, 1830-1870. New Haven : Yale University Press, 1957. 184 p.
7. Nead L. Myths of sexuality: representations of women in Victorian Britain. Oxford : Basil Blackwell, 1988. 156 p.
8. Osband L. Victorian House Style: An Architectural and Interior Design. California : David & Charles, 2003. 191 p.
9. Peter J. P. The English Musical Renaissance: Twentieth Century British Composers and their Works. New York : St Martin's Press, 1980. 270 p.
10. Sigrid Sang. Biedermeier to Bauhaus. New York : Harry N. Abrams, 2001. 192 p.
11. Sokolova A. V. Vizantijsko-licarskij kulturnij fenomen u religijnih i tvorchih tradicijah Britaniji-Angliji ta Rusi-Ukrayini. (Doktorska disertacija), 2021. С. 255. Priyednannya: <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/>
12. Steinbach S. Understanding the Victorians: Politics, Culture, and Society in Nineteenth-Century Britain. London : Routledge, 2012. 8 p.
13. Terry R.C. Anthony Trollope: The Artist in Hiding. London : Macmillan, 1977. P. 175-200.
14. Wilson A. N. After the Victorians: The Decline of Britain in the World. London : Picador, 2006. 624 p.
15. Woolf V. Killing the Angel in the House: seven essays. London : Penguin Books, 1995. 96 p.
16. Poems of Coventry Patmore : Web site. Mode of access: URL : <https://poetandpoem.com/Coventry-Patmore/The-Angel-In-The-House-Book-I-Canto-III>.

### **THE VICTORIAN ERA THROUGH THE PRISM OF THE BIEDERMEIER STYLE**

**Sokolova Alla** – Doctor of Arts, Professor of the Theoretical Department and applied cultural studies, Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova

The aspiration of Britain to claim the role of the cultural showcase of Europe for centuries is marked. *It was determined* that the culture of Germany and Austria in the 19th century influenced the formation of national symbols of the bourgeois class of England. *It is revealed* that the concept of respectability acted as a cornerstone of the existence of the middle class of Victorian England and perfectly fit into the concept of the «English bourgeois». *It is revealed* that women of the Victorian era became objects of sentimental idealization in literature, poetry, painting and music, and the design of the Victorian house fits into the style characteristic of Biedermeier. *It is noted* that music in the Victorian era washed the boundaries between public and private, and the piano, which was associated with femininity, became a symbol of prosperity, charity and respectability for the middle class. *It is substantiated* that the Biedermeier style of England was born in the bowels of the early Victorian era, was a compromise between tradition and scientific and technical achievements, which was facilitated by religious revival, excessive admiration of English society for German culture and the formation of a unique English middle class – «Biederman».

*Key words:* Victorian era, Biedermeier style, respectability, «Biederman», sentimental idealism, a cult of family, a cult of death.

**UDC: [78.7.034] (410.1)**

### **THE VICTORIAN ERA THROUGH THE PRISM OF THE BIEDERMEIER STYLE**

**Sokolova Alla** – Doctor of Arts, Professor of the Theoretical Department and applied cultural studies, Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova

The purpose of the article is to consider the cultural values of the English middle class and the typical «Biederman» of the Victorian period through the prism of the ideals and principles of the Biedermeier era.

Research methodology consists in the application of methods of analysis and synthesis, systematization of facts, comparison and generalization of research results. The system-historical method made it possible to examine the cultural values of the Victorian era through the prism of Biedermeier's ideals.

The practical significance of the research is that its materials can be used in educational courses of secondary or higher education institutions.

The results. It was found that in England the Biedermeier style was born in the bowels of the early Victorian era and was partly a mirror image of the German and Austrian Biedermeier style, partly a compromise between tradition and scientific and technical achievements. It was emphasized that the emergence and firm rooting of the style was facilitated by the religious revival in England in the 19th century, the excessive fascination of English society with German culture and the formation of the English middle class – «Biederman». It is justified that the style of English Biedermeier was a harmonious balance between imperial ambitions, the struggle of the nation's ruling elite for leadership in the world political system, the cultivation of the traditions of Ancient Rome and sentimental idealism, glamour, the cult of family and the Christmas holiday, virtue and respectability. It was determined that the essence of Victorian culture is the equivalence of the Great and the Small, the imperial and the Biedermeier.

Scientific novelty – for the first time the Victorian era was considered in the context of social identity, personal involvement, mentality, symbolic forms, stylistic orientations of the Biedermeier era, which was born in the bowels of the early Victorian era.

*Key words:* Victorian era, Biedermeier style, respectability, «Biederman», sentimental idealism, a cult of family, a cult of death.

Надійшла до редакції 23.04.2023 р.

УДК 78.071.1(477):781.7

**ПАРАТЕКСТУАЛЬНО-ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІЙ,  
ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТА ФОРТЕПІАННІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА**

**Фрайт Оксана Володимирівна** – доктор мистецтвознавства,  
доцент, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки,  
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, м. Дрогобич

<http://orcid.org/0000-0001-6903-7096>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.612>

[oksana\\_frajt@ukr.net](mailto:oksana_frajt@ukr.net)

Виявлено взаємозв'язки вокально-хорових і фортепіанних творів М. Лисенка різних жанрів, поєднаних спільністю заголовків (паратекстів) і першою репрезентацією фольклорного зразка із супроводом фортепіано. До цієї групи віднесено й авторський хор на слова Лесі Українки, відокремлена фортепіанна партія якого стала самостійним твором. Доведено, що інтермедіальні діалоги з первісним однойменно-пісенним джерелом подекуди перетворюються на полілоги завдяки залученню переінтованих тем західноєвропейських композиторів. Здійснено порівняння концепцій і семантики виражальних засобів Лисенкових творчих «редакцій» з вихідним прототипом крізь призми авторефенцій та кореляцій зі запозиченими текстами.

*Ключові слова:* спадщина М. Лисенка, фольклор, пісня, хорова творчість, фортепіанна творчість, паратекстуальність, інтермедіальність.

*Постановка проблеми.* Творча праця засновника національного музичного стилю М. Лисенка протікала у вельми складних умовах. Адже він, як сам про себе метафорично говорив, був «одним у полі воїном», тобто, не мав колег-композиторів. Плекав і наставляв молодших за себе, самостійно торуючи доцільні для рідного мистецтва напрями музичної діяльності, закладаючи тривкі основи його розвитку. Й усе це на тлі імперсько-російського гніту українства, принижень, заборон, переслідувань. Тому не дивно, що багато задумів залишилося нездійсненими чи незавершеними. Тим більше зрозумілими є факти автоцитувальних, транспозицій творів або їхніх жанрових міграцій. Це стосується не лише однієї галузі, наприклад, вокальної, коли одні й ті ж пісні діставали різні виконавські склади (перехід із камерно-вокальної до хорової сфери), а й міжгалузевого обміну, як це траплялося з вокальними композиціями, що ставали фортепіанними з аналогічними паратекстами (заголовками або заголовковими комплексами). З огляду на те, що досі така проблематика не виокремлювалася й комплексно не розглядалася, стаття є актуальною.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Названі ділянки спадщини видатного композитора, виконавця, науковця й музично-громадського діяча М. Лисенка почали вивчатися ще за його життя. Вони привертають увагу сучасних лисенкознавців, серед яких О. Козаренко, Л. Корній, Л. Пархоменко, І. П'ятницька-Позднякова та ін. Проте ракурс міжжанрової взаємодії через тотожність паратексту в Лисенковій спадщині ніким не вивчався. Вказані кореляції творчості М. Лисенка також не перебували в полі зору авторів, дотичних до тематики статті досліджень про музичні транскрипції (М. Борисенко), перекладення (В. Дейнега), обробки (І. Коновалова), переклади (Н. Пилатюк) тощо.

*Мета статті* полягає у висвітленні міжтекстуальних (паратекстуальних та інтермедіальних) зв'язків фольклористичної, хорової та фортепіанної творчості М. Лисенка, у порівнянні різножанрових і різногалузових версій, що походять від початкових пісенних репрезентацій, і в з'ясуванні взаємодії з «чужим» тематичним матеріалом.

*Виклад основного матеріалу.* Як чудовий знавець вокальної та інструментальної стилістик, М. Лисенко бачив розмаїті пункти їхнього перетину й надавав деяким опусам нових інтермедіальних вимірів. Інтермедіальність, як взаємодія кодів різних мистецтв, згідно з теорією компаративіста Стівена Пола Шера, притаманна таким видам сполучення слова й музики, як вокальна творчість, програмна музика та «музична проза» [13]. Лисенкова спадщина дає можливість студіювання всіх видів, проте ця стаття присвячена двом першим, а саме, кореляціям у сфері ідентичної паратекстуальності вокальних і фортепіанних композицій, а також їхнім порівнянням.

Ще під час навчання в Лейпцігській консерваторії М. Лисенко двічі виступив у Празі як піаніст із програмою, що включала, серед творів західноєвропейських композиторів, його власні пісенно-хорові опрацювання у вигляді фортепіанних п'єс. Ними, особливо історичним фольклором, викликав справжній фурор. Піаніст, для якого не існувало жодних технічних труднощів, нікого зі слухачів не залишив байдужим. Знятий вербальний компонент став віртуально-семантичним підтекстом пафосних героїко-мобілізуєючих мотивів, особливо близьких представникам тих народів, які свого часу зазнали поневолення.

Інструментальна модель наслідувала фонізм хорового виконання, водночас розвиваючи та збагачуючи його своїми обертонами, прийомами, аурую.

Усі тодішні Лисенкові фортепіанні транспозиції хорових опрацювань не збереглися. Як ствердила Р. Скорульська, «лише “Гей, не дивуйте” дійшла до нас у вигляді розвинутого фортепіанного твору» [9; 69]<sup>1</sup>). Пісня з часів Хмельниччини, що найбільше відповідала козацьким генам Лисенка, стала знаковим для його творчості символом національно-визвольної боротьби. М. Антонович окреслив подібне явище інструменталізації відомої пісні-гимну в музиці С. Людкевича як «своєрідне музичне підпілля» з поясненням: «це було, правда, доступне тільки для тих, що знали символіку тієї музичної мови» [1; 21]. Зауваження апелює до сфери рецептивної естетики, а саме, такого її елемента, як поінформованість реципієнта. Втім, не враховано найглибшої верстви підсвідомих чинників етноколективної ментальності, що здатні мимоволі озиватися в індивіда, внаслідок будь-яких сильних імпульсів чи вражень.

У «Хронографічному довіднику творів М. В. Лисенка, вміщених у XX-томному виданні», фігурують такі чотири фортепіанні опуси з суто пісненими заголовками: «Без тебе, Олесю», баркарола «Пливе човен, води повен», «Ой зрада, карі очі, зрада» та гавот «Ходить гарбуз по городу» [10; 133–134]. Свого часу М. Грінченко додав до них ще «“Ой, у полі” та інші» [2; 465] без будь-яких покликань. І. Щукіна опублікувала спогад доньки М. Лисенка Галини, в якому йдеться про гру М. Лисенком фортепіанної пісні «Ой там у Борисполі» для Лесі Українки [12; 293]. Зіставлення двох заголовків дозволило припустити, що першоджерелом є козацька пісня «Ой у полі та у Баришполі», вперше опрацьована композитором для голосу з фортепіано<sup>2</sup>. Та в раніше написаній І. Щукіною статті зазначено про рукопис фортепіанної версії цієї пісні (щоправда незакінчений): «Старший науковий співробітник Музею Лисенка Музею видатних діячів української культури Марина Чуєва, переглядаючи начерки композитора, знайшла аркуш з назвою вгорі: “Ой, у полі та й у Барышполі”. На ньому акуратно, з поодинокими закресленнями,... записано п'єсу імпровізованого характеру в дусі дум чи рапсодій для виконання на фортепіано» [11; 347].

Пісню «Пливе човен» М. Лисенко любив і «перелицьовував», як виявилось, найчастіше. Фортепіанну Баркаролу «Пливе човен» виконував, зокрема, на концертах у Галичині, коли 1903 р. відзначалося 35-річчя його творчої діяльності.

Перша репрезентація цієї української пісні для голосу з фортепіано<sup>3</sup> має просту куплетну будову, темп *Andante moderato*<sup>4</sup>. Фортепіанний вступ із двох тактів (*sempre pp* *accompagnamento*) є не зовсім точним запозиченням першої фрази фортепіанного супроводу романсу «Баркарола» Ф. Шуберта на слова Фрідріха Леопольда Штольберга. Поява цієї теми у партії фортепіано повністю чіткіше виявляє розбіжності між музичними текстами в інтонаційно-фігураційному (у Шуберта зачини з октави й нони, у Лисенка – на звуках тризвуків) та структурному планах (у Шуберта класичний період 4+4, у Лисенка 2+2+2). Переінтонована Шубертова мелодія контрапунктично поєднується з вокально експонованою українською. Прикметно, що обидві теми засновані на семіотиці коливальних зворотів, що нагадують лагідний плюскіт хвиль (про це йдеться у двох вербальних текстах).

Інша камерно-вокальна версія пісні «Пливе човен» – дует для сопрано й мецо сопрано в супроводі фортепіано, з жанровим окресленням Баркарола (1899 р.). У порівнянні з піснею, інструментальний вступ є повним проведенням теми Шуберта-Лисенка; та й уся композиція масштабніша, з ознаками наскрізності (попри видиме збереження строфічності) внаслідок варіантних видозмін, тематичних переміщень і фортепіанного переходу до вузлового центру композиційної драматургії, де симультанно нашаровуються дві теми – Шуберта-Лисенка (сопрано) й українська пісенна (фортепіано). Тож фортепіано трактується не лише як супровід, насичений фактурно та збагачений інтонаційно-гармонічно, а й як рівноправний учасник ансамблю, завдяки представленню обох тем, а також дублюванню терцевого викладу вокальних партій. Запроваджено коду (*Adagio*), що є арковим закінченням твору на словах «Пливе човен», з максимальним затиханням і сповільненням звуку.

Майже відразу (1900 р.) з'явився новий інваріант пісні – мішаний хор без супроводу «Пливе човен, води повен» із тим самим жанровим підзаголовком «Баркарола». Загальна архітектоніка збігається з дуетною. Хор вирізняється прозорістю й делікатністю контрастно-поліфонічної фактури, пастельністю динамічних відтінків. За аналогією цих характеристик до малярських засобів, його можна назвати аквареллю. Українська пісенна тема проводиться сопрано в оточенні інших голосів, споріднених за інтонаційно-ритмічним візерунком, більш самостійна лінія належить альтам. Короткочасні варіантні відхилення поєднуються з рівнобіжним рухом партій із розмаїтими «коливальними» мотивами, якими М. Лисенко відтворив жанрову атмосферу «пісні на воді».

У середині твору застосовано прийом персоніфікації партій згідно діалогічності, закладеної у змісті пісні. Звернення козака до дівчини доручено чоловічим партіям. Відповідь дівчини у сопрано позначена вклиненням теми Ф. Шуберта-М. Лисенка на піанісімо. Альти вторують їй терцією нижче, так само дуже тихо. В той час тенори, з ремаркою *rosso marcato*, тобто виступаючи на передньому

звуковому плані й з гармонічною підтримкою басів, виконують основну українську тему твору. Ключова строфа з нашаруванням обидвох тем повторена двічі, після чого настає розсіяння фактури, наповнення її паузами. Аркова кінцівка хору лексею «Пливе човен» у кодї *Adagio* з додатковим заповільненням темпу цементує композиційну структуру, так само як і в дуеті<sup>5</sup>.

Натомість «Пливе човен» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1903 р.), надрукований у XV томї «Українські народні пісні для хору»<sup>6</sup> відрізняється тіснішим наближенням до початкової репрезентації для голосу й фортепіано. Збігаються всі строфи повного вербального тексту (тоді як у попередньо розглянутому хорі без супроводу та в дуеті він довільно скорочений), відсутні жанрове визначення баркароли та кода. Та в пісні, як було сказано вище, є вступ з уривком теми Ф. Шуберта-М. Лисенка, тут цього немає. Хор побудований на варіантному розгортанні лише української пісенної теми, тому його можна вважати більш автентичним. Монолітність гомофонно-гармонічної фактури доповнена акцентами і наростанням гучності, починаючи від другої строфи. Ці чинники драматизації вислову спричинені змістом останніх рядків, де йдеться про близьке військове майбутнє козака (зокрема, вжито народний фразеологізм «під аршин ставати»). Адекватно побудована фортепіанна партія, спрямована до рішучо акцентованої акордики фінальних тактів.

Фортепіанна Баркарола «Пливе човен, води повен» (1902 р.) є програмним твором, оскільки заголовок зорієнтовує на конкретну пісню і її зміст, а підзаголовок – на додаткову жанрову семантику. Після вступу на основі музики Ф. Шуберта-М. Лисенка, майже еквівалентного з дуетним, з'являється цілком інший виклад, властивий ефектним концертним п'єсам епохи романтизму: наспівна українська тема піддана розмаїтим фактурно-регістровим і гармонічним перетворенням.

Друга поява «Шубертівської теми» (всюди на піано) маркує початок розробкової середини, де відбуваються секвенційні та ладотональні переміщення мотивів української пісенної теми. За ними слідує варіації, фактурно-технічні засоби яких зосереджені в супроводі. Спершу виклад теми нагадує скрипковий. У наступній варіації регістровий обсяг розширюється, ще більше підвищується технічна складність акомпанементу теми, перенесеної до «віолончельного» регістру. Тут прикметна риса її акомпанементу – опора на початковий зворот мелодії Шуберта-Лисенка, що зазнає ритмічного дроблення та продовжується гамоподібними пасажами в блискучому віртуозному стилі. Вкінці, на *smorzando*, першу фразу «Шубертівської теми» у звичному ритмічному оформленні шістнадцятками доповнено верхнім голосом – тетраордом від квінти до тоніки в мелодичному мінорі.

Умовне першоджерело – пісня для голосу з фортепіано «Пливе човен» – стало ядром, з якого проросли наступні жанрові редакції М. Лисенка. Означення «умовне» вжито з тієї причини, що це також інтерпретація (медіа-транспозиція) Лисенком пісні, народної чи літературного походження. В ній уперше запроваджено фразу чужої теми (довільно інтонаційно інтерпретованої) у вигляді вступної. Винятком став мішаний хор у супроводі фортепіано, без теми Ф.Шуберта й без жанрового окреслення баркароли. Завдяки цьому ідейно-смісловому навантаженню пісні «Пливе човен» змістилося з любовно-ліричної образності на мужньо-сувору. Це відбулося також завдяки збереженню усіх строф тексту, поданих і в першій пісенній інтерпретації. Тоді М. Лисенко ще не звернув уваги на деяку невідповідність усього вербального змісту до використаного у вступі уривку фортепіанної партії романсу німецького композитора. Необхідність вербально-текстових коригувань виникла вже в праці над дуетом, а також над мішаним хором-аквареллю без супроводу. Фортепіанна баркарола стала, з одного боку, вінцем утвердження почерпнутої з пісні любовно-почуттєвої тематики в руслі естетики західноєвропейського романтизму, а з іншого боку, ствердженням самотності національного ліричного мелосу, органічно переплетеного зі запозиченим, що відіграв роль імітації погойдування човна. Серед фактурних засобів п'єси є елементи підголоскової поліфонії та терцеве ведення мелодії, властиві національній вокально-ансамблевій і хоровій традиціям. І це не конфліктує з природою мелодизму Ф. Шуберта, бо Лисенко вважав, що він «теж народник в піснях» [4; 421]. Крім того, теми споріднені романтичним стильовим забарвленням. У всіх жанрових версіях особливою злегка модифікованої теми австрійського композитора (у напряму її «українізації», зокрема, кадансового мелодичного звороту) стала тиха динаміка, якою наче символізується її далекий відгомін, майже ірреальний. У нашаруваннях тем українська завжди гучнісно превалує.

Загалом, починаючи від пісні для голосу з фортепіано, всі інтерпретації-редакції, за винятком хору зі супроводом, стали яскравими прикладами творчої комунікації Лисенка з австро-німецькою культурою. Під час навчання в консерваторії він часто відвідував різноманітні концерти, де слухав, серед іншого, романси Шуберта [6; 31], сам грав «багато дечого з Шуберта» [6; 30], навчаючись у фортепіанному класі професора Ернста Фердинанда Венцеля.

Про застосування М. Лисенком прийому цитування вперше написав О. Козаренко, зауважуючи вмиле залучення Лисенком семантичних ресурсів, пов'язаних у європейській музиці з використанням певних жанрів. Одним зі зразків власне й стала фортепіанна п'єса – баркарола «Пливе човен», де «цитата



з Шуберта» доводить, що «для композитора насамперед важливою є “стопроцентна” впізнавальність і, відповідно, максимальна семантична дієвість знаків» [3; 83]. Цитування, тобто інтертекстуальність, переросло в інтермедіальність унаслідок адаптації-присвоєння інонаціональної інструментальної теми та її міжгалузевої міграції: перетворення на вокальну, а потім знову на інструментальну в програмному творі. Інкорпорація з українськими словом і музикою надала їй крослінгвістичного виміру.

Фортепіанні опрацювання «Без тебе, Олесю»<sup>7</sup> (1897 р.) та «Ой зрада, карі очі, зрада»<sup>8</sup> (1902 р.) паратекстуально та тематично-образно спираються на поодинокі пісенні прототипи<sup>9</sup>. Обидві пісні про кохання вирізняються емоційною чуттєвістю мелодики, вже в перших тактах їхні теми-мелодії містять емфатичні наголоси – ходи на широкі інтервали. У фортепіанних версіях-парафразах тематичні контури збережені, образна настроєвість «деталізована» й посилена, розгортання, як і в «Баркаролі», ґрунтується на варіаційній основі.

У «Без тебе, Олесю» збережено й вступ (із пісенної версії), втім він, як і експозиція теми, відразу зазнають ритмічної трансформації. А саме, аугментації тривалостей, що не стосується контрастної у характерно-темповому відношенні серединної фрази теми (*Piu mosso con agitazione*). Тиха, проте прониклива (*con anima*) мелодія увиразнена за допомогою м'якого портаменто та акцентів. Остання фраза (*con espressione*) – підсумково-стверджувальна, що впливає не лише із гучності, а й з акордово-октавного ущільнення. Дві варіації спираються на розмаїті фактурно-артикуляційні видозміни, за яких усюди дотримано формальної структури теми з серединним контрастом. Лише заключна варіація дещо розширена додатковою появою теми в іншій тональності.

Якщо в «Без тебе, Олесю» композитор зосередився на збереженні й різних проявах внутрішнього контрасту пісенної мелодики, то в «Ой зрада, карі очі, зрада» більше заглибився у змістові нюанси тексту для розкриття психологічної характеристики його «дійових осіб». Абсолютно не подібний до пісенного, акордово-акцентований вступ фортепіанної версії пісні ніби анонсує подальшу драматичну колізію. У розгортанні твору застосовано поліфонічні прийоми різної генези (підголосковість, контрапункт, канонічна імітація, контрастна лінеарність). Барокові жанрові моделі сарабанди й куранти сусідують із типово романтичним супроводом теми віртуозно-перлистими пасажами, розсипаними в широкому діапазоні регістрів інструменту, та акордовими тематичними утвореннями. Крім того, у першій варіації застосовано елементи театралізації, що, вслід за вербальним текстом, демонструють полярність настроїв. «Розмова дівчини й парубка» передана двома подібно структурованими тематичними побудовами, яким властиві аналогічні наростання від м'якої лірики до гучної рішучості, проте в диференційованому регістрово-тембральному обрамленні.

Цими фортепіанними творами Лисенка<sup>10</sup> намітилась тенденція до багатогранних інтерпретацій пісенних прототипів не лише завдяки множинності фактурно-стилістичних варіацій, а й через семантико-образні трансформації, закладені у вербальному змісті.

Та розглянутими взірцями фортепіанна програмність, утворена внаслідок Лисенкових парафраз вокальних творів, не вичерпується. Фортепіанний «Жалібний марш» (*Marche funébre*<sup>11</sup>) з підзаголовком «До 27-х роковин смерті Т. Г. Шевченка» ор. 42 з'явився як «Авторський переклад з однойменного хорового твору для фортепіано» 1902 р. Однак, першоджерелом послужив тут авторський «Жалібний марш» із майже таким самим підзаголовком «До дня 27-х роковин смерті Т. Шевченка» для тенора соло та мішаного хору зі супроводом фортепіано на слова Лесі Українки (лютий / березень 1888 р.).

Зіставлення цих однойменних творів – з одного боку хору, як триєдиного синтезу поезії, хорової партитури (зі соло) й фортепіанного супроводу, а з іншого, фортепіанної п'єси – виявило доволі неочікувану повну аналогічність інструментальних текстів. Тобто, це тотальна збіжність архітектоники, тонального плану й усіх фактурних складників. Кількість тактів співпадає (128). Початкові загальні ремарки відносно характеру цілого (*Grave, marziale*) ідентичні. Незначні відмінності торкаються мелізматики, динамічних нюансів і наповнення акордів. Найбільший інтерес представляє середина, де наявні тематичні ремінісценції до всесвітньовідомого «Похоронного маршу» Ф. Шопена з фортепіанної Сонати *b-moll* – інтонаційні, метро-ритмічні, ладові, фактурні. В контексті обґрунтування належності окремих елементів музичної мови М. Лисенка до «знакового поля західноєвропейської семантики», зокрема, в тональній сфері, О. Козаренко, серед інших, назвав «Жалібний марш» (очевидно, що фортепіанний), де паралельний мажор середнього епізоду «ще більше закріплює семантичну спорідненість цього твору з похоронним маршем (підкріплену шопенівськими тематичними алюзіями)» [3; 84]. Порівняння фортепіанних текстів середніх частин творів Ф. Шопена й М. Лисенка свідчить, окрім переінтонування тематичного матеріалу, про: 1) збільшення масштабу М. Лисенком (32 тт., у Ф. Шопена 24); 2) дотримання Ф. Шопеном одноголосся теми та акомпануючих фігурацій у приглушеному звучанні, тоді як поступове фактурне насичення Лисенком цих обох ліній поєднане з послідовним динамічним наростанням; 3) відмінність концепцій співвідношення частин: просвітлено-сердечний смуток серединної

теми у Лисенка впливає з початкового хорового ейдосу твору (на словах «Вмер батько наш та й покинув нас» із метричним підкресленням збільшених секунд<sup>12</sup>) та доповнює його; контрастність у Ф. Шопена диктується втіленням інтимної царини переживань у середині, протиставленої суворій маршовій ході крайніх частин. Лисенковий задум всенародного оплакування поета природно сполучився з «хоризацією» (реальною у хоровому марші та віртуальною у фортепіанному) квазіцитати з твору Ф. Шопена.

Міжжанрове чи міжгалузеве «перепрофілювання» музичного тексту опосередковано можна пояснити словами М. Лисенка з листа до Ф. Колесси стосовно опрацювань народних пісень: «Яко п'яніст я страшенно надуживав проводи фортепьянові до пісні, пишучи часом цілі пьєси, як це ви успієте постерегти у І мойому “Збірникові”, а що далі, то я пал непотрібний гасив у собі, ... бо через його губилася і затерювалася краса самого мотиву народного» [5; 263]. Хоча тут мова йде про супровід до фольклорного взірця, проте самодостатність і художня повноцінність фортепіанної партії з хорового «Жалібного маршу», дала підстави для її усамостійнення. Програмна п'єса, семіотика паратекстуального комплексу якої скеровує реципієнта на пам'ять про великого поета, стала однією з перших репрезентацій фортепіанної Шевченкіани в українській музиці.

*Висновки.* Лисенкова спадщина дає свідчення його прив'язаності до окремих творів, у тому числі як виконавця, наслідком чого стали неодноразові авторські повернення з метою їх іножанрових транспозицій. Так було з інтерпретаціями власноруч занотонованих народнопісенних джерел (фольклорних медіа-домінант), коли вони виростили від найскромнішого першого «виходу» для голосу з фортепіано – до кількох інваріантів різних жанрів і складів, поєднаних паратекстуально, а також метатекстуально, як співвідношення тексту з попередніми текстами, та архітекстуально, як відношення жанрів і форм у взаємодії текстів (якщо скористатися міжтекстуальною класифікацією Жерара Женетта). Подібно сталося з хором на слова Лесі Українки, фортепіанна партія якого повністю емансипувалася й дістала нове життя як однойменний твір.

У взаємозв'язках фольклористичної, хорової та фортепіанної галузей творчості Лисенка вирізняються автореференційні міжжанрові й міжгалузеві діалоги власних текстів і додаткові кореляції-полілоги, утворені шляхом долучення переінтонованої вокалізації фортепіанних уривків творів Ф. Шопена та Р. Шуберта (тобто, їхньої інтерпретації). Транстекстуальні діалоги й полілоги позначені тенденцією розширення часопростору та семантичних ресурсів пісенних прототипів (для голосу з фортепіано чи для хору з фортепіано), а також розмаїттям їхніх темброфонічних репрезентацій. У цьому плані найбільшою регенераційно-інтермедіальною здатністю була наділена пісня «Пливе човен», що отримала різні модули транстекстуальності.

Тож кореляції фольклористичної, вокально-хорової та фортепіанної спадщини М. Лисенка підпорядковані таким принципам, як особистісно-психологічна мотивація композитора-виконавця – піаніста й диригента в несприятливих суспільно-політичних обставинах життєтворчості, репертуарні запити й популяризаторські інтенції та співтворчо-діалогічний (враховуючи взаємодію Лисенка з колективним фольклорним авторством) намір розкрити семантико-виразовий потенціал пісенних джерел, інколи доповнюючи його зовнішнім чинником міжкультурного полілогу. Останній діалогічно-полілогічний принцип творчості релевантний до характерної для ХХ століття композиційно-стильової парадигми «гри» чи «ігрової ситуації», а вербально-хорова вокалізація інструментальних тем – так само новаторський для свого часу композиторський прийом. І це лише два окремі вектори численних Лисенкових передбачень майбутнього розвитку музичного мистецтва. Саме у виявленні паралелей відповідних творів Лисенка з музикою українських композиторів наступних генерацій вбачаються перспективи подібних інтермедіальних та інтертекстуальних досліджень.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Та дослідниця творчості М. Лисенка, очевидно, мала на увазі його «Епічний фрагмент», де цитується «Гей, не дивуйте», бо в списках фортепіанних композицій Лисенка твору з таким заголовком немає.

<sup>2</sup> Видана в Збірнику українських пісень. Вип. І. Ляйпціг-Київ, 1868.

<sup>3</sup> Видана в Збірнику українських пісень 1892 р. (запис із Козелецького повіту, Чернігівщина).

<sup>4</sup> Цей темп однаковий у всіх опрацюваннях цієї пісні.

<sup>5</sup> Те, що дуєт і мішаний хор із тією самою вказівкою «слова народні» надруковані в Х томі «Вокальні твори на слова різних авторів», спонукало звернутися до збірника «Пісні літературного походження». У ньому виявлена пісня «Пливе човен», однак з іншими мелодією та текстом, окрім аналогічного першого рядка «Пливе човен, води повен». У примітках до пісні зазначено, що «за спогадами сучасників, мелодію до цієї поезії підібрав Т. Шевченко, перебуваючи у В. Забілі 1847 року» [8; 458]. Автора слів не вказано.

<sup>6</sup> У цьому ж томі вміщена цілком інша музично-вербальний варіант пісні «Пливе човен» для мішаного хору з фортепіано (1898 р.). Записано «З міста Боришполя на Полтавщині».

<sup>7</sup> Пісня для голосу з фортепіано видана в Києві 1876 р. у Збірнику українських пісень, вип. 3 (запис зі с. Жабориці на Волищині).

<sup>8</sup> Пісня для голосу з фортепіано видана у Збірнику 1868 р. Київ-Ляйпціг (запис із Чернігова).

<sup>9</sup> На відміну від «Пливе човен», ці дві пісні не отримали інших версій.

<sup>10</sup> Гавот «Ходить гарбуз по городу» не мав первісного фольклорно-пісенного джерела з тотожним паратекстом.

<sup>11</sup> М. Лисенко давав своїм інструментальним творам також французькі заголовки.

<sup>12</sup> Що, за словами Лисенка, «додавали жалоців», як казав кобзар Вересай» [7; 21].

#### Список використаної літератури

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : СКУ, 1999. 60 с.
2. Грінченко М. О. М. В. Лисенко. *Вибране*. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1959. С. 398–465.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
4. Лисенко М. Лист до С. П. Дрімцова від 30 жовт. 1907 р. *Листи*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 421.
5. Лисенко М. Лист до Ф. М. Колесси від 17 трав. 1896 р. *Листи*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 260–264.
6. Лисенко М. Лист до С. П. Дрімцова від 21/9 жовт. 1867 р. *Листи*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 30–31.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
8. Пісні літературного походження / ред. колегія О. Дей та ін. Київ : Наукова думка, 1978. 494 с.
9. Скорульська Р. До проблеми створення наукової біографії М. В. Лисенка. *Микола Лисенко та українська композиторська школа* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2004. С. 64–75.
10. Хронографічний довідник творів М. В. Лисенка, вміщених у XX томному виданні. *М. Лисенко. Зібрання творів в двадцяти томах*. Київ : Мистецтво, 1956. Т. XX : Українські обрядові пісні. С. 119–157.
11. Шукіна І. Імпровізація Миколи Лисенка для Лесі Українки: презентація невідомого автографа. *Музична україністика* / ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ, 2012. Вип. 7. С. 344–348.
12. Шукіна І. Спогади Галини та Остапа Лисенків: звукозаписи з музейної колекції. *Микола Лисенко: історія і сучасність* : зб. наук. праць до 175-річчя від дня народження / упоряд. Р. Скорульська, О. Гураль. Київ, 2019. С. 275–304.
13. Scher S. P. Note Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. 1970. Vol. XXII, № 2. P. 147–156.

#### References

1. Antonovych M. (1999). Stanislav Liudkevych: kompozytor, muzykolog [Stanislav Lyudkevich: composer, musicologist]. Lviv : SKU.
2. Hrinchenko M. O. (1959). M. V. Lysenko. *Vybrane* (pp. 398–465). Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury.
3. Kozarenko O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv : Vyd-vo NTSh.
4. Lysenko M. (2004). Lyst do S. P. Drimtsova vid 30 zhovtnia 1907 r. [Letter to S. P. Drimtsov dated October 30, 1907]. *Lysty* (p. 421). Kyiv : Muzychna Ukraina.
5. Lysenko M. (2004). Lyst do F. M. Kolessy vid 17 travnia 1896 r. [Letter to F. M. Kolessa dated May 17, 1896]. *Lysty* (pp. 260–264). Kyiv : Muzychna Ukraina.
6. Lysenko M. (2004). Lyst do S. P. Drimtsova vid 21/9 zhovtnia 1867 r. [Letter to S. P. Drimtsov dated October 21/9, 1867]. *Lysty* (pp. 30–31). Kyiv : Muzychna Ukraina.
7. Lysenko M. (1955). Narodni muzychni instrumenty na Ukraini [Folk musical instruments in Ukraine]. Kyiv : Mystetstvo.
8. Dei O. et al. (Eds.). (1978). Pisni literaturnoho pokhodzhennia [Songs of literary origin]. Kyiv : Naukova dumka.
9. Skorulska R. (2004). Do problemy stvorennia naukovoï biohrafii M. V. Lysenka [To the problem of creating a scientific biography of M. V. Lysenko]. *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola* (pp. 64–75). Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NANU.
10. Khronohrafichnyi dovidnyk tvoriv M. V. Lysenka, vmishchenykh u XX-tomnomu vydanni [Chronographic guide to the works of M. V. Lysenko, included in the 20th-volume edition]. (1956). In M. Lysenko, *Zibrannia tvoriv v dvadtsiaty tomakh. T. XX: Ukrainski obriadovi pisni* (pp. 119–157). Kyiv : Mystetstvo.
11. Shchukina I. (2012). Improvizatsiia Mykoly Lysenka dlia Lesi Ukrainky: prezentatsiia nevidomoho avtohrafa [Mykola Lysenko's improvisation for Lesya Ukrainka: presentation of an unknown autograph]. In O. Kushniruk (Comp.), *Muzychna ukrainistyka*, 7, 344–348. Kyiv.
12. Shchukina I. (2019). Spohady Halyny ta Ostapa Lysenkov: zvukozapysy z muzeinoi kolektsii [Memories of Halyna and Ostap Lysenko: sound recordings from the museum collection]. In R. Skorulska, O. Hural (Comps.), *Mykola Lysenko: istoriia i suchasnist: zbirnyk naukovykh prats do 175-richnytsi vid dnia narodzhennia* (pp. 275–304). Kyiv.
13. Scher S. P. (1970). Note Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature* (Vol. 22 (2), pp. 147–156).

#### PARATEXTUAL-INTERMEDIATE CORRELATIONS IN THE FOLKLORISTIC, CHORAL AND PIANO HERITAGE OF MYKOLA LYSENKO

**Frait Oksana** – Doctor of Art Studies, Associate Professor,  
Professor of the Department of Music-Theoretical disciplines  
and instrumental training,  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych)

The relations between M. Lysenko's vocal choral and piano compositions of different genres or branches, united by the commonality of titles (paratexts) and the first representation of a folklore sample with piano accompaniment, have been revealed. This group also includes the author's choir to the lyrics of Lesya Ukrainka, which separate piano part became a single composition. It has been proved that intermediate dialogues with an original song source sometimes turn into polylogues due to the involvement of the re-intonated themes of Western European composers. A comparison of the concepts and semantics of the expressive means of M. Lysenko's creative «editions» with the original prototype through the prisms of self-references and their correlations with the borrowed texts, has been done.

*Key words:* Heritage of Mykola Lysenko, folklore, song, choral work, piano work, paratextuality, intermediality.

UDC 78.071.1(477):781.7

#### PARATEXTUAL-INTERMEDIATE CORRELATIONS IN THE FOLKLORISTIC, CHORAL AND PIANO HERITAGE OF MYKOLA LYSENKO

**Frait Oksana** – Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Music-Theoretical disciplines and instrumental training,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych)

*The aim of the article* is to highlight the intertextual (paratextual and intermediate) relations of M. Lysenko's folkloristic, choral and piano creative work, to compare different genre versions originating from the initial song representations, and to clarify the interaction with "foreign" thematic material.

*The research methodology* is based on system-analytical and structural-semantic methods, generalization method. Also historical and culture-studies, comparative methods, method of comparison of musical texts have been applied to both: M. Lysenko's self-referential «editions» and his re-intonated borrowings from the Western European composers.

*Result.* In the relations of folkloristic, choral and piano spheres of M. Lysenko's creative work, self-referential, cross-genre dialogues of his own texts and additional correlations-polylogues, formed by means of combining, adding, re-intoning and vocalizing music passages of F. Chopin and R. Schubert, stand out. Cross-textual dialogues and polylogues are marked by the tendency to expand the time-space and semantic resources of the original representation (vocals and piano or choir and piano) as well as by the variety of timbre and phonic translations.

The correlations of M. Lysenko's folkloristic, vocal, choral and piano heritage are subject to such principles as personal and psychological motivation of the composer-performer-pianist and conductor, repertoire requests and popularizing intentions and the co-creative dialogic intention to maximally reveal the semantic and expressive potential of song sources, sometimes supplementing it with the factor of the cross-cultural polylogue. The practical significance of the article is in the possibilities of deepening the knowledge for the performance interpretation of the analyzed works of M. Lysenko for conductors, pianists, vocalists and choristers in educational and concert practice.

*Key words:* Heritage of Mykola Lysenko, folklore, song, choral work, piano work, paratextuality, intermediality.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.

УДК 780.082.4:780.616.432:785.11

#### «КОНЦЕРТИНО» ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО : ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ

**Каплієнко-Люк Юлія** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, Дніпропетровська академія музики ім. М.І. Глінки, м. Дніпро  
<http://orcid.org/0000-0002-6114-9680>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.613>  
yuliyakaplienko@gmail.com

Розкриваються результати музикознавчого аналізу «Концертино» сучасного буковинського композитора – Леоніда Затуловського. Вперше в науковій літературі представлено цей твір у контексті фортепіанної творчості композитора. Виявлені характерні риси жанру на прикладі твору для фортепіано та симфонічного оркестру. Виявляються особливості драматургічного розвитку, образного змісту, структурного оформлення та музично-мовленнєвих аспектів твору. Зроблено висновки про особливості формотворення «Концертино», де поєднано ознаки різних музичних форм. Охарактеризовано творче мислення композитора, в якому спостерігається наслідування кращих традицій світової та української симфонічної музики, втілення власних стильових рис творчості.

*Ключові слова:* мистецтво Буковини, фортепіанна музика, композиторський стиль, сучасна музична культура.

*Постановка проблеми та її актуальність.* Сучасна українська музикознавча думка поповнилась значною кількістю досліджень, пов'язаних із характеристикою творчості композиторів різних частин української держави. Така тенденція надзвичайно актуальна, адже має перспективи появи нової інформації про минуле і сучасне в українській музичній творчості. Творча діяльність Л. Затуловського набуває особливого значення в процесі осмислення стильових засад буковинської композиторської школи другої пол. ХХ – початку ХХІ ст.

Леонід Борисович Затуловський – представник сучасної композиторської школи Буковини, у творчості якого поєднується високий професіоналізм і талант із умінням бути модним і затребуваним. Його музика популярна серед професійних українських та зарубіжних виконавців, має своїх прихильників серед молодого покоління музикантів та слухачів. Твори Л. Затуловського виконуються відомими колективами на престижних сценах України та за її межами. Музика буковинського композитора відрізняється власним стилем, що демонструє міцний сплав традицій Західної Європи та України, народнопісенної та інструментальної творчості, поєднання буковинських та єврейських національних мотивів, сучасних тенденцій популярної музики та особливостей джазу. Проте найбільше, як зазначав буковинський композитор, його захоплювала українська народна пісня, любов до якої він плекав протягом усього свого життя [7].

*Огляд останніх досліджень та публікацій.* Творча діяльність композиторів Буковини, особливості розвитку симфонічної та фортепіанної музики краю, зокрема концертного жанру, не отримали належного рівня дослідження. Тривалий час творчість буковинських композиторів не була в колі наукових інтересів українських музикознавців, не достатньо відомі й сучасні митці краю. В наукових джерелах з історії музики розвиток музичної культури Буковини представлений у контексті дослідження західноукраїнської музики. Існує декілька публікацій, присвячених мистецтву Буковини до середини ХХ ст., серед них – дві розвідки публіцистичного характеру К. Демочка [4; 5]. Джерелом інформації про історію буковинської музичної культури та освіти стала праця науковців Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, що вийшла друком у 2011 р. [9]. Творча спадщина Л. Затуловського тривалий час не досліджувалась, лише за останні роки з'явилося кілька публікацій з музикознавчим аналізом його творів, зокрема один із розділів монографії «Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості ХІХ – початку ХХІ ст.», присвячений розвідкам про життя і творчість композитора [8]. Водночас, окрему інформацію про творче життя Л. Затуловського знаходимо у періодичних та довідкових виданнях [1, 3, 6, 11], зокрема в навчальному посібнику «Буковинські композитори» під упорядкуванням А. Плішки [2].

*Мета статті* – здійснити музикознавчий аналіз «Концертино» Л. Затуловського, виявивши особливості інтерпретації жанру в його творчості. *Новизна дослідження* полягає в освітленні особливостей фортепіанної музики Л. Затуловського на прикладі «Концертино» для фортепіано та симфонічного оркестру.

*Методологія дослідження.* При підготовці матеріалів статті використані такі методи дослідження: історико-культурологічний, теоретичний та жанрово-стильовий аналіз. Це дозволило виявити традиції та новаторство композиторської інтерпретації жанру «концертино».

*Виклад основного матеріалу дослідження.* У творчій діяльності Леоніда Борисовича Затуловського представлені різні галузі композиторської творчості. Відомі твори для оркестру (симфонічного, камерного, духового, естрадного та оркестру народних інструментів), камерно-інструментальні твори для фортепіано, акордеону, струнних, духових і народних інструментів, концерти для фортепіано та скрипки з оркестром, вокальні твори та музика для дітей, різноманітні аранжування відомих творів. Більша частина його опусів існує в авторських оригінальних рукописах, які потребують упорядкування, часткового редагування та публікації. Однак цінність їх однозначна, адже популярність академічної та естрадної музики Л. Затуловський незаперечна. Тому перед науковцями сьогодення постало вкрай важливе завдання музикознавчої оцінки його спадщини, з'ясування основ творчості митця, розповсюдження та популяризації творчості буковинського композитора.

Музичний доробок Л. Затуловського досить масштабний, але серед нього виділяються монументальні оркестрові твори, зокрема, п'ять «Буковинських рапсодій», які побутують для виконання різним складом оркестру (симфонічного, камерного та духового), сюїта «Блукаючі зірки» [10], симфонічна поема «Буковина», кантата «Пам'ять» для солістів, хору та симфонічного оркестру, окремі п'єси.

Важлива галузь творчої діяльності Л. Затуловського – фортепіанна музика. Серед його доробку відомі твори великої форми, зокрема три концерти і «Концертино» для фортепіано з оркестром, чотири сонати, а також значна кількість окремих п'єс, прелюдій, «Дитячий альбом» та ін. Цікаві твори, у яких сконцентровано риси творчості композитора та виявлено характерні для його музики принципи полістилістики. Звернемо увагу на жанр концерту, що трактується Л. Затуловським в традиціях національного стилю та зразків, заснованих на засадах віртуозного, романтичного типу, де продемонстровано ознаки симфонізації жанру. Так, фортепіанна музика буковинських композиторів,

особливо Л. Затуловського, органічно вплітається в процес загального жанрового наповнення української музики.

Жанрову палітру фортепіанної музики Л. Затуловського яскраво представляє твір, що репрезентує концертний стиль його творчості, – «Концертино» мі-мінор для фортепіано з симфонічним оркестром. Композиція написана в 2002 р. та присвячена Ю. Холоменюку – першому виконавцю фортепіанного соло. Твори такого типу нечасто трапляються в українській музиці; жанр «концертино» знаходимо у творчому доробку В. Губаренка («Концертино для симфонічного оркестру», 1963 р.), Ж. Колодуб («Концертино для віолончелі з камерним оркестром», 2006 р.) [12].

Концепція «Концертино» Л. Затуловського, драматургія твору щільно пов'язані з вічною проблемою боротьби добра і зла, конфліктом між людиною та навколишнім світом, життям і смертю. Глибинність змісту, конфліктно-драматичний тип симфонізму повною мірою виявляються в одночастинній формі «Концертино». Досить розгорнута композиція утворюється з низки контрастних частин, які постійно змінюються, створюючи при цьому одну лінію розвитку, де своєрідна репрізніть виступає об'єднуючим принципом, що надає формі рондоподібності. У будові «Концертино» спостерігаємо внутрішній поділ на чотири частини, які за характером зіставлення та логікою розвитку відповідають структурі чотири частинного сонатно-симфонічному циклу. Водночас, структура твору нагадує контрастно-складену форму з репрізою.

Твір починається вступною темою, яка має важливе образне значення і виконує драматургічну роль, пов'язуючи частини воедино. Її емоційне наповнення пов'язане з образами тяжкої, неминучої долі. Ця тема – своєрідна життєва теза, в яку закладено глибокий філософський зміст:

*Приклад 1.*



Вона створена у характерному для стилю композитора політональному оформленні, де рівноправно співіснують мі-мінор і ля-мінор. Притаманні буковинській народній музиці акценти на слабких долях такту в унісонних октавних вигуках скрипок розмежовуються подібними короткими інтонаціями альту і кларнета. Початкові акцентні фігури поволі перехоплюють фактуру струнних і духових інструментів. В останніх тактах 2 речення 16-тактного періоду повторної побудови з'являється партія фортепіано, що призводить до її сольного показу. Ніби граючи з долею, погоджуючись з її невідворотністю, тема вступу підхоплюється сольною фортепіанною партією (*ad libitum*). Початкова ритмічна нерішучість поступово переходить в активні синкопи, створюючи враження роздумів про сенс життя.

Перша частина форми (*Allegro moderato*) є логічною реакцією на попередній розвиток. На початку простої тричастинної форми контрапунктовано дві контрастні теми в тональності мі-мінор, як два протилежні плани – нова розспівна, епічна за характером тема струнних і партія фортепіано. Швидкі октавні пасажі фортепіано, активно насичені хроматизмом, створюють відчуття поступового піднесення та втечі:

## Приклад 2.

Таке поєднання передає особливий внутрішній конфлікт, відображає контраст між зовнішнім світом і внутрішнім станом, тезою й антитезою. Середина цієї частини тривожного характеру, де різкі інтонації приглушених труб і валторн звучать на тлі рівного пунктирного ритму струнних і фаготів, що поєднуються зі зворотно-пунктирними лініями фортепіано. Кульмінацією стає динамічна реприза першої частини, де окремі інтонації та ритмічні фігури нагадують звучання ліричної теми. Тематичне утворення, що виникає в результаті трансформації матеріалу, стало життєвим символом, отримало значення світла, мрії, виконуючи у формі важливу драматургічну функцію.

Поява другої частини (*Andantino*) підготовлена вступом на матеріалі майбутньої теми, де легкі наспіви флейти та гобоя перериваються агресивними маршовими вигуками фортепіано. Це створює черговий конфлікт, започаткований ще в першому розділі та який набув нового етапу виявлення в контрасті внутрішнього настрою та навколишнього світу природи, спокою і краси. Партія фортепіано пейзажно-ліричного характеру, її елегійна головна тема звучить у соль мажорі в супроводі струнних:

## Приклад 3.

16-тактовий період завершує підготовлена ніжними репетиціями на одному звуці легка трель, що імітує гру на цимбалах. Середина тричастинної форми представляє тему, подану в звучанні кларнета й побудовану на синкопованих інтонаціях вступу. Віртуозний супровід фортепіано суттєво поживляє повільну частину форми і наближає її до кульмінації, яка починається репризою теми. Високий регістр струнних, октавне подвоєння тематичної ланки, «пориви» дерев'яних духових інструментів і гучні октави мідних духових інструментів динамізують цю частину. Створюється враження, що звучить гімн природі, який додає життєвої сили та наснаги.

До цього розділу прилаштовується й сольна партія фортепіано, у віртуозному характері якої поєднуються два контрастні плани – тема середини цієї частини та імпровізаційні пасажі з ритмічно вільними тактами та частими повторами звуків. До побудови, що утворюється з 8 тактів, додається завершальне тематичне утворення у вигляді своєрідної каденції, де на тлі фортепіанних пасажів постає нова лірична тема струнних з м'якими триолями та частими інтонаційними повторами, що створює враження захопленості образами природи. Цей розділ виконує своєрідну функцію коди другої частини. Невелика зв'язка у кларнета веде до третьої частини «Концертино».



Найбільш конфліктною та емоційно насиченою стала третя частина форми (*Animato*), яка в чотири частинному циклі може набувати значення скерцо. Розпочинається експонування теми пронизливим механістичним мотивом струнних і низьких дерев'яних духових інструментів. Зловісний унісонний виклад, збагачений безперервними повторами, пунктирним та синкопованим ритмом, верескливими польотами флейт, ударами барабанів, створює чітке враження ворожого образу та бездушної сили:

*Приклад 4.*



На цьому тлі звучить тривожна тема труби, інтонації якої пов'язані з ліричною темою першої частини твору, яка перетворилася на окличну інтонаційну побудову й, мов фанфари, сповіщає про наближення конфліктного розділу.

Порив невпинної сили несподівано переривається стрімкими фортепіанними пасажами, що символізує нову спробу побороти несправедливість реальності. Цей порив завершується новим остинато зі зворотним пунктирним ритмом і з хвилюючими секундовими інтонаціями, які стали основою в акомпанементі наступного етапу розвитку третьої частини. Характер і окремі інтонації теми маршу, що звучить у фортепіано, викликають асоціації з «ворожими» темами, які трапляються в симфонічній музиці, присвяченій військовій тематиці.

Зловісний настрій маршу поступово досягає кульмінації і переривається фанфарами труб, що нагадують вступ до твору, однак в іншому, трансформованому вигляді. Апогеєм конфлікту стає іронічно-саркастичний танцювальний епізод – танець смерті, який готує підґрунтя для третього епізоду частини. Цю вакханалію переривають гучні удари оркестру та фортепіано, які поперемінно вигукують синкоповані інтонації вступу, відображаючи звуки дзвонів. Наступний епізод третьої частини є символом душі, що підноситься до неба.

На тлі тремтливих фортепіанних фігур тихо й заглушено звучить тема з першої частини, Вона викладена у головній тональності та у тембровому оформленні флейт і засурдинених скрипок. Раптове втручання труб і тромбонів з темою кульмінації першої частини викликає відповідний відгук фортепіано, партія якого оживає і перетворюється на нове фігуративне тло до скрипкової теми. Легка імпровізаційність пасажів сольної фортепіанної партії завершується спокійними акордами, які супроводжують негучне контрапунктування остинатних фігур, вичленованих з початкового розділу цієї частини. Раптом з'являється повторення теми третьої частини форми, що символізує триумф агресії та зла. Кульмінаційність підсилюється загальною наповненістю оркестрової фактури, де на тлі механістичного остинато чекають у поліритмічній єдності жорсткі фортепіанні акорди. Такий образний прийом створює відчуття залізної зброї, її бездушності та жорстокості ситуації. Акордові триолі поступово нарощуються та ведуть до заключної частини «Концертино».

У загальній побудові твору фінальна частина форми виконує кілька функцій: по-перше, спостерігаються ознаки репризного повторення першої частини, по-друге, чітка чотиричастинна структура вказує на заключний характер частини. Тому фінал має особливий зміст і значення, адже це частина-ремінісценція, де містяться спогади про минуле. Як і в кінематографі, проходять різноманітні образи життя, символами яких є здебільшого головні ліричні теми твору. Початкові звуки четвертої частини форми поступово готують виклад елегійної головної теми з *Allegro moderato*, нагадуючи плач і образи страждань.

*Приклад 5.*



Проведення теми в тембровому забарвленні струнних, в основній тональності супроводжують синкоповані різкі акорди фортепіано. Після 6-тактового фортепіанного сполучного розділу виникають нові тематичні «згадки» пейзажно-ліричної теми з другої частини, трансформованої теми

з першої. У цьому торжестві ліризму та натхнення неприродно та чужо виринають елементи агресії: раптово з'являється фугато, тема якого механічна, з ознаками маршу. Завершується концертно урочистим виконанням ліро-епічної теми першої частини, як утвердження життєдайних сил і перемоги світлого начала.

*Висновки.* Л. Затуловський у своєму «Концертино» відтворив модель конфліктно-драматичного симфонізму, наслідуючи кращі традиції світової та української симфонічної музики, зокрема, Б. Лятошинського. Для втілення свого задуму композитор обрав жанр «концертино», зразки якого знаходимо в українській музиці, у творчості В. Губаренка та Ж. Колодуб.

Одночастинна форма «Концертино» Л. Затуловського виявила визначні ознаки циклу, що свідчать про його сонатно-симфонічний тип. Відсутність у структурі сонатного allegro не зменшує значення частин форми, оскільки присутні всі властивості циклічної форми. Вона чітко поділяється на чотири частини, де в першій демонструються основні контрастні образи, виникає їх протиставлення та зіткнення, у другій – ліричний образ, втілений у повільній частині, у третій – «агресивне» жорстке скерцо, у четвертій спостерігається розвиток, що за змістом та характером викладу відповідає урочисто-піднесеному фіналу. Водночас і наявність каденції та коди в середині твору надає завершеності окремим частинам форми. Концертино також має ознаки симфонічного розвитку: наявність ремінісценцій, наскрізного розвитку тем, прояви моно тематичних сполучень служать загальній єдності у формі, зокрема відтворюють логіку драматургічної концепції твору.

Отже, жанрові пріоритети творчості Л. Затуловського багаті і різноманітні, але однією з найвагоміших і найяскравіших є фортепіанна спадщина, де виразно проявляються риси творчого стилю композитора. Для композиторського мислення буковинського митця характерне поєднання самобутнього академізму з рисами народної музичної, пісенної і танцювальної традицій. Академічні принципи пов'язані, насамперед, із жанровими моделями, характерними для української музики II пол. XX ст. Водночас, твори Л. Затуловського відрізняються яскравим мелодизмом, ритмічною характерністю, оригінальним та віртуозним поєднанням із сучасними тенденціями та напрямками в музичному мистецтві, зокрема з джазом та інструментальною імпровізацією. Тому музичне мистецтво Буковини, зокрема творчість Леоніда Затуловського, підтримуючи тісні творчо-стилістичні зв'язки з традиціями різних національних культур, демонструє полістилістичну природу музичного мислення композиторів краю.

#### Список використаної літератури

1. Богайчук М. А. Література і мистецтво Буковини в іменах: словник-довід. Чернівці : Букрек, 2005. 312 с.
2. Буковинські композитори : навч. посіб. / уклад. А. В. Плішка. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т, 2011. 143 с.
3. Видатні діячі культури та мистецтв Буковини : бібліографіч. довідн. / автори-уклад. Ю.В. Боганюк, О.О. Гаврилюк, Г.В. Добровольська, М.М. Довгань, А.С. Іваницька. Чернівці : Книги–XXI, 2010. Вип. 1. 312 с.
4. Демочко К. Мистецька Буковина : нариси з минулого. Чернівці : Книги XXI, 2008. 336 с.
5. Демочко К. Музична Буковина : сторінки історії. Київ : Музична Україна, 1990. 136 с.
6. Затуловський Леонід Борисович. *Серцем з Буковиною : імена славних сучасників* / ред. колегія : Галиць Г.К., Гурбик Б.О., Ісак А.Ф., Марусик Т.В. Київ : Світ успіху, 2011. С. 179.
7. Інтерв'ю із Затуловським Л. Б. від 29 квіт. 2018 р.; м. Чернівці. Інтерв'юер : Юлія Каплієнко-Ілюк.
8. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.: монографія. Чернівці : Букрек, 2020. 504 с.
9. Кушніренко А. М., Залуцький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посіб. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т, 2011. 376 с.
10. Леонід Затуловський. «Блукаючі зірки» (сюїта для симфонічного оркестру): навч. посіб. / упоряди. та вступна ст. Ю. В. Каплієнко-Ілюк. Чернівці : Місто, 2019. 96 с.
11. Пам'ятаймо! (Знаменні та пам'ятні дати Буковини в 2010 р.): бібліограф. показч./ авт.-укл. : Ю.В. Боганюк, О.О. Гаврилюк ; ред. М. М. Довгань. Чернівці : Книги–XXI, 2009. 400 с.
12. Сулім Р. А. Художні образи у пізній творчості Жанни Колодуб (на прикладі Концертино для віолончелі та камерного оркестру). *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2016. № 1 (30). С. 22–30.

#### References

1. Bohaichuk M. A. LiteraturaimystetstvoBukovyny v imenakh : slovnyk-dovidnyk. Chernivtsi : Bukrek, 2005. 312 s.
2. Plishka A. V. Bukovynskikompozitory. Chernivtsi : Chernivetskiynats. un-t, 2011. 143 s.
3. Bohaniuk Yu. V., Havryliuk O. O., Dobrovol'ska H. V., Dovhan M. M., Ivanytska A. S. (Eds.). Vydadni diiachy kultury ta mystetstv Bukovyny : bibliografichnyi dovidnyk (Vols. 1). Chernivtsi : Knyghy–XXI, 2010. 312 s.
4. Demochko K. Mystetska Bukovyna : Narysy z mynuloho. Chernivtsi : Knyhy–XXI, 2008. 336 s.
5. Demochko K. Muzychna Bukovyna : Storinky istorii. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 136 p.
6. Zatulovskiy Leonid Borysovych. *Sertsem z Bukovynoiu : imena slavykh suchasnykh* / red. kolehiia : Halyts H.K., Hurbyk B.O., Isak A.F., Marusyk T.V. Kyiv : Svituspikhu, 2011. S. 179.
7. Interv'yuiz ZatulovskymL. B. vid 29 kvitnya 2018 r. ;m. Chernivtsi. Interv'yuer : Yuliya Kapliyenko-Iliuk.

8. Kapliyenko-Iliuk Yu. V. Muzychne mystetstvo Bukovyny. Styl'ovi paradyhmy kompozytors'koyi tvorchosti XIX–XXI st.: monohrafiya. Chernivtsi : Bukrek, 2020. 504 s.
9. Kushnirenko A. M., Zaluts'kyi O. V., Vyshpyn'ska Ya. M. Istoriya muzychnoyi kul'tury y osvity Bukovyny : navchal'nyy posibnyk. Chernivtsi : Chernivtsi National University, 2011. 376 s.
10. Leonid Zatulovs'kyi. Blukayuchi zirky (syuyita dlya symfonichnoho orkestru) : navchal'nyy posibnyk / uporyadkuvannya ta vstupna stattiya Yu. V. Kapliyenko-Iliuk. Chernivtsi : Misto, 2019. 96 s.
11. Pam'yataymo! (Znamenni ta pam'yatni daty Bukovyny v 2010 r.) : bibliohraf. pokazch. / avt.-ukl. : Yu.V. Bohanyuk. O.O. Havrylyuk ; red. M.M. Dovhan'. Chernivtsi : Knyhy–XXI, 2009. 400 s.
12. Sulim R. A. Khudozhni obrazy u pizniy tvorchosti Zhanny Kolodub (na prykladi Kontsertyno dlya violoncheli ta kamernoho orkestru). *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaykovs'koho*. Kyiv. 2016. № 1 (30). S. 22–30.

#### «CONCERTINO»BY LEONID ZATULOVSKYI: INTERPRETATION OF THE GENRE

**Kapliyenko-Iliuk Yuliya** – Doctor of Science in Art Criticism,  
Associate Professor, Professor of the Department of musicology,  
composition and performance, Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

The article reveals the results of the musicological analysis of the «Concertino» by the modern composer from Bukovyna – Leonid Zatulovskyi. For the first time in scientific literature, this work is presented in the context of the composer's piano work. The characteristic features of the genre are revealed on the example of a work for piano and symphony orchestra. Features of dramaturgical development, figurative content, structural design, and musical and speech aspects of the work are revealed. Conclusions were made about the peculiarities of the formation of the «Concertino», where the features of various musical forms are combined. There is characterized the composer's creative thinking, in which the imitation of the best traditions of world and Ukrainian symphonic music and embodiment of one's own stylistic artistic features are observed.

*Key words:* art of Bukovyna, pianomusic, composer's style, modern musical culture

**UDC 780.082.4:780.616.432:785.11**

#### «CONCERTINO»BY LEONID ZATULOVSKYI: INTERPRETATION OF THE GENRE

**Kapliyenko-Iliuk Yuliya** – Doctor of Science in Art Criticism,  
Associate Professor, Professor of the Department of musicology,  
composition and performance, Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

*The purpose of the article* is to carry out a musicological analysis of Leonid Zatulovskyi's «Concertino» and to reveal the peculiarities of interpretation of the genre in his work. The novelty of the research consists in elucidating the features of the piano music of Bukovynian contemporary composer Leonid Zatulovskyi on the example of «Concertino» for piano and symphony orchestra.

*Research methodology.* When preparing the materials for the article, the following methods of scientific research were used: historical and cultural, theoretical and genre and style analysis. This made it possible to reveal the traditions and innovation of the composer's interpretation of the «concertino» genre.

*Conclusions.* In his Concertino, Leonid Zatulovskyi recreated the model of conflict-dramatic symphonism, imitating the best traditions of world and Ukrainian symphonic music, in particular, B. Lyatoshynskyi's. To implement his idea, the composer chose the «concertino» genre, examples of which can be found in Ukrainian music, in the works of V. Gubarenko and Zh. Kolodub. The one-part form of «Concertino» by L. Zatulovskyi showed signs of a cycle, which indicate its sonata-symphonic type. The work is clearly divided into four parts, where the first part shows the main contrasting images, their opposition and collision occurs. The second part contains a lyrical image embodied in the slow part. The third part contains an «aggressive» hard scherzo, and the fourth part shows a development that, in terms of content and character of presentation corresponds to solemn and exalted finale. The concertino also has signs of symphonic development: presence of reminiscences, cross-sectional development of themes, manifestations of monothematic combinations add to the general unity in form, in particular, they reproduce the logic of the dramatic concept of the work. Thus, the genre priorities of Leonid Zatulovskyi's works are rich and diverse, but one of the most important and brightest is the piano heritage, where the features of the composer's artistic style are clearly manifested. Compositional thinking of the Bukovynian artist is characterized by a combination of original academicism with features of folk music, song and dance traditions. Academic principles are primarily related to genre models characteristic of Ukrainian music of the second half of the 20th century. At the same time, Zatulovskyi's works are distinguished by bright melodism, rhythmic character, original and virtuosic combination with modern trends and directions in musical art, in particular with jazz and instrumental improvisation. Therefore, musical art of Bukovyna, in particular the works of Leonid Zatulovskyi, maintaining close creative and stylistic ties with the traditions of various national cultures, demonstrates polystylistic nature of musical thinking of the region's composers.

*Key words:* art of Bukovyna, piano music, composer's style, modern musical culture.

Надійшла до редакції 20.04.2023 p.

УДК 782.7

**«ПУРИТАНИ» В. БЕЛЛІНІ В РІЧИЦІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ  
РОМАНТИЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ**

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук,  
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу,  
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, м. Одеса  
<https://orcid.org/0000-0003-4928-0261>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.614>  
dzulajanna8@gmail.com

Зосереджено увагу на типологічних ознаках італійського музичного театру першої пол. XIX ст., його жанровій, сюжетно-смісловій специфіці та інтонаційно-драматургічних характеристиках, орієнтованих на духовно-сміслові настанови Рісорджименто. Виявлено особливості жанрово-стильового синтезу «романтичної драми бельканто» та особливості її інтонаційної мови. Обґрунтовано поетико-інтонаційну своєрідність опери В. Белліні «Пуритани», що виникла на перетині традицій італійського музичного театру XVII–XVIII ст. і французької ліричної трагедії, водночас, передбачивши духовно-етичний потенціал романтичної музичної драми середини та другої половини XIX ст.

*Ключові слова:* італійська опера першої половини XIX століття, музичний театр В. Белліні, «Пуритани» В. Белліні, опера-seria, французька лірична трагедія, «романтична драма бельканто».

*Постановка проблеми.* Творчість Вінченцо Белліні займає почесне місце в історії опери. Натхненна мелодика, яскрава лірична виразність, драматургічна цілісність творів композитора сприяли їх довговічності. Хоча опери В. Белліні й переживали періоди забуття, вони до сих пір широко представлені в репертуарі провідних театрів світу. Його «Сомнамбула», «Пуритани», «Норма» прикрашали та прикрашають репертуар провідних світових оперних театрів минулого та сучасності. Разом із тим, жанрово-драматургічна та інтонаційно-стилістична сторона оперної спадщини композитора, зокрема, опери «Пуритани», що являла собою у першій пол. XIX ст. оригінальний жанровий синтез традицій західноєвропейського музичного театру минулого та сучасності, і нині потребує узагальнень історико-музикознавчого порядку, що зумовлює актуальність теми представленої статті.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Вітчизняна бібліографія, присвячена творчості композитора, порівняно невелика і поки не може претендувати на достатньо повне охоплення його оперної спадщини. Деякі узагальнення принципів оперної стилістики В. Белліні знаходимо в дисертації І. Драч «Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму» [3] та супутніх публікаціях [2, 4]. Їх суттєво доповнюють наукові розвідки О. Стахевича [8, 9], спрямовані до узагальнень інтонаційно-виконавської специфіки вокального мистецтва Західної Європи першої пол. XIX ст., репрезентованого зокрема й в операх В. Белліні. Історичні аспекти розвитку італійської опери зазначеного періоду та її видатних представників є предметом дослідницької уваги М. Черкашиної [11, 12], монографії якої охоплюють широке панорамне коло показових жанрово-стильових явищ музичного театру Європи двох минулих століть.

Більш розгорнуту інформацію щодо творчої діяльності композитора знаходимо в зарубіжних виданнях, серед яких монографії М. Adamo [13], Н. Weinstock [22], S. Galatopoulos [17], а також публікації листів В. Белліні [14]. Значна частина наукових розвідок присвячена, перш за все, музичному театру композитора, зокрема й «Пуританам» [15, 18, 16]. Фундаментальна монографія F. Lippmann [19] зосереджена на питанні співвідношення музичного театру В. Белліні та традицій опери-seria та їх буття в умовах італійського романтизму, в той час як робота S. Maguire [20] пов'язана з дослідженням поетики оперної спадщини композитора в річищі естетики італійської опери епохи Рісорджименто.

Матеріали представлених бібліографічних джерел дозволяють розглядати творчу постать В. Белліні, з одного боку, як ту, що успадкувала кращі традиції італійської музично-театральної та вокально-співочої практики минулого, з якою він безпосередньо стикався в роки навчання в Неаполітанській консерваторії. З іншого боку, у його оперній творчості, як і в його сучасників, намічаються подальші шляхи розвитку італійської музичної драми. І хоча розгляд музичного театру Італії початку XIX ст. з позицій пізнішої музичної драми історично не є вірним, не підлягає сумніву, що пристрасть і пафос опер Дж. Верді безпосередньо підготовлені саме беллінієвською музично-театральною спадщиною.

*Мета роботи* – виявлення поетико-інтонаційної специфіки «Пуритан» В. Белліні в контексті еволюційних шляхів італійського музичного театру першої половини XIX ст. та його жанрової синтетичної природи.

*Методологічною базою* роботи є інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, а також міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити жанрову, духовно-смыслову та стильову специфіку «Пуритан» В. Белліні в контексті естетичних настанов італійського музичного театру першої половини XIX ст.

*Наукова новизна* визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не лише жанрово-стильову специфіку оперної спадщини В. Белліні, що виявилася в тому числі й в опері «Пуритани», а й особливості жанрового синтезу в італійській опері першої пол. XIX ст.

*Виклад основного тексту.* Специфіка розвитку та еволюції музичного театру Італії початку XIX ст. невіддільна від ідеології Рісорджименто, спрямованої як на активні пошуки шляхів звільнення італійського народу від іноземного панування, так і, передусім, на єднання нації, яке здійсниться вже у другій пол. XIX ст. Ці соціально-історичні завдання вирішувалися не лише на державно-політичному рівні, але й на рівні художньої творчості. Провідні позиції у цьому процесі посідала література і, насамперед, музичний театр.

За влучним спостереженням Ю. Сабадаш, «оперне мистецтво, яке мало в Італії давні традиції і користувалося любов'ю всіх соціальних прошарків, стало виразником ідеалів нації, що боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, підхоплені творчістю Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні і пізніше Дж. Верді, набули всесвітнього визнання. “Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити, і вона може лише музикою повідати відчуття свого серця”, – писав у 1828 р. Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні. Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись у пору, коли розділена, розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою» [6; 22].

Протягом двох століть опера фактично поєднувала роз'єднаних співвітчизників, живлячи та підтримуючи в них почуття національної гордості. Ретроспективний аналіз італійської культури свідчить, що найбільшою мірою ця провідна роль опери визначилась у XIX ст., у якому опера представлена як повноправна учасниця визвольного руху, коли нова романтична оперна школа зароджується та формується як мистецтво національного відродження.

Відзначимо також, що соціально-політичний аспект італійської культури названого періоду, а також ідейна сутність Рісорджименто загалом несли також на собі відбиток релігійно-християнського світовідчуття, що стало питомим ґрунтом і для мистецтва романтизму в цілому. «Релігія, віра, християнство, ідеал, нескінченність, дух, трон і вівтар, світ і порядок – такі перші слова нового [XIX] століття», – констатував історик італійської літератури Ф. де Санктіс. – Християнська символіка і релігійні мотиви у всій різноманітності їх проявів склали базис ідеології карбонаріїв, неогвельфізму, а також духовних лідерів “Молодої Італії”, в тому числі й А. Мадзоні, у світогляді якого “з'єдналися історичні та релігійні мотиви”. Останні в свою чергу визначили сутність біблійного історизму в італійській культурі першої половини XIX століття, а також поетику біблійних опер-драм Дж. Россіні» [10; 194]. Зазначимо також, що ця релігійно-духовна компонента багато в чому визначила сюжетні вподобання італійської опери цього часу (в тому числі й В. Белліні), що досить часто були пов'язані з релігійно-історичними протистояннями, пошуками Істини, які в свою чергу багато в чому визначали шлях її головних героїв, орієнтований не тільки на єднання спільноти, але й на власне духовне Преображення. Останнє показове й для героїв та героїнь опер В. Белліні, зокрема й «Пуритан».

Зазначимо також, що духовно-перетворююча компонента як рушійна сила «романтичної драми бельканто» початку XIX ст. на тлі показового для неї жанрово-стильового синтезу фактично поєднала в собі семантико-смыслові показники західноєвропейського музичного театру XVII–XVIII ст. загалом. Перехідний характер цього жанру багато в чому визначає різноманітність його жанрових підвалин і типологічних визначень. У порівнянні з психологічною музичною драмою другої пол. XIX ст., представленою у творчості Дж. Верді та його послідовників, італійський музичний театр раннього романтизму міг іменуватися «історичною мелодрамою». Такого роду визначення демонструє «Сомнамбула» (1831 р.) В. Белліні, «Лукреція Борджія» (1833 р.), «Лінда де Шамуні» (1842 р.) та ін. Називаючи інші твори *seria* – «Пуритани» (1835 р.) і «опера» «Фаворитка» (1840 р.), В. Белліні та Г. Доніцетті фактично орієнтуються на духовно-смыслові моделі *seria* і великої французької опери, переосмислюючи їх принципи в річищі культурно-історичних реалій свого часу. Інші авторські визначення – «лірична трагедія» («Капулетті та Монтеккі» 1830 р.; «Беатріче ді Тенда», 1833 р. – В. Белліні; «Анна Болейн», 1830 р.; «Марія Стюарт», 1834 р.; «Роберто Девере», 1837 р. – Г. Доніцетті), «трагічна драма» («Лючія де Лямермур», 1835 р. – Г. Доніцетті), «трагічна мелодрама» («Марія ді Роган», 1843 р. – Г. Доніцетті) є модифікаціями одного жанру музичної драми, а поєднання трагічного, ліричного і мелодраматичного складає особливість її ранньо-романтичного трактування.

Водночас, оцінюючи парадокси осмислення «опери класичного бельканто» у всій різноманітності її визначень, І. Драч також констатує їх спільні риси: «В оперній кантилені [Белліні та Доніцетті] долалася імпульсивність прояву безпосереднього почуття. Завдяки цьому модельована емоція репрезентувалася нібито очищеною від всього зайвого, випадкового. Через красу та пластику мелодичної лінії вирівнювалася непорядкована хаотичність живого почуття <...> Завдяки “прекрасному співу” реалізовувалася ренесансна мрія про прекрасну людину взагалі» [2; 115]. Позначена якість також безпосередньо пов'язана з цілями та завданнями музичного театру розглянутої епохи, який у своєму прагненні до драматичної правдивості завжди пам'ятав про найважливішу мету мистецтва: доставляти слухачеві естетичне задоволення, що сусідить також з духовно-катарсичним перетворенням його душі.

Сказане співвідносне не тільки з ліричними сценами занурення у світ любові героїв та героїнь «романтичної драми бельканто», але й з показовими для неї сценами безумств, що складають кульмінаційний етап творів цього жанру. Зазначимо також, що романтична складова подібного роду образів у названих авторів поєднується з очевидним акцентуванням їх духовно-етичної «ідеальності», що дозволяє певною мірою співвіднести цих героїнь з образами християнських святих та мучеників. Подібного роду паралель, на наш погляд, досить закономірна, бо саме літургійна драма, містерія, традиції Римської опери, духовні настанови виконавського мистецтва кастратів, згідно з позиціями істориків західноєвропейського музичного театру, склали генезу опери-seria, рівно як і концепція «ідеалізації високого тону у співі», що сходиться ще до духовних настанов культури Середньовіччя [7; 64].

Відзначимо також, що пафос класицистського протистояння «почуття – обов'язок», показовий перш за все для французької ліричної трагедії, багато в чому визначав її духовно-етичний підтекст. Головні героїні романтичних драм бельканто (Анна Болейн, Беатріче ді Тенда, Ельвіра, Джульєтта та ін.) являють собою втілення вірності, відданості, гідності, високої любові. Разом із тим, у відповідності з сюжетним оповіданням лібрето, а іноді й усупереч власне історичним реаліям, вони виступають в ролі невинних жертв тиранії, політичних, релігійних пристрастей їх оточення, що й визначає в кінцевому підсумку трагізм їх долі. Тим не менш, в своєму морально-етичному виборі між ганебним життям в обмані і «смертною правдою» вони завжди керуються християнськими ідеалами праведного життя. І все це – в поєднанні з «чарівною простотою співу», що не припускає нічого неприємного та жахливого, на відміну від інших інтонаційно-драматургічних принципів втілення «правди життя» в опері другої пол. XIX ст.

Зв'язок із високою італійською оперною культурою та її духовно-етичними настановами у В. Белліні мав спадковий характер. Подібно Й. С. Баху, він походив із сім'ї, де професія музиканта передавалася з покоління в покоління. Ще дід майбутнього композитора – Вінченцо Тобіа Белліні – юнаком вирушив до Неаполя і став вихованцем Неаполітанської консерваторії di Sant' Onofria a Capuana. Одні біографи вважали його учнем Н. Йомеллі та Н. Піччіні, інші – Н. Порпори. Зазначимо, що перший та останній з них виступають класиками італійської опери-seria у XVIII ст., типологічні ознаки якої В. Белліні успадкує в багатьох своїх романтичних драмах, зокрема й «Пуританах».

У зрілих своїх творах («Капулетті та Монтекі», «Сомнамбула», «Норма», «Беатріче ді Тенда», «Пуритани»), В. Белліні, рішуче відмовляючись від роботи над оперою-буффа, фактично йшов шляхом створення ліричної музичної драми, пройнятої гуманізмом, простотою, природністю як за змістом, так і за засобами виразності. Композитор шукав в оперній музиці, перш за все правди вираження душевних рухів і вбачав у вокальній мелодії, що народжується з інтонацій схвильованої людської мови, основний засіб втілення художніх задумів, передбачаючи цим багато майбутніх творчих відкриттів Дж. Верді. Разом із тим, будучи спадкоємцем кращих традицій опери-seria та пов'язаного з нею мистецтва бельканто, В. Белліні створює, можливо, останні зразки сцен, де драматичні, трагічні сюжетні повороти дії, страждання, душевні муки та переживання героїв виражаються перш за все через чарівну простоту співу, не що допускає звуконаслідувальний натуралізм.

Отже, творча діяльність В. Белліні повною мірою відповідала «перехідному» характеру ранньо-романтичної музичної драми першої половини XIX століття. Творчо сприйнявши за умовами музичного виховання та освіти найкращі традиції італійського оперного мистецтва минулого, у тому числі й опери-seria та її виконавської традиції, композитор одночасно став, поряд зі своїми сучасниками, провісником нового творчого методу, пов'язаного з формуванням музичної драми другої пол. XIX ст.

Сказане цілком співвідносне й з «Пуританами» В. Белліні, зверненими до історичної тематики, у відтворенні якої композитор наслідував естетичні принципи засновників італійського романтизму – Дж. Берше та А. Мандзоні. Останній з названих авторів прагнув бачити мистецтво та літературу заснованими на «вищому колективному принципі загальної правди», яку письменник повинен виражати через свої ідеали. «Цю “загальну правду” Мадзіні розглядав у трьох аспектах: як правду історичну (факти, реальність), моральну (ідейний сенс) і абсолютну (абстрактна філософська ідея), яка веде до Бога, при цьому правду моральну, а тим більше правду абсолютну він ставив вище за

реальну правду фактів. Згідно з його концепцією центральними образами мистецьких творів повинні стати ідеальні герої, які могли б служити для сучасників прикладом мужності і відданості [5; 390].

Опера «Пуритани» є останнім масштабним твором В. Белліні, в якому проявилися його естетичні та громадянські погляди. В ній представлено період революції та громадянської війни в Англії 1620–1640-х років, до якого також зверталися В. Скотт (його однойменний роман охоплює й XVIII ст.) і В. Гюго (трагедія «Кромвель»). На сюжет драми В. Гюго пізніше написав оперу Дж. Верді («Ернані»).

В основу лібрето «Пуритан» В. Белліні (лібретист Пеполі) покладено драму Франсуа Ансело і Ксав'є Боніфаса Сентіна «Круглоголові та рицарі» («Пуритани та роялісти») [1], яка своєю чергою була театральною вільною версією роману В. Скотта «Пуритани». В опері «Пуритани» розкриваються події англійської революції та громадянської війни, котра виникла з причини конфлікту короля Карла I і парламенту, яким керував Кромвель. Практично це був *конфлікт двох гілок протестантизму*. Такого роду інтерес до релігійних протистоянь минулого, спроектованих водночас на події сучасності, як зазначалося раніше, вельми показовий для культури романтизму, зокрема, італійського.

Перипетії громадянської війни в Англії середини XVII ст. з акцентуванням в них *політичних та релігійних свар* визначили систему конфліктів в опері В. Белліні. Головна сторона конфлікту – пуритани. Їх противником виявляється лорд Артур Телбот, який захищає католичку, полонену королеву Генрієтту. Образ пуритан окреслений В. Белліні у повній відповідності з романом В. Скотта. Їх кременний характер метафорично порівнюється в романі з образом гірського клену, який не згинається навіть під самим сильним вітром і, скоріше, зламається, ніж прогнеться.

Образ пуритан набуває в опері масштаби безпощадної рокової сили, яка, як в класичній античній трагедії, повсякчасно переслідує героїв, що, відповідно, породжує всю складну систему конфліктних взаємодій в драматургії опери на рівні зовнішньої та внутрішньої дії. І якщо в «Капулетті і Монтеккі» автор ще не є вільним від певної особистої обмеженості, і тому одну зі сторін конфлікту він трактує в суто негативному ключі, то в «Пуританах» він підіймається над історичним конфліктом, прагнучи до його філософського осмислення та узагальнення.

Символом руху пуритан в романі В. Скотта і в опері В. Белліні виступає Кромвель – видатна особистість в історії Великобританії, неоднозначна, але, безсумнівно, непересічна, хоча й в епізодах опери він не з'являється, але досить часто згадується. Фігуру Кромвеля композитор трактує в руслі історичної алузії: великий полководець може стати для італійців прикладом наслідування. Якщо врахувати, що Кромвель був пуританином, то можна припустити, що *цей образ стає для композитора свого роду моральним християнським ідеалом*, який повинен зберігатися не тільки в народі, але й в його героях, що втілюють його найкращі якості.

Опера «Пуритани», судячи з особливостей авторського підходу у трактовці історичних подій Англії XVII ст., є останнім великим твором В. Белліні, в якому проявилися його естетичні та громадянсько-естетичні погляди, відтворені в тому числі й у жанровій специфіці цього опусу. У вітчизняному музикознавстві попередніх десятиліть опери В. Белліні на історичний сюжет частіше зараховували до *ліричних опер*. Історичні аспекти драматургії, а також роль в ній релігійного конфлікту розглядаються лише як барвистий фон, що відтінює особисту трагедію героїв. М. Черкашина вводить термін *«історична мелодрама»* [12; 75]. До неї автор відносить основні твори В. Белліні на історичні сюжети: «Норму» (1831), «Капулетті і Монтеккі» (1830 р.), «Пуритани» (1835 р.), які давно увійшли в практику музичних театрів світу і є найбільш популярними творами композитора. Тим не менш, «Пуритани», згідно з авторським визначенням, репрезентовані саме як *опера-seria*, втілюючи, як вказувалося раніше, ідею оригінального поєднання традицій італійської та французької опери попередніх століть, переосмислених в душі духовно-естетичних шукань музичного театру початку XIX ст. У результаті подібного жанрового синтезу фактично зароджувалися типологічні ознаки власне «романтичної драми бельканто» (див. вище).

В аналізованій опері В. Белліні, судячи з її особливостей сюжетного оповідання, провідна роль належить пуританам. В їх характеристиці велику роль грають жанри *хоралу і маршу*, що виконують роль лейттем пуритан. Експозиція цього образу представлена вже в увертюрі, написаній у формі сонатного алегро без розробки, в якій лейттема пуритан є головною партією. Тема пуритан включає дві контрастні фрази. Перша, коротка, заснована на маршево-фанфарному, окличному комплексі з характерним ломбардським пунктирним ритмом. Романсова інтонація висхідної сексти пом'якшує цей маршовий комплекс, додаючи в нього ліричне начало. Ця коротка фраза втілює одночасно і якийсь заклик згори (фразу виконують валторни, що імітують військовий ріг), і непорушну стійкість та готовність самих пуритан відгукнутися на цей заклик, щоб захистити свою віру. В основі другої фрази лежить хорал.

У повному вигляді лейттема пуритан прозвучить ще раз у середині I дії, перед кuartетом (Ельвіра, Артур, Уолтон і Дждж) – одному з найсвітліших кульмінаційних моментів опери. Елементи цієї лейттеми з'являються у вузлових моментах драматургії, композиційно поєднуючи увесь «фундамент» твору. Будучи



смісловим зерном опери, вона символізує національний дух шотландського народу. Її озвучують духові інструменти, що імітують звучання військових труб. Так, на модифікації фанфарного елементу лейттеми засновано вступ до першого номеру – войовничого хору стражників-пуритан «Як зазвучить труба, швидко прокидається воїн» (*Allegro sostenuto*) в куплетно-варіаційній формі, у «військовій» тональності D-dur та показової для неї музично-риторичної символіки, широко відомої в творчій практиці, починаючи з XVII ст. Вокальна партія хору синтезує риси гімну, маршу та вольової ораторської декламації. В першій варіації акцентовані риси маршу, в мелодію вплетена риторична фігура Хреста, символізуючи майбутню трагедію героїв. В наступних куплетах наснага пуританських воїнів зростає: партію хору переповнюють широкі «агресивні стрибки» на септиму, сексту і стрімко злітаючи пасажі.

Крім того протягом всього твору в оркестрі зберігається ритм *полонезу*, що надавав риси бравурного блиску гордовитому лицарському вигляду пуритан. Полонез, як і мазурка, закріплюються в європейській музиці XIX ст. як символи героїзму і пробудження національної свідомості під враженням від польського повстання 30 року. У В. Белліні це пов'язано ще й з особистим спілкуванням у Парижі з Ф. Шопеном, а також із захопленням музикою його героїчних полонезів [21]. Полонез стає головним лейтритмом опери, будучи складовою частиною в тому чи іншому вигляді в значній частині хорових епізодів опери, а також і у сольних номерах.

Слідом за хором стражників розміщена друга характеристика пуритан, їх молитва в жанрі хоралу. В цьому епізоді використаний текст 148 псалму Давида «Хвалить Господа з небес». Цей вибір не є випадковим, оскільки спосіб життя пуритан нагадував традиції перших християн, в ритуальній практиці яких превалювали гімни-хвали [10]. Неспішність розгортання гімнічної мелодійної лінії, органне звучання духових інструментів в оркестровому супроводженні надає образному строю сцени особливої урочистості. Так початок опери В. Белліні фактично закладає духовні підвалини її сюжету та їх інтонаційне втілення, що визначають не тільки певні етапи релігійної історії Англії та їх проєкції на історичні реалії Італії епохи Рісорджименто, але й долі головних героїв твору, що опиняються у досить драматичних ситуаціях *духовного вибору*, співвідносного з духовно-етичними настановами класицистського театру та французької ліричної трагедії.

Тим самим перипетії історичних подій проєктуються на любовний трикутник «Ельвіра – Артур – Річард», на інші міжособистісні взаємодії: «Ельвіра – Генрієтта», «Ельвіра – Артур». Конфлікт між Артуром і Ельвірою вже у фіналі I акту переноситься у внутрішній конфлікт героїні, масштабно представлений в опері. Друга дія практично повністю присвячена її трагедії. Її мучать ревності і співчуття до Генрієтти, любов та ненависть до Артура. Душа бідної дівчини не витримує нелюдської напруги: сцена безумства Ельвіри у другому акті є найвищою точкою розвитку динамічних хвиль опери. При цьому, її конфлікти підіймаються на рівень глобальних романтичних протиріч між мрією та дійсністю, переводячи політично окреслені зовнішньо дійові протистояння на філософсько-символічний рівень, що інтонаційно узагальнюється композитором на рівні відтворення традицій белькантового співу.

*Висновки.* Таким чином, «Пуритани» В. Белліні є яскравим зразком жанрових шукань італійського музичного театру першої пол. XIX ст., спрямованих до жанрово-стильового синтезу традицій європейського музичного театру Нового часу. Аналізована опера в повній мірі відобразила синтетичну жанрову природу поезики «романтичної драми бельканто». Визначені В. Белліні як *опера-seria*, «Пуритани» увібрали в себе найвищі досягнення вокального мистецтва бельканто, про що свідчить мелодичний матеріал опери та специфіка його інтерпретації. Цей твір також має ознаки *ліричної трагедії*, що проявляється і у ключовій ролі класицистської ідеї протистояння обов'язку та особистих почуттів, що є рушійною силою мотивацій та вчинків героїв опери; і у зверненні автора до історичного сюжету з його очевидними алюзіями на події сучасності. В останньому випадку показово виступає музична характеристика *пуритан*, узагальнена, з одного боку, через *хорал*, з іншого – через типологію *маршу і полонезу*, що в умовах історичних реалій першої половини XIX ст. символізувало особисто для В. Белліні та італійської нації загалом прагнення до свободи та відстоювання її духовно-етичних ідеалів. Наявність історико-релігійного конфлікту в «Пуританах» фактично передбачає типологічні ознаки «великої» французької опери Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві. Водночас, акцентування в «Пуританах» уваги на трагічній долі Ельвіри (як однієї з головних героїнь опери), що поєднала в собі велику любов та божевілля, виявляє ознаки власне *романтичної музичної драми*.

#### Список використаної літератури

1. Безродних І. «A Mob of Gentlemen Who Wrote With Ease»: поезія «кавалерів» у соціокультурній перспективі. *Ренесансні Студії*. 2019. Вип. 31-32. С. 72-95.
2. Драч І. С. Опера класического бельканто: парадокси осмысления. *Art inter Culturatus*. Słupsk : Akademia Pomorskaw Słupsku, 2010. Nr. 1. С. 107–120.

3. Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: автореф. ... дисс. канд. искусств.: 10.00.02 Музыкальное искусство / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 17 с.
4. Драч И. С. Художественная выразительность итальянского бельканто как системы музыкального интонирования. *Из истории национальных оперных школ / Сб. научн. тр.* Киев : Киев. гос. консерватория, 1988. С.64-76.
5. Сабадаш Ю. С. Гуманістичні виміри епохи Рісорджименто: політика. *Гілея*. 2011. Вип. 45. С. 387-392.
6. Сабадаш Ю. С. Мистецтво як засіб формування національної свідомості (на прикладі італійської культури кінця XVIII – XIX століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. Т. 2. С. 19-24.
7. Симонова Э. Историческое значение термина bel canto. *Musiqi dunyasi*. 2012. № 1 (50). С. 64-70.
8. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
9. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посіб. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
10. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.
11. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: монография. Киев : АКТА, 2013. 468 с.
12. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: монография. Киев : Муз. Україна, 1986. 150 с.
13. Adamo M. R., Lippmann F. Vincenzo Bellini : Torino, 1981. 576 s.
14. Bellini V. Epistolario; a cura di Luisa Cambi. Milano : A. Mondadori, 1943. 616 p.
15. Burton D. Fisher. Bellini I Puritani. Study Guide with Libretto. Opera Classic Library, 2018. 100 p.
16. Cotaldo Glauco. Il Teatro di Bellini. Guida critica a tutte le opera. Bologna : Edizioni Bongiovanni, 1980. 167 p.
17. Galatopoulos Stelios. Bellini: Life, Times, Music (1801–1835). London : Sunctuary Publishing, 2002. 485 p.
18. Greenspan Charlotte Jouse. The Operas of Vincenzo Bellini. University of California, Berkley, 1978. 756 p.
19. Lippmann F. Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform and Melodien. *Analecta musicologica*. Bd.6. Köln, Wien, 1969. 402 s.
20. Maguire Simon. Vincenzo Bellini and the aesthetics of early nineteenth-century Italian opera. Routledge, 2018. 236 p.
21. Nowick W. Chopin e Bellini: «Casta diva», manoscritto di F. Chopin. *Quadrivium*. 1976. Vol. XVII. P. 139-155.
22. Weinstock Herbert. Vincenzo Bellini : His Life and His Operas. A. A. Knopf, 1971. 648 p.

#### References

1. Bezrodnykh I. «A Mob of Gentlemen Who Wrote With Ease»: poeziya «kavaleriv» u sotsiokul'turniy perspektyvi. *Renesansni Studiyi*. 2019. Vyp. 31-32. S. 72-95.
2. Drach I. S. Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniya. *Art inter Culturas*. Słupsk: Akademia Pomorskaw Słupsku, 2010. Nr. 1. С. 107–120.
3. Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Донитетти в итал'янской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: автореф.... дисс. канд. искусствоведения: 10.00.02 Музыкальное искусство / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1990. 17 с.
4. Драч И. С. Художественная выразительность итал'янского бельканто как системы музыкального интонирования. *Из истории национальных оперных школ / Сб. научн. трудов*. Киев : Киевская государственная консерватория, 1988. С.64-76.
5. Sabadash YU. S. Humanistychni vymiry epokhy Risordzhymento: polityka. *Hileya*. 2011. Vyp. 45. S. 387-392.
6. Sabadash YU. S. Mystetstvo yak zasib formuvannya natsional'noyi svidomosti (na prykladi italiys'koyi kul'tury kintsya XVIII – XIX stolit'). *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. 2014. Vyp. 20. Т. 2. S. 19-24.
7. Simonova E. Istoricheskoye znacheneye termina bel canto. *Musiqi dunyasi*. 2012. № 1 (50). S. 64-70.
8. Stakhevich A. G. Vokal'noye iskusstvo Zapadnoy Yevropy: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: Issledovaniye. Kiyv : NMAU im. P. I. Чайковского, 1997. 272 с.
9. Stakhevych O. H. Z istoriyi vokal'no-vykonavs'kykh styliv ta vokal'noyi pedahohiky: posibnyk. Vinnytsya : Nova Knyha, 2013. 176 с.
10. Tatarnikova A. A. Aliluyna paradyhma yevropeys'koyi kul'tury i muzyky (vid hotyky do suchasnosti): monohrafiya. Odessa : Astroprynt, 2020. 344 с.
11. Cherkashina-Gubarenko M. Opernyy teatr v prostranstve menyayushchegosya mira: stranitsy opernoy istorii v kartinkakh i litsakh: monografiya. Kiyev : АКТА, 2013. 468 с.
12. Cherkashina M. Istoricheskaya opera epokhy romantizma: monografiya. Kiyev: Muzichna Ukraїna, 1986. 150 s.
13. Adamo M.R., Lippmann F. Vincenzo Bellini : Torino, 1981. 576 s.
14. Bellini V. Epistolario; a cura di Luisa Cambi. Milano : A. Mondadori, 1943. 616 p.
15. Burton D. Fisher. Bellini I Puritani. Study Guide with Libretto. Opera Classic Library, 2018. 100 p.
16. Cotaldo Glauco. Il Teatro di Bellini. Guida critica a tutte le opera. Bologna : Edizioni Bongiovanni, 1980. 167 p.
17. Galatopoulos Stelios. Bellini: Life, Times, Music (1801–1835). London : Sunctuary Publishing, 2002. 485 p.
18. Greenspan Charlotte Jouse. The Operas of Vincenzo Bellini. University of California, Berkley, 1978. 756 p.
19. Lippmann F. Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform and Melodien. *Analecta musicologica*. Bd. 6. Köln, Wien, 1969. 402 s.
20. Maguire Simon. Vincenzo Bellini and the aesthetics of early nineteenth-century Italian opera. Routledge, 2018. 236 p.

21. Nowick W. Chopin e Bellini: «Casta diva», manoscritto di F. Chopin. *Quadrivium*. 1976. Vol. XVII. P. 139-155.  
 22. Weinstock Herbert. Vincenzo Bellini: His Life and His Operas. A. A. Knopf, 1971. 648 p.

**«THE PURITANS» BY V. BELLINI IN THE RIVER OF GENRE-STYLE SYNTHESIS OF ROMANTIC MUSICAL DRAMA**

**Dzhulay Anna** – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Attention is focused on the typological features of the Italian musical theater of the first half of the 19th century, its genre, plot-semantic specificity, and intonation-dramaturgical characteristics, oriented to the spiritual and semantic guidelines of the Risorgimento. The features of the genre-stylistic synthesis of «romantic bel canto drama» and the features of its intonation language are revealed. The poetic-intonational originality of V. Bellini's opera «The Puritans», which arose at the intersection of the traditions of the Italian musical theater of the 17th and 18th centuries and French lyrical tragedy, is substantiated, while at the same time predicting the spiritual and ethical potential of the romantic musical drama of the middle and second half of the 19th century.

*Key words:* Italian opera of the first half of the 19th century, musical theater by V. Bellini, Puritans by V. Bellini, opera-seria, French lyrical tragedy, «romantic bel canto drama».

**UDC 782.7**

**«THE PURITANS» BY V. BELLINI IN THE RIVER OF GENRE-STYLE SYNTHESIS OF ROMANTIC MUSICAL DRAMA**

**Dzhulay Anna** – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

*The purpose of the work* is to reveal the poetic and intonational specificity of V. Bellini's «Puritan» in the context of the evolutionary paths of the Italian musical theater of the first half of the 19th century and its genre synthetic nature. *The methodological basis* of the work is the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic, etymological analysis, as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allow us to reveal the genre, spiritual, semantic and stylistic specificity of V. Bellini's «Puritan» in the context of the aesthetic guidelines of the Italian musical theater of the first half of the 19th century. *The scientific novelty* is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre-stylistic specificity of V. Bellini's operatic heritage, which was also manifested in the opera «The Puritans», but also the peculiarities of genre synthesis in the Italian opera of the first half of the 19th century. *Conclusions.* «The Puritans» by V. Bellini is a vivid example of the genre searches of the Italian musical theater of the first half of the 19th century, aimed at the genre-stylistic synthesis of the traditions of the European musical theater of the New Age. The analyzed opera by V. Bellini fully reflected the synthetic genre nature of the poetics of «bel canto romantic drama». Defined by V. Bellini as an opera-seria, «The Puritans» incorporated the highest achievements of bel canto vocal art, as evidenced by the melodic material of the opera and the specificity of its interpretation. V. Bellini's work also has signs of a lyrical tragedy, which manifests itself in the key role of the classicist idea of the opposition of binding and personal feelings, which is the driving force behind the motivations and actions of the heroes of the opera; and in the author's appeal to the historical plot with its obvious allusions to contemporary events. In the latter case, the musical characteristic of the Puritans is indicative, generalized, on the one hand, through the chorale, and on the other, through the typology of the march and polonaise, which, in the conditions of the historical realities of the first half of the 19th century, symbolized for V. Bellini personally and the Italian nation as a whole the desire for freedom and defense of its spiritual and ethical ideals. The presence of a historical-religious conflict in «The Puritans» actually presupposes the typological features of the «great» French opera by J. Meyerbeer and J. F. Halevi. At the same time, the emphasis in «Puritans» on the tragic fate of Elvira (as one of the main heroines of the opera), who combined great love and madness, reveals the signs of a romantic musical drama itself.

*Key words:* Italian opera of the first half of the 19th century, musical theater by V. Bellini, Puritans by V. Bellini, opera-seria, French lyrical tragedy, «romantic bel canto drama».

Надійшла до редакції 15.05.2023 р.

**УДК 7.072.3(477) «193»**

**НАСАДЖЕННЯ МОНОІДЕОЛОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ У ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ 1930-Х РОКІВ**

**Підлипська Аліна Миколаївна** – доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.615>  
 alinaknukim@ukr.net

Стверджується, що від середини 1930-х рр. художньо-критична сфера визнавалася партійними та державними органами в Радянській Україні одним з інструментів насадження моноідеології та вкорінення соцреалістичних канонів, на критиків художньої сфери покладалася функція ідеологічно підкованих дороговказів для митців, політико-ідеологічного транслятора провладних ідей та настанов партії. Продемонстровано, що одним з основних завдань художньої критики в УСРР стає прищеплення радянських мистецьких еталонів, недопущення проявів національної ідентичності, підтримка боротьби з українським буржуазним націоналізмом.

*Ключові слова:* художня критика, Радянська Україна 1930-х років, мистецтво, соцреалізм, моноідеологія.

*Постановка проблеми.* Від періоду творчих пошуків шляхів розвитку мистецтва УСРР (початок – середина 1920-х рр.) наприкінці 1920 – початку 1930-х рр. розпочався поступовий перехід до жорсткого моноідеологічного мистецтва, що повинно було стати засобом масового впливу. Ці процеси не могли не позначитися на художній критиці, роль якої значно підвищилася. Дослідження передумов та аналіз процесів перетворення художньої критики на один з інструментів поширення соцреалістичних художніх принципів як єдино вірних в умовах тоталітарної держави є важливим для сучасної культурології та мистецтвознавства.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Проблема насадження моноідеологічних принципів у художньо-критичній діяльності досі не була предметом спеціального розгляду, хоча окремих аспектів впровадження соцреалістичного канону в різних видах мистецтва та проявів цих процесів у критиці торкалися дослідники української літератури (В. Хархун [8]), театру (Г. Веселовська [2; 3]), образотворчого мистецтва (М. Криволапов [5]), балетного театру (А. Підлипська [6]) тощо.

Слід зауважити, що сьогодні важливо критично переосмислити тогочасні джерела, зокрема, публікації у періодиці (наприклад, «Радянська музика» [1, 4, 7]), що сприятиме об'єктивному відтворенню історико-культурної панорами 1930-х рр.

*Мета статті* – виявити специфіку процесів впровадження моноідеологічних принципів у художній критиці в Радянській Україні 1930-х рр.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Відправним моментом у впровадженні принципів соціалістичного реалізму у мистецькій сфері, зокрема, й у художньо-критичній, стало 23 квітня 1932 р., коли вийшла Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Розглядаючи критику 1930-х рр. в УСРР (від 1937 – УРСР) слід зауважити, що ключова роль у становленні так званої «радянської» художньої критики належала літературній критиці, яка на матеріалі літературних творів прагнула розробити універсальні критерії, які згодом могли стати підґрунтям (критеріями) оцінки будь-яких мистецтв. Однією з причин такого підходу було уявлення, що саме література є прообразом інших мистецтв, а відтак і критики останніх могли використовувати схеми літературної критики. Хоча деякі мистецтвознавці та критики (музичні, театральні та ін.) намагалися відстоювати своєрідність підходів до різних мистецтв, але уніфікація згідно з літературним зразком виявилася набагато впливовішою.

Період «строкатих» театральних, образотворчих, музичних, хореографічних та ін. експериментів 1920-х рр. в СРСР до початку 1930-х рр. зійшов нанівець, що зумовлено не творчою неспроможністю митців розкривати сучасні теми, створювати нові художні рішення, знаходити авангардні форми тощо, а посиленням тиску на мистецьку сферу, відходом від різновекторних пошуків та дотриманням єдиного «правильного», санкціонованого партійним керівництвом курсу на соціалістичний реалізм.

1930-ті рр. в СРСР стають десятиліттям методу соціалістичного реалізму, який приходить у мистецтво на заміну пануючому в попереднє десятиліття радянському модернізму та авангарду. Посилюється політизація культури і мистецтва, навішуються ярлики, звинувачення в опортунізмі, буржуазному естетизмі, формалізмі, ревізіонізмі тощо, відбуваються нескінченні реорганізації.

Для художньої критики кінця 1920 – початку 1930-х рр. характерним є знищення інакодумства в самій критиці в умовах активного обговорення методології марксистського театрознавства та вже наприкінці 1920-х рр. – закидів критикам у формалізмі.

Мистецтво розглядалося як засіб вирішення партійно-державних проблем та інструмент пропаганди. Держава ставала одноосібним замовником мистецтва, існування кожного художника, у широкому розумінні цього слова, ставилося в залежність від влади, партія чітко та беззаперечно встановила, що дійсність можливо зображати лише в прогресивному розвитку, з партійних позицій і в реалістичних формах. На початку 1930-х рр. детально розробляються канони стосовно зображення головних тем, сюжетів, персонажів, власне «лексикон» нового радянського мистецтва. Найбільш вдалі зразки піддаються тиражуванню. Після поліфонізму стилів під виглядом боротьби за «реалізм» фактично впроваджувалася нормативна естетика, орієнтована на заданий ідеал.

Показовою до розгляду художньо-критичної сфери як одного з інструментів насадження моністичної ідеології та стабілізації соцреалістичних канонів є перша конференція Союзу радянських

композиторів у справі музичної критики, що відбулася в столиці СРСР 7–10 квітня 1934 р., набула методологічного характеру, адже багато тез, висловлених на конференції, поширювалися в музичній критиці в союзних республіках. Також показово, що після цієї конференції подібна була проведена в Києві, що зайвий раз свідчить про тотальний догматизм, моноідеологічність в управлінні культурою, детермінованість художніх процесів у союзних республіках подіями в центрі.

У цій конференції брав участь український музикознавець О. Білокопитов з доповіддю «Стан музичної критики на Україні». Він констатував відставання музичної критики від творчого процесу, вважав, що найпроблемніше місце критики в Україні – це кадри. Потураючи українофобним тенденціям, що набирали потужних обертів, О. Білокопитов виокремлював групу «старих музикознавців», говорячи про їх «націоналістичне минуле» (М. Грінченко, В. Костенко, Я. Юрмас, П. Козицький та ін.), і молодих радянських музикознавців (О. Білокопитов, А. Ольховський, О. Арнаутов). Ратував за широке залучення композиторів до художньо-критичної діяльності у сфері музики. Вказував про активну фазу боротьби з націоналістичними проявами в українських музичних колах [1]. Такі висловлювання засвідчують згортання оголошеної на початку 1920-х рр. «українізації», практично підтверджують зачатки боротьби з «українським буржуазним націоналізмом».

Оргбюро Спілки радянських музик України в серпні того ж року в журналі «Радянська музика» проголошувало важливість музичної критики, її надтворчу роль, адже саме вона повинна вказувати шлях композитору: «Щоб витягти музичну критику з того ганебного прориву, в якому вона перебуває тепер, якщо ми хочемо, щоб вона не пленталась у хвості музичної творчості, ми мусимо відмовитись від розмов взагалі, розмов про все разом, а зрештою – ні про що до діла» [4; 5]. Далі йшлося про конкретну керівну роль критики у творчій діяльності, а фактично трансливалося право партійно-державних органів тоталітарної держави здійснювати догматичну функцію через критику, доносити до митців вимоги та ідейно вірні орієнтири: «Музична критика мусить допомагати композитору в його музичній практиці, вона мусить указувати шлях творчого поступу композитора, вести його до дальших перемог. А це можливо лише тоді, коли музична критика буде висококваліфікована. Без цього вона ніколи не матиме авторитету в композитора, без цього музична критика не має права претендувати та вона за таких умов і неспроможна – на те, щоб освітлювати шлях творчої практики... Отже, від музичного критика треба вимагати найдосконалішого знання своєї справи, найбільшої фахової кваліфікації» [4; 5]. Судячи з риторики звернення, критики в різновидах мистецтва, як і письменники в суспільстві загалом («інженери людських душ»), повинні перебрати на себе функції ідеологічно підкованих дороговказів для митців, але це лише ілюзія, насправді мова йшла про покладення державою на критика ролі політико-ідеологічного транслятора прокладних ідей та настанов партії.

У 1934 р. проведено Всеукраїнську конференцію в справах музичної критики (Київ), на зразок центральної. Важливо, що доповідачі, знані музикознавці, розглядають фундаментальні теоретико-методологічні питання. Так музикознавець О. Арнаутов формулює визначення поняття «музична критика» – «конкретно-дійова форма музикознавства, що в основному розглядає питання музичної творчості, при чому розглядає суто конкретно» [7; 44]. Далі розтлумачує основи музично-критичної діяльності, вважаючи її складником музикознавства, вважає, що не можна уявляти собі музичну критику, яка б не базувалась на проблемах, що складають межі музикознавства, зокрема на проблемі музичної творчості, музичної спадщини, музичного виконання, на проблемі масового музичного руху. Доповідач діє в системі тогочасних ідеологічних канонів, про що свідчить його твердження, що критика повинна базуватися «на проблемі детальної розробки вчення Маркса-Енгельса-Леніна про мистецтво», і продовжує: «Кожний музичний критик, який аналізує музичний твір, який хоче так або інакше розглядати музичну творчість, як певну конкретність, мусить весь час бути на рівні всіх цих проблем, що складають межі музикознавства. Висновок такий: не можна відривати музичну критику від науки про музику» [7; 44]. Наслідуючи принципи складників класичного мистецтвознавства, до яких традиційно відносили теорію, історію та художню критику, доповідач акцентує увагу, що критика має піднятися до рівня складника музикознавства.

О. Арнаутов вважав, що партійність критики полягає в тому, що вона «повинна стояти на рівні тих завдань, які стоять перед нашою партією і пролетаріатом в цілому... подолавши відставання, вона (критика – А. П.) мусить мобілізувати музичну творчість на боротьбу за соціалістичне будівництво в нашій країні» [7; 49]. Музикознавець твердо висловлюється за знищення класово-ворожих проявів буржуазно-націоналістичного гатунку, непримиренність до ухилів від генеральної лінії партії. Отже, ключовою стає думка про тотальну «радянізацію» усіх сфер культури, зокрема і сфери художньої критики, недопущення проявів національної ідентичності, підтримка боротьби з буржуазним націоналізмом, що на думку керівництва країни, надзвичайно гостро проявлявся саме в УСРР як «український буржуазний націоналізм». Уже тоді

починав розкручуватися репресивний маховик, спрямований проти національно свідомих представників українського суспільства, що призведе у другій половині 1930-х років до трагічного знищення еліти нації.

Важливо, щоб критику здійснювали обізнані в техніці музики фахівці, але, на думку О. Арнаутова, сучасна музична критика недостатньо озброєна в музичному розумінні, через що вона не може провести музикознавчий аналіз конкретного твору. Для балетного театру така проблема стояла ще гостріше, оскільки відкритим було питання підготовки фахівців танцювальної галузі, в УСРР не існувало жодної навчальної державної установи, що надавала б професійну хореографічну освіту.

Показовим стосовно згортання плюралістичних принципів та домінування моноідейності та тотальної підтримки «генеральної лінії партії» став той факт, що учасники Всеукраїнської конференції одностайно проголошували визначну роль Постанови від 23.04.1932, центральним завданням вбачали розроблення принципів соціалістичного реалізму в музиці та музичній критиці.

Зважаючи на відсутність професійних спілок балетмейстерів та артистів балету, а також той факт, що балетно-критичні дописи робили переважно музикознавці та театрознавці, можливо стверджувати про важливість названої конференції і для царини балетної критики.

Боротьба за «ідеологічну чистоту», за «творче одностайство», «художню одноманітність», «торжество принципів соціалістичного реалізму» активно розгорталася в культурі СРСР усередині – наприкінці 1930-х рр. Як і всьому радянському мистецтву, критиці пропонувалося бути інструментом тотального ідеологічного впливу і контролю, однією із структур у жорстко регламентованому механізмі формування суспільної свідомості. Оскільки в цих умовах будь-яка форма несанкціонованого творчого вільнодумства загрожувала різними адміністративними стягненнями, моральним осудом, а згодом і прямими репресіями, сфера діяльності професіоналів-театрознавців і критиків різко звужилася. Основна маса читачів, глядачів, слухачів розуміла: слово критика стало рупором влади, філософська рефлексія критики була підмінена ідеологічною догмою, а художня думка – політичною риторикою. Критерієм театрального життя стає сукупність імперативних ідеологічних настанов, нормативів і рекомендацій. Критика втратила авторитет серед публіки і серед художників. Вона перестала виступати аналітиком художніх течій і шкіл, смаків і настроїв публіки, на які так чи інакше спирається художник театру – драматург, актор, режисер, сценограф, композитор, – створюючи сценічні твори.

*Висновки.* На початку 1930-х рр. активно розроблялися канони нового радянського мистецтва, поступово впроваджувалася нормативна естетика під виглядом боротьби за «реалізм», формувалася штучний моностиль – «соцреалізм». Мистецтво, а відповідно й його критика, стали інструментом моністичної пропаганди. У середині 1930-х рр. згорталася принципи плюралізму думок у художній критиці, узаконювалося домінування моноідейності та тотальної підтримки партійного керівництва. Від цього часу художньо-критична сфера визнавалася партійними та державними органами в Радянській Україні одним з інструментів насадження моноідеології та вкорінення соцреалістичних канонів. На критиків художньої сфери поклалися функції ідеологічно підкованих дороговказів для митців, політико-ідеологічного транслятора провладних ідей та настанов партії.

Основними завданнями художньої критики в УСРР стає прищеплення радянських мистецьких еталонів, недопущення проявів національної ідентичності, підтримка боротьби з українським буржуазним націоналізмом, що стало одними з ключових ідей, проголошених під час Всеукраїнської конференції в справах музичної критики (Київ, 1934).

#### Список використаної літератури

1. Білокопитов О. Стан музичної критики на Україні. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 37–40.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 392 с.
3. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). *Український театр ХХ століття*. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 245–291.
4. За конкретну критику конкретної музичної творчості. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 3–5.
5. Криволапов М. Українська художня критика 1920–1930-х років: Сторінки історії. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2004. Вип. 1. С. 87–98.
6. Підлипська А. Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років : монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 382 с.
7. Про стан і завдання музичної критики на Україні : доповідь О. Арнаутова. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 44–50.
8. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.

### References

1. Bilokopytov O. Stan muzychnoi krytyky na Ukraini. *Radianska muzyka*. 1934. № 5–6. S. 37–40.
2. Veselovska H. I. *Ukrainskyi teatralnyi avanhard*. Kyiv : Feniks, 2010. 392 s.
3. Veselovska H. Metod yak styl, a styl yak metod: formalni poshuky v teorii ta praktytsi sotsrealistychnoi doby (1930–1950). *Ukrainskyi teatr KhKh stolittia*. Kyiv : LDL, 2003. S. 245–291.
4. Za konkretnu krytyku konkretnoi muzychnoi tvorchosti. *Radianska muzyka*. 1934. № 5–6. S. 3–5.
5. Kryvolapov M. *Ukrainska khudozhnia krytyka 1920-1930-kh rokiv: Storinky istorii. Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*. 2004. Vyp. 1. S. 87–98.
6. Pidlypska A. Kontseptualno-smyslove pole baletnoi krytyky v Radianskii Ukraini 1920–1930-kh rokiv : monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2021. 382 s.
7. Pro stan i zavdannia muzychnoi krytyky na Ukraini : dopovid O. Arnautova. *Radianska muzyka*. 1934. № 5–6. S. 44–50.
8. Kharkhun V. Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: geneza, rozvytok, modyfikatsii. Nizhyn : TOV «Hidromaks», 2009. 508 s.

### IMPLEMENTATION OF MONOIDEOLOGICAL PRINCIPLES IN ART CRITICISM IN SOVIET UKRAINE IN THE 1930 S

**Pidlypska Alina** – Doctor of Science in Art Studies, Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article claims that since the mid-1930s, the art-critic sphere was recognized by the party and state bodies in Soviet Ukraine as one of the tools for planting monoideology and rooting socialist realist canons, art critics were entrusted with the functions of ideologically savvy guideposts for artists, a political-ideological translator pro-government ideas and instructions of the party. It has been demonstrated that one of the main tasks of art criticism in the USSR is to inculcate Soviet artistic standards, prevent manifestations of national identity, and support the fight against Ukrainian bourgeois nationalism.

*Key words:* art criticism, Soviet Ukraine of the 1930s, art, socialist realism, monoideology.

**UDK 7.072.3(477) «193»**

### IMPLEMENTATION OF MONOIDEOLOGICAL PRINCIPLES IN ART CRITICISM IN SOVIET UKRAINE IN THE 1930 S

**Pidlypska Alina** – Doctor of Science in Art Studies, Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

*The aim* of the article is to reveal the specifics of the implementation of monoideological principles in art criticism in Soviet Ukraine in the 1930 s.

*Research methodology.* The research uses a historical-chronological approach, analysis and comparison of sources, comparison.

*Results.* In the early 1930 s, the canons of new Soviet art were actively developed, normative aesthetics were gradually introduced under the guise of a struggle for «realism», and an artificial monostyle – «social realism» – was formed. Art, and accordingly its criticism, became a tool of monistic propaganda. In the mid -1930 s, the principles of pluralism of opinions in art criticism collapsed, the dominance of monoideality and total support of the party leadership was legitimized. From that time on, the art-critical sphere was recognized by party and state bodies in Soviet Ukraine as one of the tools for planting monoideology and rooting socialist realist canons. Critics of the artistic sphere were entrusted with the functions of ideologically savvy guideposts for artists, political and ideological translators of pro-government ideas and party instructions.

The main tasks of art criticism in the USSR became the inculcation of Soviet artistic standards, prevention of manifestations of national identity, support of the fight against Ukrainian bourgeois nationalism, which became one of the key ideas announced during the All-Ukrainian Conference on Music Criticism (Kyiv, 1934).

*Novelty.* For the first time, the formation of the main postulates of socialist realist artistic criticism in Soviet Ukraine was followed, in particular, the prevention of manifestations of national identity, support for the fight against Ukrainian bourgeois nationalism.

*The practical significance.* The materials and results of the research can be used for further research on the problems of art criticism and social realism, as well as for deepening the knowledge of students, graduate students, and anyone interested in Ukrainian culture.

*Key words:* art criticism, Soviet Ukraine of the 1930 s, art, socialist realism, monoideology.

Надійшла до редакції 15.12.2022 р.



УДК 78. 072.2

## ХОРОВІ ТВОРИ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ В КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Довгаленко Ніна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії,  
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса.  
<https://orcid.org/0000-0003-3462-640X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.616>  
monred@i.ua

Запропоновано можливі шляхи для подальшого розвитку теорії інтермедіальності в контексті постмодерністських реалій української академічної музики. Розглянуті причини, за якими необхідно змінювати змістовні парадигми розробки цієї теорії. Зроблено огляд іномовної дослідницької літератури, присвяченої даній тематиці. Надані характеристики хорової творчості сучасної української композиторки Вікторії Польової в аспекті інтермедіальних показників. В аналізі творів композиторки виділені своєрідність організації фактури і форми як тих параметрів музичної мови, що втілюють концепти простору і часу в якості головних смислових конструктів. Концептуальність запропонована як генеральний фактор, що сприяє інтермедіальним проявам і тим самим надає нові можливості в усвідомленні художніх проявів в сучасній музиці.

*Ключові слова:* інтермедіальність, хорова творчість В. Польової, концепти простору і часу, музична фактура.

*Постановка проблеми та її актуальність.* Розвиток методології мистецтвознавства в межах сучасної академічної творчості неможливий без розширення інструментів дослідження. Такими в наданій роботі названі найбільш глибокі категоріальні поняття простору і часу, які дають можливість продовжувати інтермедіальні розробки з позицій концептуальності. В контексті активних проявів синтетичності та візуалізації в сучасному мистецтві застосування здобутків теорії інтермедіальності в аспекті її теоретичних і аналітичних досягнень на матеріалі хорової творчості В. Польової, як і продовження розробки теорії, є актуальними.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Дослідження масиву літератури з інтермедіальної тематики, розвиненої в англійській традиції, складають окрему галузь сучасного мистецтвознавства, оскільки відгалуження в цій тематиці активно розробляються на протязі декількох десятиріч. Традиційні і найбільш поширені методологічні засади вивчення інтермедіальних перетинів між літературою і музикою базувалися на ґрунті компаративістики і перенесенні ознак одного виду мистецтва на інший, що є відкинутими з огляду їх методологічної обмеженості. Сучасний стан розробки теорії інтермедіальності потребує подальших кроків у розширенні спектру проблематики, поширенні його на музикознавство і надання дослідженням системного характеру. У вітчизняній науці усвідомлення інтермедіальності як теорії в музикознавчому контексті ще не відбулося. В намаганні зробити певний крок в цьому напрямі полягає *новизна* даної роботи. Її *мета* – запропонувати в якості інструментів інтермедіальних розробок категоріальні поняття простору і часу як концепти, що мають відігравати роль творення художньої цілісності. Серед *завдань* даної публікації – виявити риси стилістики В. Польової на матеріалі її хорових творів, засновані на можливостях застосування фактурних засобів та формотворення для концептуального втілення парадигм простору і часу, що можуть слугувати інструментами для подальшого розвитку теорії інтермедіальності. *Методологічною основою* є системний підхід та музикознавчий аналіз стилістики хорової творчості В. Польової.

*Виклад основного тексту дослідження.* Теорія інтермедіальності як одна з найбільш перспективних у сучасному мистецтвознавстві висунута внаслідок рефлексії на творчість початку минулого століття, що, як можемо спостерігати з позицій перших десятиліть уже ХХІ ст., багато в чому визначила подальші шляхи розвитку мистецтва. Як поняття і як явище інтермедіальність має спільний ґрунт із більш поширеним в сучасній гуманітаристиці поняттям інтертекстуальності: «інтертекст» уперше був запропонований в роботі Ю. Кристєвої «Руйнування поетики» в 1967 р., а основи інтермедіальності викладені в монографії S. P. Scher'a, присвяченої дослідженню історії взаємовпливів музики та літератури в річищі німецького романтизму [14], і в 1968 р. знайшли теоретичне обґрунтування і подальший розвиток у фундаментальній праці О. Хансен-Леве [11]. Паралелізм у хронології і в обставинах виникнення споріднених понять, як і загальна змістовна складова дефініцій у вигляді «інтер», свідчать про їх належність до спільної платформи в розв'язанні суттєвих для розвитку мистецтвознавства проблем. Саме в 1960-ті роки сформувався розвинений апарат для визначення художніх кодів та знакових транспозицій, що дозволяло усвідомлювати художню культуру як цілісний феномен, і оформлення наслідків досліджень взаємозв'язків і взаємовпливів між різними мистецтвами у вигляді сталих теорій, як і концептуальне розуміння їх спорідненості, стало відповіддю на виклики часу.

В останні десятиріччя інтермедіальні розробки набули широкої аспекти, охоплюють значний спектр проблематики та складають вироблену систему медіології. Структурна і семантична співмірність у ланцюговому співвідношенні літератури і музики, як однієї з найпоширеніших сфер застосування інтермедіальності, знайшли своє відображення у відповідному масштабі дослідницької діяльності і в колосальній за обсягом інформативній спадщині, що виникла внаслідок глибоких і інтенсивних розробок, історично складених у цьому напрямі [1, 4, 9, 15, 16].

Активність залучення в музикознавство загально-теоретичних здобутків і запозичень з інших мистецьких сфер обумовлено не лише сталою традицією перенесення, в основному, напрацьованих спостережень над закономірностями формоутворення з одного виду мистецтва на матеріал іншого, що становило певний історичний етап в пошуках «ідентичності» між літературою і музикою. В певній мірі вони продовжуються, хоча і є відкинутим прямолінійні інтерполяції переважно музичних форм на літературні в силу свого історично обмеженого і штучного значення [16]. Своєрідним «примиренням» із таким способом аналізу тексту (при усвідомленості його можливостей) є прихильність до метафори як до сталого інструменту в дослідженні «точок дотику» між різними медіа [12]. Подальші розробки, пов'язані з розвитком і поширенням інтермедіальних напрацювань на більш широкий стильовий простір і надбання цим напрямом статусу виробленої теорії, є справою численних комплексних зусиль. Віднайдені в межах інтермедіальності загальні закономірності в безпосередньо матеріальних, теоретичних, структурно-конструктивних тощо способах функціонування різних видів мистецтв (різних медіа в термінології інтермедіальності), можуть стати ґрунтом і надати поштовх новим відкриттям точок збігів між медіа вже в іншій, ніж на момент виникнення, контекстній художній реальності – в системі постмодерних способів функціонування художнього твору (інтермедіальність в значенні суміщення медіа і застосування цифрових технологій є окремим кластером тем і не є в полі зору даної роботи). Такий хід міркувань виглядає логічним, бо з давніх часів існує усвідомлення того, що «не існує витвору мистецтва, який не мав би продовження чи джерела в інших витворах мистецтва» [10: 28]. Але в розвідках авангарду, що становив стильову та естетичну платформу для виникнення теорії інтермедіальності в працях Ханзен-Льове [6], не була залученою музика, в основному, через неможливість коректного вирішення проблеми сегментації тексту, що становило методологічну перепону для виявлення загальних закономірностей їх функціонування. Саме в текстових структурних і семантичних зіставленнях, на платформі розвинених семіотичних розробок знаходилися основи подальших просувань у вигляді становлення теорії інтермедіальності. Значну роль у тому, що саме літературний і живописний авангард початку минулого століття сформував основу для інспірації інтермедіальності, відіграв його логоцентризм, який в контексті постмодерну зі зміною фундаментальних парадигм художнього мислення вже не може відігравати роль визначального фактору в численних розгалуженнях новітніх мистецьких формацій.

Хорова творчість В. Польової складає один із найоригінальніших проявів у сучасному українському мистецькому просторі. В доробку композиторки є представленими різні жанри, але саме хорові твори по своїй значущості, чисельності і жанровій варіативності становлять суттєвий корпус, що дозволяє робити певні висновки стосовно поезики і стилістики композиторки і водночас із тим спостерігати розвиток однієї з стильових ліній в сучасному постмодерновому просторі.

Хорові твори В. Польової призначені для різних складів, створених, переважно, для академічного хору *a'capella*, *a'capella* з соло чи для хору з супроводом. Подальша жанрова диференціація надає розгалуження на хори, написані на канонічні тексти (значна більшість), камерні кантати і хори на світські тексти, що становлять найменший корпус. Жанрові параметри передбачають як невід'ємну складову вербальний чинник. Таким чином, ставлення композиторки до вибору тексту, усвідомлення способів його втілення і разом із тим визначення жанрової природи твору мають відігравати провідну роль у створенні звукового світу хорових творів. Текст як ортодоксальна даність (в духовно-концертних творах), як певна смислова і сюжетна складова в кантатах тощо утворює сутнісний ґрунт для вироблення їх неповторної художньої цілісності.

Способи застосування слова в музиці, при колосальній різноманітності їх втілень, можна умовно розділити на «переклад» змістовної складової вербального чинника, носія її семантичної реальності в музичну матерію, і різні способи переінтонувannya суто зовнішньої, фонологічної конфігурації слова в інтонацію музичну. В першому випадку маємо історично заґрунтовану культуру музичної риторики, традиції літературної програмності, сталі, закарбовані часом засоби втілення символіки, пов'язані з відбиттям об'єктно і семантично оформленого знаку тощо. Всі ці прояви трансформацій вербального носія в музичний твір через посередництво міметичних, тобто, зовнішніх, «жестових» природних складових, надають митцю можливість сформувати, умовно кажучи, «сюжетну» конфігурацію музичного образу. Саме ця сторона щільного історичного співіснування літератури (в більш узагальненому значенні – Логосу як вмістилища дискурсивно і диференційовано оформлених усвідомлень сенсу) і саме музики стала ґрунтом не

тільки надзвичайно багатих своєю глибиною і різноманітністю спостережень над природою перетинань словесного і музичного, але й платформою для їх подальших усвідомлень в річищі інтермедіальних розробок. Вибір текстів для озвучення, способи їх втілення в музичну інтонаційність, вплив слова на формування загальної концепції твору слугують зовнішніми показниками інтермедіальних процесів.

Не менш важливу роль у трансформації вербальної інтонаційності в інтонаційність музичну відіграє фонологічна складова слова в її мовному і мовленнєвому аспектах. Акустична спорідненість мовленнєвої інтонації з музичним інтонуванням зробила необхідним вироблення розгалуженої, широко розвиненої системи прийомів, з розвиненим семантичним інтонаційним спектром із говіркою, речитацією, довершеною вокалізацією слова в бельканто, відбиттям акцентуації мовлення за допомогою змін у звуковисотності, динаміці, агогіці тощо.

У хоровій творчості В. Польової, що змістовно і кількісно складає значний масив творів, утіленими є, звісно, різні моделі музикалізації слова. Способи відбиття композиторкою вербальних першоджерел у музичній інтонації мають слугувати звуковим уречевленнями змістовних векторів, закладених в концепціях творів, і водночас із тим бути «ключем», що дозволяють рефлексії «відімкнути» загадку композиторської волі.

У духовно-концертних творах літературною основою є тексти різних жанрів, переважно, канонічного походження, деякі з яких сформувалися на етапі становлення християнства і по сьогодні входять до складу служби. Це гімнографія у вигляді Тропарів («Христос воскресє», на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело», Тропар Різду за авторством Романа Сладкопєвца), Стихір («Світе тихий»), Кондаків («Боговибраний полче», «Кондак Різду II», «Діва днесь»). Значну частину складають твори на духовні тексти літургійного призначення, такі, як Літургія Іоанна Золотоустого (2013 р.), Псалми (1, 2, 3, 50, 90, 91; славетний 50-й Псалом існує у двох варіантах – на латину і українській мові). Серед шедеврів старовинної духовної лірики, обраними композиторкою, є «Покаянна молитва святого Єфрема Сирина» (виконується під час Великого посту), одного з найбільш шанованих духовних авторитетів IV ст., що спирався на знання єврейського та античного світу; молитва на честь Аліпія Печерського («Приношення Аліпію Печерському»), «Слово» на текст Семеона Нового Богослова (X ст.), «Матір світла», як музичний варіант молитов на честь Богородиці тощо. В перелік духовних творів має бути долученими і цикли, що виникли внаслідок поєднання сталих канонічних текстів і, таким чином, утворили новітні авторські концепції, складені з ортодоксальних елементів («Ангелогласіє», «Світлі піснеспіви») тощо. Оскільки канонічний духовний твір має зберігати в «пам'яті жанру» (Г. Вагнер) його «генетичні» ознаки, то від інтерпретації обраних джерел слід очікувати стратегії дотримання вироблених способів музикалізації поетичного тексту. Вони знаходять свої прояви в традиційних прийомах акцентуації сильними долями і довготривалостями, інтонаційних висхідних і низхідних мелодійних рухах, відповідних вербальним наголосам, юбіляційних «плетіннях» фігураційних візерунків (простодушні радісні юбіляції в задостойнику «Ангел вопієше», псалмодійні виголошення в кондаку «Дева днесь») тощо. Поза хорів на канонічні тексти в камерних кантатах так само традиційними прийомами стають барокові формули (*anabasis* у соло сопрано першої частини Камерної кантати на слова Дж. Донна), стали прийоми звукової символіки (образ дзвона з цієї самої Кантати в «The bell», трансформований в тридольну метрику, не притаманну дзвонівій традиції, але тим не менш абсолютно впізнаваний), прийомів живописного звуконаслідування в «Літній музиці» на слова Й. Бродського тощо. Композиторці не є чужими застосування програмності як способу наративізації музичного матеріалу. Але найбільш суттєвими в аспекті неординарності її стилістики в хорових творах є такі способи музичного втілення слова, природа яких живиться іншими витокими. В аспекті досліджень інтермедіальних показників суттєвим є самий підхід композиторки до слова як такого і, що є більш вагомим, до прийомів його втілення, тобто, до прийомів «вживлення» слова в саме «тіло» музики. Вербальна складова надзвичайно важлива для звукового світу композиторки, і, можливо, саме ця обставина становить одну з головних передумов її активного звернення до хорового жанру, хоча треба відзначити, що словосполучення «вербальна складова» в певній мірі втрачає своє значення у відношенні до стилістики Польової. Слова не є для композиторки складовими чинниками. «Слова занурюються, тонуть в музичному тексті, розчиняються, перестають бути чутими, але, тим не менш, вони є. Як крапля, що попадає в океан, стає самим океаном. В якомусь сенсі це музика не для слухання, а для роздумів...» [3; 452]. У цьому висловленні суттєвими є дві обставини: перш за все, це розуміння Слова не в його самодостатній даності як носія смислу, як першоджерела і дієвого імпульсу для подальшого формування вже цілісного твору. Слово є присутнім від самого початку творення, воно концептуально невід'ємне від «матерії» музики і знаходить виявлення в процесі свого розгортання. В текстах молитовних, за визнанням В. Польової, закладена можливість «рухатися внутрішньо, проживати й вирошувати крізь звук свою суть» [2]. Слово-логос і слово-звукообраз є нерозривно злитими в первісному акті свого виникнення. І цей акт

«виращування суті крізь звук» відбувається в неповторності хорового звучання. В цьому сенсі перед композиторкою не виникає необхідності дотримуватися прямої інтонаційності слова у вигляді відповідних мелодійних конфігурацій, і, як наслідок, надання мелодії функціональної визначеності. Неакцентовані склади можуть мати синкоповані подовження в численних облігатах, і зовнішні ознаки слова втрачають свою об'єктну визначеність. Вербальні наголоси і відповідні їм інтонаційні рухи найбільш безпосереднього і прямого втілення слова і музики поступаються розгалуженням слова у багатошаровій звуковій глибині, наслідком чого стає інтенсивне фактурне збагачення, при яких «матеріальна» природа слова, її зовнішня звукова оболонка поступається більш суттєвій ролі – ставати символом і вмістилищем численних сенсів, в ньому закладених. Слово не є імпульсом для руху звукової ідеї, в нього немає першочерговості, воно навпаки, виникає з матерії звучання і проходить шлях творення разом із музичною матерією, бо є закладеним в концепцію твору цілісно і невід'ємно. Слово вже є в музиці до початку її виникнення. «Слова таємничо, відсторонено присутні ... це таїна, що занурена в музичну плоть» [3; 452]. У творах В. Польової воно постає не лише як Слово-логос, як самодостатня смислова цінність, але й як метафоричне уособлення множинних змістовних вібрацій, носієм яких воно є. «... Саме тоді в мою музику увійшло Слово. Воно проникло в музичну матерію, котра раніше підкорялася тільки звуковим категоріям ...» [3, 451]. Тобто, Слово не тільки як втілення сенсу, але й як уособлення цілісної концепції, поза музичної ідеї, що знаходиться в основі музичного твору. Його розчинення в звуковій матерії відбувається за допомогою переважно гармонійних і фактурних факторів. Розгалуження фактури як відбиття диференціації семантично багатовимірного звукового образу та його деталізація надає текстурі значення переважного фактору у створенні художньої цілісності. І це стає другим суттєвим моментом, що впливає з ставлення композиторки то Слова і складає найбільш органічний і оригінальний шар її стилістики. Мелодія у В. Польової в силу своєї підпорядкованості фактурі і принципової для композиторки відсутності того, що вона називає «динамічне зростання» [3; 465], відіграє роль, подібну ролі поверхневого шару живописного полотна. І під цим «поверхневим шаром» виникають *простір з його глибиною* і *час* звукового заповнення.

Особливість функціонування фундаментальних категорій в художніх текстах заснована, перш за все, на тому, що самий процес споглядання просторових конфігурацій не є симультанним. Музичний простір, як один із різновидів художнього простору, перед усім є відбиттям упорядкування ідей, їх об'єктних відображень та розташувань. В його усвідомленні, як і в усвідомленні будь-якого простору, присутня стратегія вибудовування, умовно кажучи, алгоритму прочитання просторового сюжету. Необхідним чинником в їх сприйнятті стає *концептуалізація* змістовних елементів твору. Поняття «художній простір», як і «художній час», є метафорами, призваними надати більшої очевидності процесам, що протікають у художній формі в їх порівнянні з процесами в матеріальному світі. Певні закономірності художнього відбиття простору і часу відіграють роль *концептів*, що визначають «стратегію» у створенні неповторного художнього твору. Просторові координати – це визначені межі, що, як окреслена рамка, обіймають собою речовинність звукової матерії. Широкі відстані між серединними голосами і тим більш між верхнім і нижнім, витримані квінтові бурдони як складова в організації фактури у вигляді тла, визначають надзвичайно об'ємну звукову матерію, надають просторову конфігурацію і глибину звучанню і таким чином окреслюють звукові протяжності смислу. Просторовість і водночас «ефірність, повітряність, нематеріальність» хорової музики В. Польової [3; 446] мають не лише звукообразну природу; вони виступають як уречевлення духовної ідеї, що має бути неосяжною. У творах композиторки звуковий образ відображує не стільки реальність як конструктивну модель, але створює нову звукову дійсність, наділену абсолютно оригінальними параметрами у своїх фундаментальних показниках – простору і невід'ємного від нього часу.

Просторові фактори відіграють визначальну роль у прийомах організації фактури. Ефекти розширення чи згортання звукової матерії, контрастних змін чи накладань шарів звучання, різні модифікації звукової колористики внаслідок застосування різних моделей відбиття просторовості – всі ці засоби фактурної різноманітності не тільки заміщують відсутню інтонаційну динаміку розвитку, але й надають усвідомлення простору і невід'ємної від нього глибини як концептів, що системно організують елементи стилістики в єдине ціле. В цьому спектрі застосування різних фактурних елементів як композиційних прийомів особливе місце займають зіставлення континуальності і дискретності, що знаходять своє відбиття в зміні позицій голосів і розділення їх на плани, подібні планам перспективи в живописних полотнах. Численні *divisi* в розгортаннях голосів, обіймання простору в його спрямованості до світла як уречевлення духовної ідеї, пульсації і мерехтіння всередині фактурних шарів дають можливість передати прояви руху, що не мають однозначно вектору, і «глибини як інтуїтивно змістовної» (Ортега-і-Гасет) парадигми змісту.

Глибина і просторовість звукообразу корелюються із своєрідністю формоутворення. Оскільки для композиторки не є актуальними прийоми інтонаційного розвитку як і взагалі втілення ідеї «розвитку-

просування» (своє ставлення до динаміки відбито в застосованому нею слові «нелінійна»), похідним від цього стає і відмова від сталих прийомів формування драматургії. Відсутність репризних побудов і намагання уникнути повторів (особливо в творах на канонічні тексти, в яких будь-які повтори є недопустимими) означає відмову від сталих конструктивних способів формоутворення. В певній мірі противагою плинності звукової матерії є форма вербального чинника (переважно строфічна), яка потребує запровадження контрастного матеріалу у відповідності до зворотів тексту. Але не ця обставина – наслідування будові вербального носія як основи для музичного формоутворення – є визначальною. Не притаманне композиторці моделювання розвитку і динаміки за допомогою переважно варіантних, мотивних, поліфонічних тощо інтонаційних засобів стає причиною ще одного незвичайного наслідку – створення ефекту *статики*. «Музика не для слухання, а для роздумів», за висловом Польової, має бути об'єктом, прояви внутрішнього «буття» якого засновані на мерехтливих пульсаціях закладених в ньому смислових елементів. Світлоносності, повітряності музичної «матерії» Польової надається об'єктність не тільки просторовими факторами, але й ознаками особливого протікання *часу*. Своєрідність відтворення концепції часу в хорових творах Польової щільно пов'язана з її розумінням і відчуттям художнього простору, що є, як відомо, невід'ємним від часових вимірів. «Час стає фавулою твору» [3; 485]. Воно визначається тією самою якістю мислення композиторки, на якій заснована «без дієва» драматургія, а саме, відсутністю інтонаційного просування як визначального фактору становлення. Інтонаційний розвиток, як і будь-який розвиток, передбачає певну мету, до якої він прямує. І якщо алгоритм спрямування не є активним чинником у формуванні драматургії, то виникає динамічна рівновага компонентів форми, що і є ознакою статики. Статичність і просторова глибина музичного образу надають хоровим творам Польової світлоносною осяйності «музики для роздумів», що наділена свого роду самодостатністю і об'єктною завершеністю. Таким чином, просторовість і час стають концептами, що створюють цілісну художню систему твору.

Супутньою обставиною і водночас проблемою, яка потребує подальшої розробки і розв'язання, є певна *візуалізація* музичної форми, що супроводжує її розгортання в концепційних координатах. Тобто, актуалізація просторових і часових координат у вигляді способів організації художньої цілісності виступає в якості свого роду противаги послабленій значущості суто динамічних процесів. Звісно, масштабність і різноманітність жанрових і семантичних моделей в хоровій творчості Польової є передумовами багатства у виборі авторкою композиційних рішень. Прикладом можуть слугувати її Камерні кантати (на тексти Дж. Донна і Й. Бродського), в яких оркестрова складова і активна сюжетність вербального чинника стають поштовхами до пошуку інших способів висловлення [12]. Сонорні і звуконаслідуванні ефекти, деталізоване гармонічне оздоблення, залучення сталих барокових моделей (*anabasis*), блискуча оркестровка тощо, звісно, розширюють спектр суто хорових і вокальних засобів. Але збережені, як сталі ознаки поетики композиторки, прийоми педальних ефектів і численних облігато, фактурних (текстурних) розпорошень, стиснень, розшарувань, як і в хорах на канонічні тексти, зберігають концепційну значущість звукової просторовості як визначальну.

*Висновки.* Розроблення теорії інтермедіальності в її музикознавчому аспекті становить один із перспективних напрямів сучасного мистецтвознавства, що сприятиме розширенню комплексу аналітичних, культурологічних, суто музикознавчих інструментів для дослідження новітніх процесів в сучасному художньому мисленні. Такими інструментами можуть стати дискурси простору і часу, категоріальна природа яких дозволяє змінити «горизонт подій» в пошуках відповідних постмодерністським реаліям прийомів дослідження художнього тексту. Визначальну причину у формуванні стилістики В. Польової становить її ставлення до слова. Слово як вербальний чинник в її хорових творах переосмислене в статусі невід'ємної якості суто музичного сенсу. Композиторка застосовує не лише традиційні історично сформовані способи інтонаційного і змістовного втілення слова в музичну матерію. Слово-логос усвідомлюється нею як певний символ, що містить у собі спектр семантичних і фонологічних значень. Вібрації сенсів, їх зануреність в інтонаційне середовище спонукають до трансформацій в системі виражальних засобів. Своєрідність організації простору і часу в хоровій творчості В. Польової набувають визначальної значущості в аспекті їх музичного втілення. Статика, глибина звукової матерії, просторові конфігурації стають заміниками традиційних прийомів створення драматургії, динаміки, форми. Широкий спектр фактурних засобів визначає стратегію «прочитання» концепції твору.

Хорова творчість В. Польової становить один із найоригінальніших і художньо значущих проявів музичної творчості в Україні.

#### Список використаної літератури

1. Азначеева Е. Литературно-музыкальные параллели: Семиотический аспект. Saarbrücken : Lap Lambert, 2011. 365 с.

2. «Винний». Інтерв'ю з київською композиторкою Вікторією Польовою [Електронний ресурс]. URL: [URL](#). Дата звернення: 8.12.2022.
3. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Т. 1. Київ : Дух і літера, 2015. С. 443-496.
4. Махов А. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: дисс... д-ра филол. наук. РГГУ. Москва, 2007. 410 с.
5. Прядко А. Хорова творчість Вікторії Польової (хори на канонічні тексти, камерні кантати): магістерська робота. *Рукопис*. ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2023. 59 с.
6. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва : Языки русск. культуры, 2001. 672 с.
7. Чекан Ю. Сакральний світ Вікторії Польової. Музика. *Український інтернет-журнал* [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>. Дата звернення 10.10.2022.
8. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies. *Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality*. Lund : Intermedia Studies Press, 2007. P. 19-37.
9. Delazari I. *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen*. New York. Routledge, 2021.
10. Deleuze G. «Le cerveau, c'est l'écran». Entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du Cinéma*, 1986. No 380 (février).
11. Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanack*, 1983, Sbd. 11. P. 291-360.
12. Prieto E. *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage: Word and Music Studies 4*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2002.
13. Rajewsky I. Intermediary, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*, 2005, Vol. 6. P. 43–64.
14. Scher S. P. *Essays on Literature and Music, 1967-2004*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2004.
15. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction (European Studies in North American Literature and Culture, 18)* Hardcover, May 1, 2014.
16. Wolf W. Can stories be read as music? Possibilities and limitations of applying musical metaphors to fiction. *Telling Stories: Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of His Birthday*. Amsterdam; Philadelphia : B.R. Grüner. 1992. P. 205-220.

#### References

1. Aznachejeva Ye. Literaturno-muzykal'nyye paralleli: Semioticheskiy aspekt. Saarbrücken : Lap Lambert, 2011. 365 s.
2. «Вунный». Interv'yu z kyyivs'kym kompozytorom Viktoriyeyu Pol'ovoyu [Elektronnyy resurs]. URL: <https://rozmovna.wordpress.com/2019/08/09/viktoriya-polova/> Data dostupu: 8.12.2022.
3. Lunina A. Kompozitor v zerkale sovremennosti. T.1. Kyiv : Dukh i bukva. 2015. S. 443-496.
4. Makhov A. Sistema ponyatyiy i terminov muzykovedeniya v istorii yevropeyskoy poetiki: dis. ...uch. stepeni doktora filologicheskikh nauk RGGU. Moskva, 2007. 410 s.
5. Pryadko O. Khorova tvorchist' Viktoriyi Pol'ovoyi (khori na kanonichni teksty, kamerni kantaty). Mahisters'ka robota. Rukopys. ONMA im. O. V. Nezhdanovoyi, 2023. 59 s.
6. Khanzen-Leve Oge A. Russkiy formalizm: Metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya. Moskva : Movy russkoy kul'tury, 2001. 672 s.
7. Chekan YU. Sakral'nyy svit Viktoriyi Pol'ovoyi. Muzyka. Ukrayins'kyy internet-zhurnal. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>. Data dostupu 10.10.2022.
8. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. 2007. P. 19-37
9. Delazari, I. *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen*. New York. Routledge, 2021.
10. Deleuze G. «Le cerveau, c'est l'écran». Entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du Cinéma*, 1986, No 380 (février).
11. Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanack*, 1983, Sbd. 11. P. 291-360.
12. Prieto E. *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage: Word and Music Studies 4*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2002.
13. Rajewsky I. Intermediary, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*. 2005, Vol. 6. P. 43–64
14. Scher S. P. *Essays on Literature and Music, 1967-2004*. Amsterdam and New York: Rodopi. 2004.
15. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction (European Studies in North American Literature and Culture, 18)*. Hardcover – May 1, 2014
16. Wolf W. Can stories be read as music? Possibilities and limitations of applying musical metaphors to fiction. *Telling Stories: Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of His Birthday*. 1992, Amsterdam; Philadelphia: B.R. Grüner. P. 205-220.

#### CHORAL WORKS BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY

**Dovgalenko Nina** – PhD in art history, associate professor of the department of music history and musical ethnography, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy, Odesa.

Possible ways of further development of the theory of intermediality in the context of postmodern realities of Ukrainian academic music are suggested. The reasons why it is necessary to change the substantive paradigms of the

development of this theory are considered. A review of foreign research literature on this topic is made. The characteristics of choral works based on canonical texts by the contemporary Ukrainian composer Victoria Polyova are given in terms of intermediate indicators. The analysis of the composer's works highlights the peculiarity of the organisation of texture and form as those parameters of musical language that embody the concepts of space and time as the main semantic constructs. The conceptuality is proposed as a general factor that promotes intermedial manifestations and thus provides new opportunities for understanding artistic manifestations in contemporary music.

*Key words:* intermediality, choral works of V. Poliova, concepts of space and time, musical texture.

UDK 78.072.2

### CHORAL WORKS BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY

**Dovgalenko Nina** – PhD in art history, associate professor of the department of music history and musical ethnography, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy, Odesa.

*The purpose of the article* is to propose possible tools for developing the theory of intermediality within musicology, using the choral works of the contemporary Ukrainian composer Victoria Polyova as a research material.

*Research methodology.* The methodological basis is a systematic approach and musicological analysis of V. Poliova's choral stylistics.

*The novelty of the study* lies in the application of the categories of space and time as conceptual foundations in the understanding of stylistics in the context of postmodern modernity.

The development of the theory of intermediality in its musicological aspect is one of the promising areas of contemporary art history, which will contribute to the expansion of the complex of analytical, cultural, and purely musicological tools for the study of the latest processes in contemporary artistic thinking. Such tools can be discourses of space and time, the categorical nature of which allows us to change the «event horizon» in search of methods of studying an artistic text that are appropriate to postmodern realities. The determining factor in the formation of Poliova's style is her attitude to the word. In her choral works, the word as a verbal factor is reinterpreted as an inherent quality of purely musical meaning. The composer uses not only the traditional historically established methods of intonational and semantic embodiment of the word in musical matter. She understands the word-logos as a certain symbol containing a range of semantic and phonological meanings. The vibrations of meanings, their immersion in the intonational environment encourage transformations in the system of expressive means. The peculiarity of the organisation of space and time in the choral works of Viktoriia Poliova is of decisive importance in terms of their musical embodiment. Statics, the depth of sound matter, spatial configurations become substitutes for traditional methods of creating drama, dynamics, and form. A wide range of textural means determines the strategy of «reading» the concept of the work.

*The practical significance.* This material can be used for further development of intermediality and in lecture courses on contemporary Ukrainian music.

*Key words:* intermediality, choral works of V. Poliova, concepts of space and time, musical texture.

Надійшла до редакції 22.04.2023 р.

УДК 78.071.1(477):78.087.68

### ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Б. ФІЛЬЦ «ПЕРЕЛИВИ БАРВ» НА ВІРШІ С. ГОРДИНСЬКОГО : ПРИНЦИПИ СПІВВІДНОШЕННЯ МУЗИКИ І СЛОВА

**Німилович Олександра** – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки,

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич

<https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.617>

olnim@ukr.net

Розглянуто історію створення й образну специфіку вокального циклу Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського з присвятою І. Соневицькому. Висвітлено принципи взаємодії поетичного слова і музики, розкрито особливості засобів музичної виразності й звукопису, застосованих композиторкою. Зосереджено увагу на природі співвідношення вокальної і фортепіанної партій для досягнення цілісності вокального циклу.

*Ключові слова:* Богдана Фільц, Святослав Гординський, Ігор Соневицький, вокальний цикл «Переливи барв», солоспів, синтез поезії й музики, музично-поетична цілісність.

*Постановка проблеми.* У творчій спадщині визначної композиторки Богдани-Марії Фільц (1932-2021 рр.) доволі розлого представлені жанри камерно-вокальної музики поруч із симфонічними, фортепіанними, хоровими, камерно-інструментальними. Серед основних підстав для такого зацікавлення мисткині вокальною музикою, передусім, на думку авторки монографії про творчість Б. Фільц, доктора мистецтвознавства М. Загайкевич, постає: «природний нахил таланту: розвинений мелодичний хист і органічне відчуття виражальних можливостей одного з найдосконаліших інструментів – людського



голосу» [5; 27]. Як уже неодноразово зазначалося в наукових працях українських музикознавців, Б. Фільц завжди продумано, творчо й з великим чуттям краси поетичного тексту зверталася до обраних віршів, у яких зачаровували композиторку, насамперед, глибина змісту, національний колорит, емоційність і близька світоглядна позиція. Ця важлива обставина разом із мелодичністю композицій, витонченим розумінням суті вокалу і майстерним викладом поетично-музичної думки стали запорукою великої популярності камерно-вокальних творів Б. Фільц серед талановитої молоді, знаних виконавців і публіки, вони часто виконуються у фестивальних, концертних і конкурсних програмах.

Серед улюблених авторів поетичних текстів – Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Олесь, М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, В. Симоненко, М. Сингаївський, О. Ольжич, О. Теліга, В. Ладжинець, А. Пашко, Л. Костенко, Д. Павличко, О. Маландій, П. Воронько, Т. Коломієць, Ф. Малицький, С. Майданська, Г. Канич, Т. Савчинська-Латик, Й. Фиштик та ін. З-поміж камерно-вокальних композицій Б. Фільц неординарністю вирізняється вокальний цикл на вірші С. Гординського «Переливи барв».

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Особливості камерно-вокальної творчості Б. Фільц стали предметом розгляду в монографічних дослідженнях В. Белікової [1, 2], М. Загайкевич [5], а також низці наукових публікацій С. Грици [3], М. Загайкевич [6], Л. Ярославич [13], Л. Ніколаєвої [7], Німилевич О. [8, 9], які розглядають побудову форми, симбіоз поезії і музики, особливості звукопису, значення фортепіанної партії у побудові музично-поетичного цілого вокально-інструментальних творів.

Однак аналіз композицій вокального циклу «Переливи барв», зокрема принципів музичного втілення віршів С. Гординського у вокальному циклі Б. Фільц та висвітлення характерних рис авторської стилістики у згаданих працях не зустрічаються. Окреслена проблематика і становить мету цієї публікації.

*Виклад основного матеріалу.* Камерно-вокальна творчість Б. Фільц повниться обробками українських народних пісень, вокальними мініатюрами (сольними й ансамблевими), циклами солоспівів, серед яких, насамперед, варто згадати: «Срібні струни» на слова О. Олесь з присвятою С. Людкевичу, вокальні диптихи – «Сни журавлині» (на вірші О. Маландія з присвятою чоловікові М. Мордюку), «Осінні настрої» (на вірші П. Тичини), «Солоспіви» на слова Т. Савчинської-Латик, вокальні цикли на вірші Л. Костенко «Калина міряє коралі» (з присвятою Л. Ревуцькому) і «Золота коліска», а також «Велети розкутого духу», до якого ввійшло чотири міні-цикли на вірші Лесі Українки, О. Олесь, О. Теліги і О. Ольжича.

Видатна українська композиторка Богдана-Марія Фільц – уродженка Яворова на Львівщині, донька Михайла Фільца – відомого в Галичині юриста, громадського діяча і Ярослави Рудницької-Фільц – випускниці філософського факультету Львівського університету, піаністки, педагога. Батьки Б. Фільц були ініціаторами створення Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Яворові. Мисткині у дитячому віці довелося пережити сталінські репресії, переслідування, ув'язнення, заслання до Казахстану, сирітство, проте, незважаючи на всі трагічні життєві сторінки – вистояти, розвинути свій талант, отримати якісну музичну освіту і все життя втілювати свою мрію – творити і працювати для рідного народу і мистецтва.

Фахову освіту Б. Фільц здобувала у визначних українських композиторів і педагогів, які розгледівши її талант, усіляко підтримували і допомагали: у Львівській спеціальній музичній десятирічці (сьогодні ім. С. Крушельницької) в класі фортепіано Д. Залеської, О. Бережницької, І. Крих (1951 р.); у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка у проф. С. Людкевича на історико-теоретичному (1956 р.) і композиторському (1958 р.) факультетах; а в аспірантурі при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України в Києві (1962 р.) у наукового керівника – академіка Л. Ревуцького. Варто зазначити, що понад пів століття, до 2015 р., Б. Фільц працювала в цьому Інституті на посадах молодшого, старшого і провідного наукового співробітника, будучи відомою музикознавицею, кандидатом мистецтвознавства, доктором філософії мистецтва, авторкою п'яти монографій, численних наукових праць, статей (понад 500) у збірниках і фахових виданнях і понад 200 статей в різноманітних енциклопедіях.

Творча спадщина Б. Фільц містить понад 500 композицій різних жанрів: симфонічного, інструментального, камерно-вокального та хорового. Серед них – «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру, «Концерт для фортепіано з оркестром» (який був дипломною роботою у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка), «Диптих для скрипки і струнного оркестру», «Largo lamentoso», присвячене Сквиливській трагедії для двох фортепіано, «Два духовні хорали» для струнного квартету, опера для дітей «Лісова школа», «Реквієм пам'яті Героїв Небесної сотні», п'єси для фортепіано, скрипки, гобоя, флейти, бандури, ксилофона та ін. інструментів, солоспіви, хорова музика, духовні твори, обробки народних пісень, 12 авторських збірників пісень і хорів для дітей. Композиції Б. Фільц доволі часто звучать на концертній естраді в Україні та поза її межами,

залучаються до програм різноманітних Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів і фестивалів (фортепіанних, хорових, вокальних).

За значний внесок у розвиток української музичної культури Б. Фільц відзначено державним почесним званням Заслужений діяч мистецтв України (1999 р.); вона стала лауреаткою Премій ім. М. Лисенка (1993 р.), В. Косенка (2003 р.) і «Київ» ім. А. Веделя (2016 р.), Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» (2001 р.), кавалером ордена Святої Великомучениці Варвари [8; 115].

Звертаючись до монографічного видання М. Загайкевич про творчість композиторки, зауважимо, що основне «кредо» вокального доробку Б. Фільц дослідниця справедливо вбачає у її винятково чуйному ставленні «до характеру образів і поетики озвучуваного тексту. Приступаючи до створення солоспіву, вона немов пропускає слово поета через своє серце, емоційне сприйняття та прискіпливу оцінку музиканта професіонала» [5; 45]. Добрим ствердженням цієї думки і є вокальний цикл «Переливи барв», створений у 1994 р. на вірші С. Гординського з присвятою І. Соневицькому. У 2020 р. вийшла друком остання прижиттєва вокальна збірка Б. Фільц під загальною назвою «Переливи барв» [12], яку вона отримала від вміщеного в ній однойменного вокального циклу композиторки на вірші С. Гординського.

І. Соневицький і С. Гординський – яскраві представники музичного мистецтва української діаспори США. Саме на замовлення І. Соневицького (1926-2006 рр.) Б. Фільц створила солоспів «Преславна Приснодіво Богородице» і дедикувала його композитору, який походив зі села Гадинківці, тепер Гусятинського району Тернопільської обл., із галицької інтелігентської сім'ї, що своїм корінням виходила зі священничого середовища. Освіту здобував у Першій українській гімназії і у Вищому музичному інституті ім. Миколи Лисенка у Львові. За рекомендацією В. Барвінського І. Соневицький поїхав учитись за кордон – закінчив Музичну Академію у Відні у відомого педагога Й. Маркса, а в 1961 р. отримав ступінь доктора філософії в Українському Вільному Університеті у Мюнхені. Від 1950 р. митець уже проживав в Америці, де брав активну участь у заснуванні Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку, в 1959-1961 рр. був директором цього інституту. І. Соневицький активно долучався до керівництва і був диригентом хорових колективів «Думка» в Нью-Йорку, Хор ім. Т. Шевченка в Клівленді, «Трембіта» в Ньюарку, автором музичних оформлень в Студії Мистецького Слова в Нью-Йорку, якою керувала режисер Л. Крушельницька. Займався педагогічною працею – викладав в Українському Католицькому Університеті ім. св. Климентія в Римі, Академії св. Юра в Нью-Йорку, був музичним кореспондентом «Голосу Америки». У галузі музикознавства важливими дослідженнями І. Соневицького стали: «Артемій Ведель і його музична спадщина», «Композиторська спадщина Нестора Нижанківського», монографія про співака М. Скала-Старицького, «Проблеми музичної історіографії», а також енциклопедичні праці «Музичне життя української еміграції в діаспорі» та «Словник українських композиторів» (у співавторстві з дружиною Н. Палідвор-Соневицькою).

Останнім значущим проектом І. Соневицького було заснування ним у 1983 р. фестивалю «Music and Art Center of Greene Country, Inc». Це музична серія концертів, що здобула собі визнання як одного з видатних фестивалів класичної музики, де можна почути кращих українських на зарубіжних видатних артистів. Проходить щорічний літній фестиваль камерної музики в Гантері, розташованому на півночі від Нью-Йорка, місцевості, яка нагадує передгір'я Карпат. Відрадно, що в нинішній час справу митця продовжує його дружина Н. Соневицька (голова Ради Директорів) та відомі музиканти – піаніст В. Винницький (музичний керівник) і віолончелістка Н. Хома (мистецький дорадник).

Варто зазначити, що Б. Фільц пов'язана з родиною Соневицьких, адже троюрідна сестра композиторки Х. Волинець-Соневицька (бабуся Б. Фільц Пелагея Волинець (мати М. Фільца – батька композиторки) і дідусь Христини Волинець-Соневицької – Павло Волинець були рідними сестрою і братом) є дружиною брата І. Соневицького – Ростислава Соневицького. Вперше зустрілися і познайомилися сестри в Києві, під час концертних вечорів відомого фестивалю української академічної музики «Київ Музик Фест». Власне, велике концертне турне Б. Фільц до США у 2004 р. й відбулося завдяки п. Х. Соневицькій, відомій активістці українського руху в США, яка приймала Б. Фільц у своєму домі й організувала низку чудових концертних програм, присвячених творчості композиторки з України в Українському інституті Америки в Нью-Йорку, у програмі фестивалю української музики в Гантері, в посольстві України в Вашингтоні, в різних містах на Флориді, ліцеї в Олександрії, штат Вірджинія, на Маямі. У результаті концерту, в якому Б. Фільц сама виконувала свої фортепіанні твори напам'ять, виникла композиція «Світанок на Маямі» («Від сутінків до сонця», 2004 р.) з присвятою Х. Соневицькій [10; 297]. Творча співпраця, товариські і родинні стосунки, зустрічі в Україні з І. Соневицьким залишили незабутні спогади в пам'яті композиторки Б. Фільц.

Поетичною основою вокального циклу Б. Фільц стала поезія С. Гординського (1906-1993 рр.) – відомого українського художника, графіка, поета, мистецтвознавця, перекладача і журналіста, сина

відомого літературознавця Я. Гординського, брата видатної піаністки Д. Гординської-Каранович. Мистецьку освіту здобував у Берлінській академії мистецтв, на курсі візантології в Українському науковому інституті в Берліні, а також в академії Жульєна і Модерній академії Фергана Леже в Парижі. Проживаючи в 1931-1944 рр. у Львові, брав участь в Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), заснованій Я. Музикою, очолював редакцію журналу «Мистецтво» й разом із М. Рудницьким був редактором часопису «Назустріч». Емігрувавши 1944 р. на Захід, у Мюнхені організував Спілку праці українських образотворчих митців, а згодом у США заснував Об'єднання Мистців Українців в Америці (ОМУА).

У львівський період творчості С. Гординський доволі часто виставляв свої художні роботи у Львові, Римі, Берліні, Празі, співпрацював з відомими митцями й, зокрема, зі знаменитою художницею Я. Музикою – тіткою Б. Фільц. Її розповіді про талановитого митця залишилися в пам'яті композиторки, а прочитання його поетичних збірок захопило красою лірики С. Гординського. Так з'явився вокальний цикл із трьох солоспівів під загальною назвою «Переливи барв».

Поетична спадщина С. Гординського налічує 14 збірок. Дві серед них «І переливи барв, і динамічність ліній» (1990 р.) та «Колір і ритми» (1997 р.) побачили світ в Україні. Відомий поет і літературознавець Р. Лубківський так окреслив місце творчості С. Гординського в українській поезії: «Воно там, близько від сузір'їв Богдана-Ігоря Антонича, Миколи Зерова, Олекси Влизька. Скільки б йому не дорікали і в 30-х, і в 60-х за «стилеву строкатість» (порівнюючи його при цьому з Леопольдом Стаффом), Святослав Гординський вирізняється своєю внутрішньою цільністю, котра, наче горно, перепплавляє впливи, віяння, запозичення і витворює нову мистецьку якість...» [11; 351].

Обраним композиторкою для вокального циклу «Переливи барв» поезіям С. Гординського «З ліричного зошита» [4; 187-189] притаманні багатство настроїв і почуттів. Перший солоспів «*Ліни*» («*О радосте, незглиблена, безмірна*») – довершена поетично-музична композиція філософсько-живописного характеру, позначена імпресіоністичною забарвленістю поезії й музики. Кожен куплет твору, відповідно до настроєвих барв тексту, авторка музики втілює двома різнохарактерними темами. Радість ліричного героя – глибока і безмірна – постає як невимовне тремтіння душі: «О радосте, незглиблена, безмірна / невисловленосте тремтінь». Композиторка, тонко вловивши цей поетичний мотив, акварельним швидкоплинним мерехтливим викладом фортепіанної фактури – делікатне мартелято з гармонічною підтримкою звуків мелодії – обрамлює мелодіку першої фрази з квартовими й поступеними інтонаціями. Соковитий кластер переводить мелодичний розвиток до наспівного епізоду в тональність b-moll (друга тема). Прозорість фортепіанної партії, застигли розкладені альтеровані співзвуччя й притишена динаміка цієї теми мальовничо підтримують забарвлення вірша: «Мелодією запахів вечірня / Спливає тінь».

Другий куплет повертає до запального настрою. Тут повнозвучніше звучання мартелятної акордової фактури фортепіано, супроводжуючи схвильовану мелодичну лінію твору з ширшими стрибками і заповнюючими стрімкими зворотами, емоційно підтримують «запашну» вишуканість і глибину віршованого тексту: «В безодню ночі липи оп'янілі / Свій виточили аромат». Наступний епізод *meno mosso, misterioso* за мелодичним і фактурним розвитком нагадує другу тему, проте більш речитативного характеру, яка тут отримує містичний колорит, що досягається виведенням в лівій руці фортепіанної партії ряду цікавих гармонічних ліній розкладеними співзвуччями з численними альтераціями на витриманих педалях на тлі тривалого «шептання» трелі в партії правої руки, створюючи відповідну темброву палітру («Про містику таємних перевтілень / Шепоче сад»).

Третій розділ твору містить кульмінаційний злет, в якому в закличних інтонаціях вокальної лінії, повнозвучних мартелятних вишукано-гармонічних каскадах фортепіанної партії (H-dur) і виявляється зміст поетичного тексту, в якому автор віршів за допомогою оказіонального іменника і дієслова, від якого він утворений (Проминносте, не проминай!), збентежено закликає затриматися цю чарівну мить радості. Завершується солоспів епізодом *meno mosso*, в якому мелодична лінія близька до другої теми і підтримана делікатною фактурою фортепіано у середньому і високому регістрі. Вона звучить повітряно й м'яко привівши розвиток від тональності b-moll до однойменного мажору в тихо звучних переливах, відображаючи настрій тексту: «Гармонія земних тремтінь хай лине / До теплих сьайв».

У другому й третьому куплетах Б. Фільц, дещо розширюючи поетичний оригінал, звертається до повторів певних рядків задля передачі цілісності цього живописно-поетичного музичного твору.

Як зазначала дослідниця творчості Б. Фільц доктор мистецтвознавства С. Грица: «У межах невеликого звукового простору виразним тематичним матеріалом, що органічно вживається в імпресіоністичні гармонії, їй вдається вибудовувати струнку драматургію твору, знаходити потрібну градацію контрастів... Гостре образне мислення дозволяє композиторці побачити музичну картину в цілості, компоувати музичний матеріал «без залишковості» [3; 26].

Наступний солоспів у триптиху – «*Вечір*» («*Синьою смугою захід стемнів*») написаний з ремаркою композиторки «в народному дусі». І справді, весь колорит твору сприймається як народна

колискова у поєднанні з елементами ліричних пісень про кохання (колискова коханій чи коханому). У першому куплеті, композиторка застосовує прийом терцевої втори між вокальною партією і лінією лівої руки фортепіанного викладу, притаманний українській традиції багатоголосся (гуртового співу). Ряд засобів: хвилеподібна будова чудової мелодичної лінії, яка нагадує народну пісню; поліфонізація фактури; м'яка динамічна шкала; збереження одноманітного ритмічного малюнка, який передається в супровідному секундовому поступеному й заколисуєчому елементі в фортепіанній партії; окремі текстові й мелодичні повтори; мозаїчність вечірніх образів природи і звертання у пестливій формі до ліричного героя («Сходить невловними кроками ніч, / Слів недомовлених, серце, не клич!») – й стали основними виразниками тісного синтезу вишуканих слова й музики.

Солоспів «Передосінне» («Глянь: золоть, ледве вичутна») – завершальний у циклі. Перед виконавцями й слухачами постає картина мінливості світу і людських почуттів, а розмаїття настроїв, кольорів і звуків передають переживання ліричного героя. Цей яскравий твір вражає, насамперед, примхливою мелодичною лінією як у ритмічному і темповому, так в інтонаційному й тональному плані, адже кожна строфа подається в іншому тональному забарвленні. Вокальній партії притаманна своєрідна аріозність у поєднанні з коротко плінними речитативними епізодами. Вишуканої аури твору композиторка досягає майстерною грою метричних акцентів, породжуючи враження прискорення й уповільнення руху. Фортепіанна партія позначена фактурною багатоплановістю – фігурації, пасажи, акордовий і октавний виклад. У цьому солоспіві Б. Фільц доволі часто застосовує коротку інструментальну перегра перед кожною новою фразою, а у другому куплеті фортепіанні епізоди стають розгорненими і насиченими для підсилення змістових і мелодичних спалахів. Авторка музики, застосовуючи повтори двох прикінцевих поетичних рядків («В барв полум'яних оргії / Ти знову спалахнеш!»), на високих кульмінаційних мелодичних звуках переплітає їх яскравими фортепіанними епізодами – блискавичними висхідними пасажами, фіоритурами, мікро пасажами. На такому піднесенні й завершується твір, а разом і витончений, філософсько-настрійний цикл.

Цілісності триптиху сприяє принцип контрастного образно-настрійного узгодження солоспівів у циклі, де другий солоспів «Вечір» стає ліричним центром з вкрапленням рис народної колискової пісні. Підбір поетичних текстів та музичних виразових засобів вибудовують лінію переживань одного ліричного героя, який проживає різні відтінки почуттів – від філософського узагальненого сприйняття світу на тлі драматично-схвильованих епізодів, до щирих інтимних почувань, що й становить об'єднану змістовно-музичну лінію в циклі.

*Висновки.* Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського став підтвердженням широкого спектру поетичних уподобань композиторки від класиків української літератури, до авторів сучасної доби. Цикл сповнений переливами барв тем і образів від живописного зображення пейзажних замальовок, ліричних інтимних почувань до драматизму, філософського змісту й розкриття мінливості світу і людських почуттів. Композиторка проявила свою високу майстерність у музичному звукописі, змальовуючи картини природи, використовуючи імпресіоністичне забарвлення фортепіанної фактури, її повітряність, містику («Липи», «Передосінне»). Мелодика вокального циклу поєднує пісенність (розгорненість, хвилеподібність мелодичної лінії, яка нагадує народну пісню («Вечір») і аріозність з коротко плінними речитативними й драматичними епізодами («Липи», «Передосінне»), з вигадливою мелодичною лінією у ритмічному і темповому плані, з ладотональними і тембральними співставленнями, що додає враження раптових змін світлотіні.

Вагоме наповнення у циклі для створення музично-поетичного образу несе фортепіанна партія, в якій кожен фактурний пласт має своє темброве забарвлення, а використання різних регістрів фортепіано додає об'ємності і просторовості звучання. Фортепіанні перегри переважно побудовані на оригінальному матеріалі, не пов'язаному з мелодичним зерном твору, вони розгорнені, віртуозного плану й саме в них переважно формуються кульмінаційні злети. Усі музичні засоби, використані Б. Фільц для розкриття поетичного тексту витончено розкривають зміст віршів, сприяють глибшому розумінню образних і настроєвих барв, створюючи внутрішню єдність циклу.

Вокальний цикл «Переливи барв» завдяки глибині поетичного тексту і музичної лінії, вивершеності форми став надбанням української музичної культури й відіграватиме важливу роль в розвою українського камерно-вокального концертного і педагогічного репертуару.

#### Список використаної літератури

1. Белікова В. Оптимізм високого мистецтва. Кривий Ріг : КГПУ; І. В. І., 2002. 140 с.
2. Белікова В. Її музика – наше життя, наше багатство: монографія. Кривий Ріг : Вид. дім, 2013. 52 с.
3. Грица С. Рефлексії від музики та писань про музику Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. ст. на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* / Ред.-упоряд. В. Кузик. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. С. 25–32.

4. Гординський С. З ліричного зошита. *Гординський С. Поезії*. Нью-Йорк : Сучасність, 1989. С. 187–189.
5. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ-Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
6. Загайкевич М. Симбіоз поезії і музики у творчості Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. ст. на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* / Ред.-упоряд. В. Кузик. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. С. 17–24.
7. Ніколаєва Л. «Природна мелодико-гармонічна інвенція й виразовість» (вокально-фортепіанні дуети Богдани Фільц). *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. ст. на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* / Ред.-упоряд. В. Кузик. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. С. 55–62.
8. Німилевич О. Слово Івана Франка в музичному трактуванні Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2017. № 2. С. 114-120.
9. Німилевич О. Музичне втілення поезії Ліни Костенко в циклі солоспівів Богдани Фільц «Золота колиска». *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. II (9). Київ : Міленіум, 2017. С. 225–231.
10. Нотографія творів Богдани Фільц (Опрацьовано О. Роєнко). *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. ст. на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* / Ред.-упоряд. В. Кузик. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. С. 297–317.
11. Слабошпицький М. 25 поетів української діаспори. Київ : Вид-во «Ярославів Вал», 2006. 728 с.
12. Фільц Б. Переливи барв. Двадцять солоспівів на вірші українських поетів: для голосу з фортепіано: Навч. посіб. / Ред.-упоряд. : О. Німилевич, Д. Василик. Дрогобич : Посвіт, 2020. 110 с.
13. Яросевич Л. Зоряний час творчого життя Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. ст. на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* / Ред.-упор. В. Кузик. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. С. 11–16.

### References

1. Bielikova V. Optymizm vysokoho mystetstva. Kryvyi Rih: KHPU; I. V. I., 2002. 140 s. [in Ukrainian].
2. Bielikova V. Yii muzyka nashe zhyttia, nashe bahatstvo: monohrafiia. Kryvyi Rih : Vydavnychi dim, 2013. 52 s. [in Ukrainian].
3. Hrytsa S. Refleksii vid muzyky ta pysan pro muzyku Bohdany Filts. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu zasluzhenoi diiachky mystetstv, kompozytorky, kandydata mystetstvoznavstva Bohdany Filts / Red.-upor. V. Kuzyk. Vyp. 5. Kyiv : IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. S. 25–32 [in Ukrainian].
4. Hordynskiy S. Z lirychnoho zoshyta. Hordynskiy S. Poezii. Niu-York : Suchasnist, 1989. S. 187–189 [in Ukrainian].
5. Zahaikevych M. Bohdana Filts. Tvorchiy portret. Kyiv-Ternopil : Aston, 2003. 144 s. [in Ukrainian].
6. Zahaikevych M. Symbioz poezii i muzyky u tvorchosti Bohdany Filts. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu zasluzhenoi diiachky mystetstv, kompozytorky, kandydata mystetstvoznavstva Bohdany Filts / Red.-upor. V. Kuzyk. Vyp. 5. Kyiv : IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. S. 17–24 [in Ukrainian].
7. Nikolaieva L. «Pryrodna melodyko-harmonichna inventsiia y vyrazovist» (vokalno-forteipianni duety Bohdany Filts). Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu zasluzhenoi diiachky mystetstv, kompozytorky, kandydata mystetstvoznavstva Bohdany Filts / Red.-upor. V. Kuzyk. Vyp. 5. K.: IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. S. 55–62 [in Ukrainian].
8. Nimylovych O. Slovo Ivana Franka v muzychnomu traktuvanni Bohdany Filts. Molod i rynek. 2017. № 2. S. 114-120 [in Ukrainian].
9. Nimylovych O. Muzychne vtilennia poezii Liny Kostenko v tsykli solospiviv Bohdany Filts «Zolota kolyska». Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo. Vyp. II (9). Kyiv : Milenium, 2017. S. 225–231 [in Ukrainian].
10. Notohrafiiia tvoriv Bohdany Filts (Opratsovano O. Roienko). Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu zasluzhenoi diiachky mystetstv, kompozytorky, kandydata mystetstvoznavstva Bohdany Filts / Red.-upor. V. Kuzyk. Vyp. 5. Kyiv : IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. S. 297–317 [in Ukrainian].
11. Claboshpytskyi M. 25 poetiv ukrainskoi diaspory. Kyiv : Vydavnytstvo «Iaroslaviv Val», 2006. 728 s. [in Ukrainian].
12. Filts B. Perelyvy barv. Dvadsiat solospiviv na virshi ukrainskykh poetiv: dlia holosu z fortepiانو: Navchalnyi posibnyk / Red.-uporiad.: O. Nimylovych, D. Vasylyk. Drohobych : Posvit, 2020. 110 s. [in Ukrainian].
13. Yarosevych L. Zoranyi chas tvorchoho zhyttia Bohdany Filts. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu zasluzhenoi diiachky mystetstv, kompozytorky, kandydata mystetstvoznavstva Bohdany Filts / Red.-upor. V. Kuzyk. Vyp. 5. Kyiv : IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. S. 11–16 [in Ukrainian].

### SONG CYCLE «THE PLAY OF COLOURS» BY BOHDANA FILTS BASED ON POEMS BY SVIATOSLAV HORDYNSKYI: PRINCIPLES OF CORRELATION BETWEEN MUSIC AND WORDS

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor of the Department of Musical-Theoretical Disciplines and Instrumental training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The article focuses on the history of the creation and imageries contained in the vocal cycle by B. Filts based on the poems by S. Hordynskiy and dedicated to I. Sonevtskyi. The interaction between poetry and music as part of tone painting has been described. Specific emphasis has been put on the nature of the ratio of vocal and piano parts that contributes to the integrity of the vocal cycle.

*Key words:* Bohdana Filts, Sviatoslav Hordynskyi, Ihor Sonevytsky, song cycle «The Play of Colours», solo song, synthesis of poetry and music, musical and poetic integrity.

UDC 78.071.1(477):78.087.68

**SONG CYCLE «THE PLAY OF COLOURS» BY BOHDANA FILTS BASED ON POEMS BY SVIATOSLAV HORDYNSKYI: PRINCIPLES OF CORRELATION BETWEEN MUSIC AND WORDS**

**Nimylovych Oleksandra** – Associate Professor of the Department of Musical-Theoretical Disciplines and Instrumental training  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The creative legacy of Bohdana Filts (1932-2021) clearly stands out among the Ukrainian composers of the mid 20-21 st century, who have been actively working in the chamber and vocal genre. Along with symphonic, choral, chamber and instrumental works, opera for children, a significant place in the composer's artistic heritage is occupied by solo songs and song cycles. B. Filts Turned out to be especially successful in this genre due to her natural giftedness, melodic talent and exceptional understanding of the expressive properties of the human voice. When choosing poetic texts, the composer always paid attention to the depth of meaning, national colour and sensuality. The song cycle «The Play of Colours» (Perelyvy Barv) based on poems written by the poet Sviatoslav Hordynskyi was created in 1994 and first published in 2020.

*The purpose of the article is* to identify the principles of musicalisation of poems by Sviatoslav Hordynskyi as part of the song cycle «The Play of Colours» by Bohdana Filts.

*The research methodology* comprises certain musicological methods: the cultural-historical method was applied to uncover the history of writing vocal works based on poems by S. Hordynskyi; the musical-analytical method was used for structural and systemic analysis of the works necessary for highlighting the general features of the song cycle and individual characteristics of the particular works.

*Novelty.* The comprehensive analysis of the papers on the topic under research proves that only some of them contain references to the song cycle by B. Filts based on the poems by S. Hordynskyi. Therefore, the presented analysis of solo songs and the correlation between poetry and music in these works constitute a scientific novelty of this paper.

*Results.* The song cycle «The Play of Colours» based on poems by Sviatoslav Hordynskyi is dedicated to the composer Ihor Sonevytsky. Three solo songs comprising the cycle are marked by various moods and feelings: in some, philosophical and pictorial notes can be heard, others either resemble lullabies (folk ones, in particular) or may sound lyrical or dramatic. The composer proves to be exceptionally gifted in tone painting, making the melodic line both melodious and recitative and using the impressionistic coloring of the piano texture.

Musical techniques, used by B. Filts to highlight the poetry, subtly illustrate the meaning of the latter, and prompt a deeper understanding of the imagery and mood variations creating an internal unity of the cycle.

*Key words:* Bohdana Filts, Sviatoslav Hordynskyi, Ihor Sonevytsky, song cycle «The Play of Colours», solo song, synthesis of poetry and music, musical and poetic integrity.

Надійшла до редакції 19.02.2023 р.

УДК 78.471; 78.27

**ДРАМАТУРГІЧНІ ВЕРСИФІКАЦІЇ ХОРОВОГО СЕГМЕНТА В ОПЕРІ «МОЙСЕЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА**

**Куриляк Ірина** – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування,  
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Львів  
<https://orcid.org/0000-0001-5951-8208>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.618>  
[doris.irena@gmail.com](mailto:doris.irena@gmail.com)

Запропонована стаття розкриває особливості драматургії хорових епізодів модерної української опери М. Скорика «Мойсей» (2001 р.). Висвітлено особливості втілення у музиці М. Скорика трагедійно-філософської компоненти задуму, покладеної в основу лібрето однойменної **поєми** І. Франка. Зокрема, досліджується тематизм, визначаються основні драматургічні лінії застосування хору у різних епізодах опери в залежності від перебігу сюжетних подій. Виявлене суттєве переважаюче хорового начала в даному оперному творі, що надає йому жанрових рис опери-ораторії. Сформульовано висновки про те, що специфіка сучасного композиторського бачення М. Скориком мистецьких процесів, крізь призму власних творчих пошуків, відобразилась у переосмисленні оперного жанру і визначила його позачасову актуальність.

*Ключові слова:* українська опера, драматургічні функції хору, народно-пісенний тематизм, М. Скорик, сакральна музика, Д. Бортянський, давня хорова музика.

*Постановка проблеми.* Українське хорове мистецтво упродовж тисячолітнього періоду від його появи, витворило складний комплекс виразових засобів, традиційної тематики і, відповідно, й естетики. З огляду на це у середині ХІХ ст. хорова національна культура була достатньо професійно розвиненою,



тому органічно знайшла власне відображення в жанрі української опери. Для визначення ролі українського хорового мистецтва у процесі формування національного оперного жанру виникає потреба проведення джерелознавчого, історіографічного, культурологічного аналізу, опираючись на перші зразки цього жанру (опери М. Березовського та Д. Бортнянського). Зокрема, особливо актуальним виглядає висвітлення значення хорового співу у естетичному вимірі національної ментальності, окресленні шляхів формування українського жанру з позиції адаптації хорового компонента в оперному жанрі. У запропонованій статті здійснено цілісне дослідження стильової еволюції драматургічних функцій хору в опері «Мойсей» М. Скорика.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Певну інформацію про сакральну творчість М. Скорика, зокрема його оперу «Мойсей», можна віднайти у ряді наукових публікацій останнього часу. У монографії Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець» [7] надається загально культурологічний погляд на оперу та її значення в історії української опери часів незалежної України. У статті Дерев'янченко О. О. та Овчинникової Г. А. «Опера "Мойсей" М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій» [6] йдеться про органічний синтез різнокультурних традицій, які визначили унікальність цієї опери. У науковій розвідці Драганчук В. М. «Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка» [5] визначено особливості втілення М. Скориком архетипу Мойсея як універсальної людини в образі головної героїні опери «Мойсей». Статтю Белік-Золотарьової Н. А. «Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» [3] присвячено дослідженню хорового компонента у загальній драматургії опери. Джерелознавчий корпус праць виявив поступово зростаючу зацікавленість сучасних українських науковців до даної проблематики. Певний обсяг публікацій, наукових праць, в яких розглядається коло проблем, пов'язаних із драматургічними функціями хору в українському мистецтві, свідчить про широкі можливості осмислення вказаного компонента в опері. У працях науковці користуються аналітичним, теоретичним, історіографічним та порівняльним методами дослідження. Слід наголосити, що завдяки результатам практичного досвіду оперних хормейстерів виникла самодостатня галузь в українському хорознавстві, предметом якої є розгляд проблеми інтерпретації хорового компонента в операх, зокрема в опері «Мойсей» М. Скорика.

*Мета статті* – виявити особливості драматургічних версифікацій хорового сегмента в опері М. Скорика «Мойсей».

У музично-театральному мистецтві України одне з чільних місць належить оперному жанру. Саме в опері як найповніше розкривались різні соціокультурні процеси, що відбувалися в Україні протягом довготривалого періоду культурного становлення. ХІХ ст. стало часом активного зрушення у сфері національної культури, в результаті якого виник жанр української опери.

Попри власний шлях розвитку українська опера увібрала також і європейські традиції, що позначилися через жанрове наслідування, запозичення сюжетів, принципів формотворення. Такі зразки знаходимо у творчості Д. Бортнянського («Алкід», «Сокил»), Д. Березовського («Демофонт»).

Починаючи з 60-х років українська музична культура, у зв'язку з хрущовською відлигою, зазнала активного розвитку, плідно репрезентуючи себе на світовому рівні. Протягом ХХ ст. українська опера проходить шлях усебічного наповнення та видозмін. Це стосується як зовнішньої форми так і внутрішнього змісту. Видозміна форми пов'язана з пошуками композиторами нових моделей жанрової трансформації. Ця тенденція проявляється здебільшого у другій пол. ХХ ст.. Як результат – з'являється опера-кантата, опера-ораторія, хорова опера. Внутрішнє наповнення опери, збагачення ж її стилістики, простежується ще з самого початку століття. Збагачення жанру, у такому разі, стосується різних складових музичної драматургії.

Варто відзначити, що на початку ХХ ст. на зміну народницькій ідеології в українське мистецтво проникає модерністський напрям. На думку М. Драгоманова, у той час наслідування культурними діячами провідних європейських тенденцій (які сповідували вільнодумство та просвітництво), сприяло витворенню опозиційного до народництва (етнографізм та традиційність) напрямку. Тобто, активного поширення набуває «західницька» модель. «Модернізація як процес самообмеження суб'єктивного духу загалом вибудовується на раціональному протиставленні «свого» і «чужого», універсального і простонародного, західного і національного, центрального й маргінального, вищого та низького, європейського і локально-народного» [4; 73].

Українська культура в наслідок переважання традиційного елемента а також релігійного елемента, стрімко розвиває і стверджує своє майбутнє. Сьогодні мислення митців відновлює у своїх правах релігійну форму знання – різні форми духовного рівня (церковні, гностичні й містичні) привертають особливий інтерес. На сьогодні сучасні композитори все більше звертаються до духовно-сакральної музики. Завдяки синтезу всіх культурно-музичних надбань нашого народу, крізь призму своєї духовності, вони підносять значущість сакрального мистецтва у сучасному світі і виносять його на новий рівень.



Провідні українські композитори, серед яких В. Губаренко, В. Сильвестров, Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, І. Карабиць, Л. Годзяцький, Л. Колодуб та ін., у своїй творчості зуміли поєднати традиції національної музики з провідними техніками європейського модернізму. В результаті свідомого уникнення традиційних форм відбулося жанрове переосмислення будови жанрів, зокрема, з'явилися такі поліжанрові моделі як симфонія-балет, хорова симфонія. Подібні перетворення спостерігаємо і в оперному жанрі, який за своєю суттю є «відкритою семіотичною системою, здатною взаємодіяти з іншими «мовами», у результаті чого він перетворюється на інтертекстуальну площину перетину різноманітних цитат, стильових та стилістичних запозичень, впливів, ремінісценцій тощо. Опера як багатомовна конструкція або текст, створений за законами знакової системи, при взаємодії з іншими знаковими системами починає функціонувати як генератор нових повідомлень і текстів» [2; 196].

Останнім часом спостерігається збільшення інтересу саме до канонічної або сакральної музики, хоча ці композиції за чисельністю поки що залишаються у меншості ніж неканонічні твори.

Привертає увагу музикознавців різнопланова стильова творчість та художні образи М. Скорика, особливо його духовно-сакральна ланка. У хоровій музиці композитора активно розвиваються духовні жанри, що відобразилося у творчому напрямі, який дістав назву «нової сакральності» або «нової релігійної хвилі». По суті, в цей період «формується можливість зіставлення двох головних історичних типів інтерпретації духовності в музиці», у яких, «по-перше, відбилися фундаментальні жанрові основи музичної творчості, по-друге, позначилися ті потреби в духовності, які сьогодні переживають своє Відродження і направляють жанрові пошуки сучасних українських композиторів у руслі нового синтезу» [1; 4].

У період зрілого творчого становлення композитор звертається до духовно-сакральної музики, особливо до жанрів хорового мистецтва. Слід відзначити такі твори як: «Псалом 50» для сопрано і хору, «Духовний концерт» (Реквієм) (1999 р.), опера «Мойсей» за поемою І. Франка, «Молитва» (2001 р.), «Літургія святого Йоана Златоустого», «Псалом № 38», «Псалом № 12», «Псалом № 53» для хору а capella (2005 р.).

Одним із наймасштабніших мистецьких проєктів у музичній сфері сучасної України поправу вважається опера «Мойсей» М. Скорика, створена за однойменною поемою І. Франка на лібрето Б. Стельмаха, написана на виконання батькового заповіту. Опера складається з прологу, епілогу та двох дій. Музика опери сповнена неоромантичними віяннями, що стали безпосереднім відображенням прагнення композитора до пошуку істини та краси. Духовно-естетичний зміст поеми І. Франка знайшов гармонійне поєднання з естетичними засадами егалітарного (від французького слова *égalité* – рівність) мистецтва у творчості М. Скорика.

Окрім характерних ознак втілення Біблійної тематики у національному театральному мистецтві в його опері «Мойсей» варто відзначити багатогранні впливи західноєвропейського музичного бароко.

Основою неоромантичного оперного твору композитора стала біблійна легенда про пророка Мойсея, який 40 років водив єврейський народ пустелею у пошуках «Землі обітваної». Цей біблійний сюжет та його герої знайшли своє відображення у багатьох інших видах мистецтва: архітектурі, скульптурі, живописі та музиці. Його популярність пояснюється постійною спрямованістю суспільних груп на вивільнення від рабських пут із подальшим отриманням жаданої свободи, а також прагненням народу до появи власного пророка-керманіча, який би став авторитетним поводитирем на шляху вільного існування.

Різномпланове трактування образу пророка, показ широкого спектру взаємовідносин між ним і народом, а також висвітлення кола одвічних проблем суспільства в цілому, втілено у драматургічно насиченому дійстві. Композитор також загострює увагу на проблематиці, пов'язаній із збільшенням ваги матеріальних благ над духовною складовою людського буття.

Сюжет опери побудований на постійних діалогах двох головних дійових осіб – Мойсея та народу, в яких хор представлений у різних складних, подекуди гостро конфліктних комбінаціях. Його вага в опері влучно окреслена Л. Кияновською, яка вважає, що творчий задум композитора є найбільш близьким до жанру опера-ораторія: «В цьому переконують і провідна роль хорів, і абстраговане тлумачення окремих образів, що уособлюють ту чи іншу ідею, і певна статичність розгортання – герої не надто активно діють, зате вони постійно розмірковують, сперечаються, мріють, сумніваються, страждають і сподіваються» [7; 86]. Детально проведені аналізи функцій хору в опері М. Скорика «Мойсей» О. Дерев'янченко, Г. Овчинниковою, Н. Белік-Золотарьовою, Л. Кияновською дозволяють окреслити загальні домінанти його ролі у драматургії музичного розгортання. Постійна участь хору протягом усієї дії розкриває широку галерею його втілень. Зокрема, як «учасника Прологу та Епілогу, заколотників та прибічників Мойсея, дітей, голосів пустелі, гебрайського народу» [3; 11].

Головною ідеєю першої дії, що яскраво виражена хоровим компонентом, є прагнення народу до пошуків нового порядку власного існування, на перепоні якого увесь час з'являються чисельні спокуси. У такий спосіб виникає гострий конфлікт між прихильниками пророка та його опонентами, який врешті-решт у фіналі цієї частини методом переконання закінчується проміжною перемогою останніх. «Оперно-хорова драматургія першої дії має наскрізний розвиток від картини будівництва нового дому – нового вільного світу, через сцену побиття камінням до прославлення Золотого тельця. У центрі оперно-хорової дії – протистояння двох релігій, двох типів світосприйняття – прибічників пророка Мойсея і заколотників на чолі з Авіроном й Датаном» детально підкреслює драматургічне хорове навантаження Н. Белік-Золотарьова [3; 8].

У другій дії розгортається картина відмови народу від тимчасових матеріальних благ та повернення народу на правильний шлях через усвідомлення істини Божої. Таким чином, за допомогою хору композитор демонструє тернистий шлях духовного становлення нації: «Розвиток оперно-хорової драматургії другої дії пролягає від «незримих» хорів-спокуси через хор-прозріння «Се Мойсей на молитві стоїть» до уособлення гласу Божого «За сумнів твій» і дійових хорових побудов «До походу!» [3; 11]

Безпосередньо окреслюючи драматургічні функції, які виконує хоровий компонент у опері, спираємося на визначення Н. Белік-Золотарьової. Дослідниця зазначає, що хор в опері отримує такі функції:

- « носій ключових слів-символів (Хор з Прологу);
- персоніфікацій ідей (хори прибічників Мойсея і заколотників);
- коментатор дії («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20);
- тло-відлуння (Хор з Прологу, ц. 2-8);
- осміяння (хори заколотників, № 9);
- спокуси («незримі» хори голосів пустині, № 18);
- дійову (хор заколотників «За каміння! Най загине!», № 11; хор просвітленого народу «До походу! До зброї!», № 28);
- пророцтва (дитячий хор «Ми будемо дім», Хор з фіналу Прологу);
- уособлення гласу Божого («За сумнів твій»: неповний склад мішаного хору: альтова, тенорова і басова партії, № 24);
- символу духовної еволюції народу («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20; «Де він? Його нема!», № 26; «Де Авірон? Де Датан? Знайти і привести!», № 27; «До походу! До зброї!», № 28; «Та прийде час», Епілог)» [3; 12].

Таким чином, ця монументальна композиція продовжує лінію творів, що зображають процес людського самопізнання. Через символічний сюжет біблійної притчі наче крізь проекцію відтворюється картина зародження та становлення нової, свідомої, власної, української нації. Лінія хору, що побудована за принципом дії та протидії (вислів за Н. Белік-Золотарьовою), стає тлом для зображення етапів духовної, моральної боротьби народу. Переважання хорового начала в оперному цілому надає композиції ознак ораторії.

Багаторівневу концепцію опери «Мойсей» композитор втілює за допомогою засобів музично-інтонаційної драматургії, яку М. Скорик вибудовує за принципом ієрархічно й логічно організованого духовно-музичного всесвіту.

По новому осмислені та виражені стилемовні елементи опери «Мойсей», що вказує на принцип стилізації, майже цитування особливостей церковного співу, що прослідковується від класики жанру українського хорового концерту (Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя). Одночасно у значній мірі модифіковані такі елементи, як імітація церковного співу, респонсорність (хорові коментарі-рефрени після соло), загальний тип фактури.

Особливою прикметною тенденцією цієї опери є збільшення драматургічної ваги хорового компоненту. Саме хор, ідентифікуючись з образом народу, стає провідною та головною дійовою особою усього сценічного дійства. Він стає, водночас, і активним центральним персонажем, і фоном, і коментатором дії, що відбувається. Симбіоз різних складових опери та хорового співу, демонструючи найбільш органічний зв'язок, розкриває глибинні риси української ментальності.

Твір Мирослава Скорика часто називають «оперою-повіддю», яка заторкує не лише одвічні питання релігії, а й понадчасові проблеми, які існують в кожного народу і проявляються у скрутні моменти його історії.

*Висновки.* Опера виявилася одним із тих жанрів, за допомогою якого українські митці змогли розкрити бачення сучасних процесів крізь призму власних творчих пошуків.

Модерністичний канон проявився через розширення тематики, пошук нових жанрових втілень, що паралельно супроводжується видозміною драматургічного стрижня опери, а це, своєю чергою, впливає і на співвідношення головних компонентів сценічного дійства. Відтак, хоровий компонент як один із безпосередніх учасників видозмінює своє функційне навантаження. Його роль досить часто залежить не лише від сюжетного перебігу дійства, але й безпосередньо від задуму композитора, який він намагається втілити через нього у оперній драматургії. Композиційні акценти на хоровому компоненті, в залежності від жанрової основи, породжують різні спектри його виражальних можливостей.

У жанрі лірико-побутової опери соціально-психологічного спрямування, гостро-психологічні драми центральних дійових персонажів, розкриваються в контексті або на фоні народного життя. Відтворення сюжетних ліній головних персонажів тонко переплітаються із жанровими сценами, що надають колорит образній сфері, слугують інструментом емоційного впливу. У вузлових моментах дії хор концентрує на собі згусток психоемоційного наростання.

В українській опері другої пол. ХХ ст. відзначаємо тенденцію до активного пошуку нових виразових можливостей як самого жанру (симбіоз різних складових), так і його нового форматування. Композитор М. Скорик пропонує власні версії наповненості оперного жанру, в якому на хор покладається провідна роль.

Цей факт переконливий в тому, що процес переосмислення релігійної оточуючої дійсності є іманентною ознакою мистецького феномену сучасних композиторів, яка окреслює один із важливих векторів творчої еволюції новітніх сакральних творів ХХІ століття.

#### Список використаної літератури.

1. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2008. 17 с.
2. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: Опера на сцені та у культуротворчих процесах*. Київ : НМАУ, 2010. С. 190-205.
3. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей». *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. 2013. № 4. С. 1-13.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ : Критика, 2009. 447 с.
5. Драганчук В. М. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 2. С. 5–13.
6. Дерев'янченко О. О., Овчинникова Г. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. *Музичне мистецтво*. Вип. 12. Донецьк ; Львів, 2012. С. 164–174
7. Кияновська Л. І. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: Три погляди на біблійного Мойсея. *Вісник Львів. ун-ту. Серія: Мистецтвознавство*. 2006. Вип. 6. С. 79–88.
8. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія. Львів : *Незалежний культурологічний журнал «І»*, 2008. 591 с.

#### References

1. Aleksandrova N. Liturhichna muzyka yak zhanrovo-stylovyi fenomen u tvorchosti vitchyznianskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI st.: avtoref. dys. ... kand. mystv.: 17.00.03. Odesa : ONMA im. A. V. Nezhdanovoi, 2008. 17 s.
2. Berehova O. Ukrainiska opera pochatku tretoho tysyacholittia yak dzerkalo suchasnoi muzychnoi komunikatsii. *Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho: Opera na stseni ta u kulturotvorchykh protsesakh*. Kyiv : NMAU, 2010. S. 190-205.
3. Bielik-Zolotarova N. A. Diia ta protydiia v khorovii dramaturhii opery M. Skoryka «Moisei». *Tavriiski studii. Mystetstvoznnavstvo*. 2013. № 4. S. 1-13.
4. Hundorova T. Proivlennia slova. Dyskusiia rannoho ukrainskoho modernizmu. Kyiv : Krytyka, 2009. 447 s.
5. Drahanchuk V. M. Arkhetyp Moiseia u muzychnomu dyskursi: natsionalne v refleksiakh universalizmu Ivana Franka. *Nauk. zap. Ternopil. nats. ped. un-tu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo*. 2016. № 2. S. 5–13.
6. Derevianchenko O. O., Ovchynnykova H. A. Opera «Moisei» M. Skoryka v konteksti natsionalnykh ta zakhidnoevropeiskykh tradytsii. *Muzychne mystetstvo*. Vyp. 12. Donetsk ; Lviv, 2012. S. 164–174
7. Kyianovska L. I. Franko, S. Liudkevych, M. Skoryk: Try pohliady na bibliinoho Moiseia. *Visnyk Lviv. un-tu. Serii: Mystetstvoznnavstvo*. 2006. Vyp. 6. S. 79–88.
8. Kyianovska L. O. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets: monohrafiia. Lviv : *Nezaleznyi kulturolohichni zhurnal «I»*, 2008. 591 s.

#### DRAMATIC VERSIFICATIONS OF THE CHORAL SEGMENT IN THE OPERA «MOSES» BY MYROSLAV SKORYKA

Kurylyak Iryna – PhD in Art Studies

Associate Professor of the Department of Orchestral Conducting  
Choral and Opera-Symphonic Conducting  
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

The proposed article reveals the peculiarities of the dramaturgy of choral episodes of modern Ukrainian opera. Skoryk's «Moses» (2001). The features of the realization of the tragic-philosophical component of the idea of the libretto of Ivan Franko's poem of the same name in M. Skoryk's music are highlighted. Also, the thematism is investigated, the main dramaturgical lines of the use of the chorus in various episodes of the opera are produced, depending on the course of plot events. A significant predominance of the choral beginning in this opera work was revealed, which gives it the genre feature of an oratorio opera. Conclusions were formulated that the specificity of the modern composer's vision of artistic processes by Myroslav Skoryk, through the prism of his own creative searches, was reflected in the rethinking of the opera genre and determined its timeless relevance.

*Key words:* Ukrainian opera, dramatic functions of the choir, folk-song thematics, M. Skoryk, sacred music, D. Bortnyanskyi, ancient choral music.

**UDC 78.471; 78.27**

**DRAMATIC VERSIFICATIONS OF THE CHORAL SEGMENT IN THE OPERA «MOSES» BY MYROSLAV SKORYKA**

**Kurylyak Iryna** – PhD in Art Studies

Associate Professor of the Department of Orchestral Conducting

Choral and Opera-Symphonic Conducting

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

*The aim of this article.* The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the dramaturgy of the choral episodes of M. Skoryk's modern Ukrainian opera «Moses». *Research methodology.* Historical-cultural, structural-systemic methods, as well as the method of typology were used in the research process. *Novelty.* The peculiarities of the realization of the tragic-philosophical component of the idea of the libretto of Ivan Franko's poem of the same name in M. Skoryk's music are highlighted. The thematism was studied, the main dramatic lines of the use of the chorus in different episodes of the opera were determined, depending on the course of plot events. A significant predominance of the choral element in this opera work was revealed, which gives it the genre features of an oratorio opera. *Results.* Conclusions are formulated that the specificity of the modern composer's vision of artistic processes by Myroslav Skoryk, through the prism of his own creative searches, was reflected in the rethinking of the opera genre and determined its timeless relevance.

The opera «Moses» by M. Skoryk continues the line of works depicting the process of human self-discovery. The multi-level concept of the opera is embodied with the help of musical-intonational dramaturgy, which M. Skoryk builds according to the principle of a hierarchically and logically organized spiritual-musical universe. Through the symbolic plot of the biblical parable, the picture of the birth and formation of a new conscious Ukrainian nation is recreated. The line of the chorus, built according to the principle of action and counteraction, becomes the background for depicting the stages of the spiritual and moral struggle of the people. The chorus is both an active central character, and a background, and a commentator on the action taking place. The intonation component of the musical language of choral scenes is built on the principles of stylization, almost quoting the peculiarities of church singing, which is traced back to the classics of the Ukrainian choral concert genre of the second half of the 18th century. Such elements as the imitation of church singing, choral responsorship and the general type of texture have been significantly modified.

*Key words:* Ukrainian opera, dramatic functions of the choir, folk-song thematics, M. Skoryk, sacred music, D. Bortnyanskyi, ancient choral music.

Надійшла до редакції 25.05.2023 р.

**УДК 477.239.2**

**ХОРОВА БАЛАДА «ZEMGALE» ПЕТЕРІСА ВАСКСА : МУЗИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО**

**Титова Марія Павлівна** – аспірантка кафедри теорії музики,

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0001-8615-661X>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.619>

[ptizzia@gmail.com](mailto:ptizzia@gmail.com)

Розглянуто хорову баладу для мішаного хору *a cappella* «Zemgale» сучасного латвійського композитора Петеріса Васкса. Актуальність і новизна дослідження зумовлені недостатнім науковим висвітленням музичної культури Латвії та зокрема хорової музики П. Васкса в українському музикознавчому полі. Мета статті полягає у виявленні художніх засобів, що застосовує композитор для відображення історичних подій, з якими змістовно пов'язана балада. У «Земгалі» визначено поєднання сталих для жанру балади ознак оповідності, сюжетності, епічності викладу з індивідуальними композиторськими рішеннями. Розглянуто особливості звуковисотної організації тканини та способи кореспондування музичних виразових засобів із поетичною основою твору. Наведено характерні звукові моделі, що сформовані автором у різних хорових композиціях та мають активну репрезентацію у цій баладі. Встановлено взаємозв'язок звукових моделей з певною образністю, емоційним наповненням, а також наявністю сюжетних та безсюжетних розділів у творі. У сюжетних розділах, що безпосередньо пов'язані з трагічною

образністю, картинами боротьби й агресії, композитор обирає звукову модель, що зіткана на основі найгострішого октавонічного ладового утворення та супроводжується наростанням сонорного ресурсу в усій звуковій тканині.

*Ключові слова:* хорова балада, творчість Петеріса Вакса, латвійська хорова музика XX ст.

*Постановка проблеми.* Проблема дослідження сучасної латвійської хорової музики і зокрема творчості Петеріса Вакса є актуальною і доволі значущою. В Україні композитор відомий, перш за все, як автор камерно-інструментальних творів, особливо концертів для соло інструментів з оркестром, проте хорова музика митця часто залишається поза увагою науковців. Високий рівень розвитку хорового мистецтва у країнах Балтії є давньою традицією і в цьому спільному контексті твори Петеріса Вакса відкривають новітню, насичену, різножанрову сторінку сучасного пласту латвійської культури.

*Актуальність дослідження.* П. Вакс є центральною постаттю сучасного музичного простору Латвії; його твори виконуються багатьма відомими світовими колективами, існують численні концертні та студійні записи. Важливим фактором звернення дослідження саме до хорової музики композитора є також і те, що сам автор виокремлює для себе звучання хорового масиву *a cappella* як одне з найулюбленіших тембральних рішень, про що він повідомив на творчій зустрічі у Києві у вересні 2019 р. Окрім того, до хорової музики П. Вакс звертався від найперших років композиторської активності та продовжує звертатися нині, сьогодні каталог хорового доробку митця налічує понад 30 різножанрових творів. У цьому контексті хорові балади зрілого періоду є певною мірою узагальненням творчих пошуків митця. Тому перше наукове звернення до аналізу балади «Земгале» обумовлює *новизну дослідження*.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Для всебічного розкриття поставлених задач розглянуто сучасні праці О. Жаркова [1], І. Тукової [6], пов'язані з техніками композиції. Також до роботи залучені дослідження з проблематики жанру та стилю І. Коханік [2], І. Тукової [5]. Враховано публікації латвійських науковиць Ю. Йонане (Jūlija Jonāne) [8] та І. Бюдєнієце (Ilona Būdeniece) [7], які аналізують творчість П. Вакса у різних аспектах – від стилю і техніки до жанрового контексту латвійської музики другої пол. XX – поч. XXI ст. В аспекті роботи саме з сучасною хоровою музикою залучено дослідження О. Приходько [3]. Обраний науковий дискурс є продовженням попередніх власних наукових розвідок у царині хорової музики П. Вакса, зокрема його першої хорової балади «Послання синиці» [4].

*Мета роботи* – визначити художні засоби відображення історичних подій в музиці хорової балади «Земгале» Петеріса Вакса.

*Виклад основного матеріалу дослідження:* Звуковий світ П. Вакса являє багатомірне явище, в якому співіснують елементи новітнього та традиційного музичного мислення. Хорові балади композитора постають яскравим зразком зародження й становлення такого співіснування, адже взаємозв'язок різночасових явищ найяскравіше себе репрезентує у втіленні жанрів минулих епох в умовах поєднання сталих компонентів жанру з сучасними стильовими феноменами. До жанру балади у хоровій музиці композитор звертається тричі: у 1981 р. (друга редакція для мішаного хору зроблена у 2004 р.) виникає балада «Послання синиці» («Zīles Zīna»), 1989 рік – «Земгале» («Zemgale»), 1993 р. – «Літене» («Lītene»). У кожному з творів можна простежити стабільні для цього жанру риси: епічність викладення, наявність драматичної кульмінації, поєднання фантастичного й реального («Послання синиці»), історичну хронікальність подій («Земгале», «Літене»), міцний зв'язок із текстом, зміст й структура якого значною мірою впливає на композиційну форму, а також послідовна сюжетність як основа розвитку тексту.

Усі три балади, так чи інакше, образно й тематично пов'язані з війною, мають певні паралелі з історичними подіями, що властиво самому жанру. Проте кожна з балад має й свої індивідуальні яскраві виразні риси.

У творчому доробку П. Вакса хорова балада для мішаного хору *a cappella* «Земгале»<sup>1</sup> (1989 р.) постає центральною ланкою. У своєму музичному розгортанні вона продовжує стильовий вектор створеної 1981 р. балади для жіночого хору *a cappella* «Послання синиці». Обидва твори, окрім спільних музично-конструктивних рис, мають також і близьку за емоційним навантаженням змістовну наповненість.

У баладі «Послання синиці» метафорично осмислюється жах і трагедія війни, поетичний вислів є образом спогаду про страшний час. «Земгале» – це свого роду спогад, але не особистісний, а більш узагальнений. Для нього в каталозі творів композитора відсутня будь-яка вказівка на жанр. У відеозаписах деяких виконань «Земгале» позначено як поема, на сайті авторки тексту цей твір названо кантатою. Проте, аналізуючи музичну мову і поетичну основу, спосіб зв'язку поезії та музики, загальний обсяг твору та його конструктивні особливості, можемо стверджувати, що тут присутня низка подібних рис, що є характерними для хорових балад «Послання синиці» та «Літене». Відсутність авторського визначення жанру лише підкреслює композиторське ставлення до твору як масштабного хорового полотна, що є віддзеркаленням поетичного висловлення – важливого та глибокого.

Zemgales līdzenums — karalauks, kapulauks,  
arēna, skatuve, deju grīda.  
Dejo Vēsture, uzlūdz Liktenis.  
Kājām mīda, jo grīda ir grīda.

Zemgales līdzenums – dvēselei lidlauks,  
ieskrējiens elpai, bet elpa – ai,  
zemgaļi, zemgaļi, dodiet man roku,  
bet viņi dod priekšroku brīvībai.

Aiziet no Zemgales, aiziet paši  
sudraba saulēm uz krūtīm.  
Aiziet pašiem vai ļauties, ka aizved,  
kurš var pateikt, kas grūtāk.

Iešus aiziet. Un vešus aizved.  
Šķēpu šķinda. Un vagonu duna.  
Zemgale, Zemgale, neklusē, lūdzama,  
runā, Zemgale, runā.

Zemgales līdzenums – grāmata vienīgā,  
no kuras man brīvību citēt.  
Zemgales līdzenums – dzimtene kliezienam.  
Vaigs, kur asarai ritēt.

The lowland of Zemgale – airfield of the soul,  
Where breath speeds up, but the breath – oh.  
People of Zemgale, people of Zemgale, give  
me your hands,  
But they give their hands to freedom first.  
They leave Zemgale, leave it themselves  
With silver suns of their hearts  
To go oneself or to be led –  
Who knows which way is harder!

To leave quickly. To be dragged away.  
The clash of spears. And the rumble of the  
wagons.  
Zemgale, Zemgale, do not keep quiet, I pray.  
Speak, Zemgale, speak out.  
The lowland of Zemgale – the only book  
Where I can find the words for freedom.  
The lowland of Zemgale – for the scream of  
my native country.  
The check, where a tear rolls down.

У партитурі твору надається переклад тексту англійською мовою. Проте відсутня перша поетична строфа. Перекладаючи латвійський текст, для повного розуміння панорами наявних у тексті образів, привернемо увагу на часте повторення словосполучення «Zemgales līdzenums», що перекладається як Земгальська низовина; воно є початковим у першій, другій та останній строфах. Можна сказати, що саме цей образ є центральним у поезії – він починає та завершує виклад поетичної думки.

Земгальський регіон знаходиться у центрі країни. На півдні він межує з Литвою, а свою назву отримав від древнього балтійського племені земгалів. У тексті описані складні історичні випробування, які випали на долю жителів цієї землі.

У першій поетичній строфі Земгальська низовина метафорично порівнюється з різними предметами сучасного життя: грою в Морський бій, кладовищем, ареною та сценою. Справжній сенс цих метафор розкривається у наступних строфах завдяки натякам на певні історичні моменти. Саме вони є важливими для композиторського осмислення, тому поетичний текст першої строфи не має музичного втілення. Таким чином композитор посилює акцент на сюжетній складовій тексту, яка міститься у подальших поетичних строфах. У другому чотиривірші ще немає сюжетного руху, проте у ньому розкривається головна ідея звернення до землі. Через низку метафоричних оборотів та порівнянь (*аеродром душі; земля, де пришивидишується дихання*) висвітлюється центральна думка, а саме – прагнення до свободи. Наступна поетична строфа відсилає до історичної пам'яті подій XIII ст., коли до Земгале прийшли хрестоносці і жителі були змушені покидати батьківщину, аби не потрапити у поневолення. Такий зміст не викладений прямолінійно, проте поезія має виразні натяки саме на ці події («*Вони залишають Земгале, залишають самотійно; Зі срібним сонцем на їх серцях*»). У наступній строфі накопичується гостра сюжетна напруга. Конкретних відсилок, знову ж таки, немає, проте слова «*виходьте, візьміть їх; грюкіт вагонів*» мають натяк на події 1949 р., коли жителі Земгале були масово депортовані радянською владою до Сибіру. Ці події мають опосередкований зв'язок із попереднім чотиривіршем, спільним є місце, де все відбувається. Остання поетична строфа є метафоричним зверненням до Земгальської низовини, де вона постає «*книгою, в якій можна знайти слова свободи*» та гірким усвідомленням страждань, що випадали на долю регіону: «*крик моєї рідної країни; щока, по якій котиться сльоза*».

Отже, простежуючи підхід композитора до поетичного першоджерела, можна виявити хвилеподібні коливання гострих емпатичних станів, в які занурюються композитор і слухачі, сплески сильних емоційних співпереживань, що досягається використанням широкої палітри прийомів та технік.

У звуковій тканині балади зв'язок із поезією проявляється на багатьох рівнях музичної виразності. Композиція вибудовується у міцному зв'язку з текстом, адже запрограмований у жанрі балади модус оповідальності та сюжетності змушує хоровий масив реагувати на зміни, гострі піки та повороти подій.

Таким чином, музична форма має риси тричастинності, де перша частина відповідає першій поетичній строфі. Середина насичена активним розвитком, має внутрішні контрасти і являє собою драматичний осередок всього твору – співпадає з другим та третім поетичним чотиривіршем. Реприза скорочена порівняно з експозиційним блоком, до неї входять лише перші дві строки останнього поетичного чотиривірша. Також у музичній композиції є кода, що відповідає останнім двом рядкам поезії.

Отже, поетичні рядки, що не мають у собі гострого сюжетного підтексту, у музиці пов'язані з крайніми (експозиційним та репризним) розділами форми. Їх музична мова більш однорідна, порівняно з середньою частиною. Центральним образом тексту є Земгальська низовина, що виникає на початку обох розділів і має однакову звукову реалізацію, тому навіть на слух можна прослідкувати прикмети аркової побудови. Середня частина форми об'єднує у собі дві поетичні строфи, де є згадка минулих трагічних подій. Звукова тканина цієї частини має внутрішній поділ, який відповідає змінам у поезії та має декілька внутрішніх кульмінацій, що підкреслені сонорними спалахами. Музична мова кожного наступного блоку ускладнюється та кресцендує. Головна драматична кульмінація твору виникає на межі середини та репризного розділу як результат поступового нарощення звукового масиву, насиченого сонорними формаціями. Вона співпадає і з найгострішими сюжетними «спалахами», які були представлені в середній частині та відсутні в експозиції та репризі.

Музичне розгортання починається октавно-унісонним звучанням тону *e* у всіх голосах з ремаркою «*calmato / спокійно*» та динамікою *pp*. Відсутня будь-яка тактометрична пульсація, музичним рухом керує поступове вимовляння голосами складів слова *Zem-ga-lis*. Подібний рух, скерований словом, та відсутність метричної організації вже були у експозиційному розділі балади «Послання синиці», підкреслюючи його невизначеність і загадковість. Надалі з текстом «*Zemgales līdzenums / Земгальська низовина*» жіночі голоси поступово розгортають низхідний звукоряд фрігійського *e*. У процесі нанизування голосів одне на одного утворюється кластеру вигляді сонорної полоси у діапазоні малої сексти *e-c* (Приклад 1).

Приклад 1. Петеріс Вакс. «Земгале»

При цьому відчуття центру не зникає, адже чоловічі голоси продовжують тягнути витриманий звук *e*, проте низхідний фрігійський звукоряд, що розгортається, має певну енергію та імпульс для подальшого розвитку. Він вібрує у позаметричному, але централізованому звуковому просторі. Цей лінійний звукоряд і його вертикалізована версія виникають у міцному зв'язку зі словами «Земгальська низовина» і є музичним втіленням цього образу.

Наступна хвиля розгортання подібна попередній, жіночі голоси повторно розгортають звукоряд фрігійського *e*, проте цього разу сонорна полоса включає у себе всі звуки ладу. У розгортанні цих сонорних тривалостей важливу роль відіграє малосекундова інтонація, що передає відчуття жалю та скорботи. Надалі вона реалізується не у лише у горизонтальній плинності, а й у вертикалі – як звучання малої секунди та малої нони *e-f* між партіями чоловічих та жіночих голосів. Це призводить до загостреного сприйняття центрального елементу ладу.



Надалі відбувається нове поступове розгортання звукоряду з текстом: «*Dvēselei lidlauk / Аеродром душі*». Ця полоса висхідна, починається у партії чоловічих голосів та продовжується у жіночих. Вона поступово збирає у собі всі звуки фрігійського ладу, накопичує енергію, вібує та через прийом хорового глісадо модулює у нову звукову систему. Співзвуччя, що утворене в результаті такого переходу, знаходиться на висоті *as* та складається з тритонових інтервалів у кожній хоровій партії: *as-d, h-f, as-d, b-e*.

Це співзвуччя є основою, на якій з подальшим текстовим розвитком розгортається новий звукоряд. Із текстом: «*Ieskrējiens elpai, bet elpa – ai / Де пришивидиується дихання, але дихання – ох*» у всіх хорових партіях (окрім басу, в якому витримується тритон *as-d*) варіюються невеликі мелодичні поспівки, що заповнюють собою усі ступені новоутвореного звукоряду. Це симетричний звукоряд малотерцієвої природи з кроком заповнення 2:1 (вимірювання у півтонах). Він остаточно стверджується, переходячи із горизонтальної площини у вертикальну на динаміці *ff* у всіх хорових партіях. Саме таке ладоутворення слугує у музиці П. Вакса вісником драматичної образності. У моменти згущення напруги та підняття градусу емоційності цей звукоряд слугує головним носієм сенсу, тобто він є звуковим маркером трагедійної направленості поетичного образу.

Отже, у експозиційному розділі відбувається поступовий перехід від опису та метафоричних порівнянь до подієвості, що у музичній мові підкреслено ладовою модуляцією з діатонічного середовища до штучного конструктивістського, що являтиме звукорядну основу середньої частини з її гострими сюжетними акцентами.

Середина насичена активним розвитком, має внутрішні контрасти і являє собою драматичний осередок всього твору – збігається з другим та третім поетичним чотиривіршем. Фактурні контрасти музичної тканини відтіняють особливі сюжетні зміни у поетичному першоджерелі. У музичній мові цього розділу присутні різні авангардні прийоми, які, поєднуючись і взаємодіючи між собою, та у міцній прив'язці до поезії являють музичне узагальнення її змісту. Звукова тканина середини має внутрішній поділ на вісім сегментів. Вона ускладнюється та крещендує, і разом із сюжетними поворотами має декілька внутрішніх кульмінацій, що підкреслені сонорними спалахами.

Поезія відсилає до історичної пам'яті згаданих подій XIII століття. У музичному викладенні поетичного тексту «*Вони залишають Земгале, залишають самотійно; Зі срібним сонцем на їх серцях*» з'являються елементи звукообразності: пуантилістичний виклад тексту у солісток із партії сопрано на тлі густого кластеру інших партій створює ефект холодного срібного блиску. Подальший текст «*Піти самим або здатися – хто знає, що складніше!*» повністю реалізований малотерцієвим звукорядом. Для П. Вакса саме цей лад є характерним звуковим показником драматичних та трагічних сенсів. Посилення трагедійного відчуття у поезії провокує максимальне згущення зменшеного ладу в хоровому масиві: як у горизонтальному викладі кожною партією, так і у вертикальній реалізації у кульмінаційних моментах.

Музична мова наступної частини, пов'язаної з 1949 р., насичена сонорними феноменами, що являють собою вертикалізований зменшений звукоряд як показник найгострішої та драматичної образності. Поява сонорних явищ спровокована загальною рухомістю хорової тканини, де в кожного з голосів відсутня тактометрична організація, а головним організуючим елементом у часі є слово та експресія його вимовлення.

Головна драматична кульмінація твору виникає на межі середини та репризного розділу як результат поступового нарощення звукового масиву, насиченого сонорними формаціями. Моноритмічність викладу, динамічне наростання від *sub. P* до *fff* та звуковисотний підйом підкреслюють значущість цього фрагменту, адже у тексті виголошується заклик до молитви.

Реприза скорочена, порівняно з експозиційним блоком, до неї входять лише перші дві строки останнього поетичного чотиривірша, відсутня ладова модуляція. У басовій партії педалізується тон *e*, інші хорові партії розгортають звукоряд фрігійського ладу. У поетичному ряді повертається початковий образ.

У коді, яка співвіднесена з останніми двома рядками поезії, немає утвердження стійкості і заспокоєння. Тут з'являються висхідні поспівки, що мають тривожний характер. Хор зі звичного звучання переходить на свист, що позбавляє звучання спокою, адже історія ще не закінчена.

*Висновки.* У хоровій музиці П. Вакса протягом різних етапів сформувались стійкі звукові індивідуалізовані моделі, які співвідносяться з певною образністю і стають свого роду трансляторами закладених сенсів.

*Перша модель* розгорнута до минулого, пов'язана із середньовічною та ренесансною релігійною традицією, серцевиною якої є ладозвукорядні модули, старовинні церковні лади. Цей звуковий ресурс набуває нових та нетипових для своєї кореневої системи втілень. У окремих голосах хорового масиву кожен новий звук ладової системи розгортається по горизонталі, уся ладова модель вибудовується лінійно і поступово: вона нестійка, мінлива, без жорсткої ієрархії. Послідовне викладення ладового модулю окремих голосом створює горизонтальний рух у координаті часу.

Другою важливою координатою, що регулює розвиток у звуковій моделі, є синхронізація усіх звуків ладо-звукоряду по вертикалі. Найщільніша звукова формація, що утворюється у такій синхронізації – це кластер, що може набувати різних фактурних форм: сонорний потік, сонорна полоса тощо.

Ця модель була сформована у ранньому періоді творчості П. Васка, проте вона не зникає у творах зрілого періоду. Найчастіше вона своєю змістовною та інтонаційною природою відчутна на початку творів, у експозиційній зоні. У «Земгалі» перша модель пов'язана з експозиційною зоною: горизонтально розгортається діатонічний звукоряд та поступово набуває вертикальної реалізації, у бік щільної жорсткості дисонансів. Друга модель звукової організації має майже ідентичний механізм. В її основі також лежить ладо-звукорядна ідея, але зовсім інша: звукоряди штучної природи – симетричні лади обмеженої транспозиції або так звані октатонічні лади.

Третя модель – вимір сонористичних звучностей. Найбільші пропорції проявів цієї моделі простежуються у надзвичайно трагічних творах: це потік зовнішніх шумів, що посилюють у звуковій тканині її сонорні ресурси. На передньому плані – викрики, свист, говоріння, гротескний сміх, глісандо до гранично високих та гранично низьких звучань, які втілюють згустки емоцій величезного трагічного діапазону.

Окремою формою прояву третьої моделі є звуконаслідування пташиному співу, що реалізується через свист, зокрема у завершальних побудовах «Земгалі». Птахи є одним з улюблених образів-символів П. Васка, у міфології балтійських країн вони є медіумами між світом людей живих та світом богів, до яких потрапляють після смерті. У такому контексті поява образу птаха наприкінці трагічних творів є природною.

Отже, осмислюючи минуле своєї Батьківщини, композитор обирає драматичні моменти історії. На прикладі хорової балади «Земгалі» простежено авторський підхід до поетичного першоджерела: виявлено хвилеподібні коливання гострих емпатичних станів, сплески сильних емоційних співпереживань, що досягаються використанням широкої палітри прийомів та технік.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Композицію можна послухати за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=G-GX9tCaOY0>.

#### Список використаної літератури

1. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 132 : *Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі*. Київ : НМАУ, 2021. С. 9–23.
2. Коханік І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості*. Київ : НМАУ, 2009. С. 31–37.
3. Приходько О. В. Хорова музика а сарпелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2017. 252 с.
4. Титова М. П. Хорова балада Петеріса Васка «Послання синиці»: сонорні ресурси звукової тканини. *Київське музикознавство*. Вип. Київ : КММ, 2019. С. 37–52.
5. Тукова І. Г. О поняття – жанровий стиль. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 38. : *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ : НМАУ, 2004. С. 27–33.
6. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 132 : *Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі*. Київ : НМАУ, 2021. С. 66–77.
7. Būdeniece I. Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks. Riga : Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013.
8. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2015.

#### References

1. Zharkov O. M. Tekhnika kompozitsii yak movnyi mekhanizm: vid pravyla do zvuchannia. *Tekhnika kompozitsii v suchasnomu naukovomu dyskursi: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2021. № 132. P. 9–23.
2. Kokhanyk I. M. Vzaiemodiia zhanru i styliu v suchasni muzytsi: vid «dialohu» do «polilohu», abo notatky na berehakh suchasnoho postmodernu. *Zhanr yak katehoriia muzychnoi tvorchosti: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2009. P. 31–37.
3. Prykhdok O. V. Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX –pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhdody: dys. ... kand. mystetstv: 17.00.03. Kyiv, 2017. 252 p.
4. Tytova M. P. Khorova balada Peterisa Vaska «Poslannia synytsi»: sonorni resursy zvukovoi tkanyny. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2019. P. 37–52.
5. Tukova I. G. Oponyatii – zhanroviystil. *Muzychnyystil: teoriia, istoriia, suchasnist: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2004. № 38. P. 27–33.
6. Tukova I. G. Sonoryka yak tekhnika kompozitsii: dosvid krytychnoho analizu. *Tekhnika kompozitsii v suchasnomu naukovomu dyskursi: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. 2021. № 132. P. 66–77.
7. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2015.

8. Būdeniece, I. (2013). *Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks*. Riga : Lietuvos muzikologija, 2013. T. 14.

**CHORAL BALLAD «ZEMGALE» BY PETERIS VASKS:  
MUSICAL UNDERSTANDING OF THE HISTORICAL PAST**

**Tytova Mariia** – graduate student of the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The article deals with the choral ballad for mixed *a cappella* choir «Zemgale» by the contemporary Latvian composer Peteris Vasks. The relevance and novelty of the study are due to the insufficient scientific coverage of the musical culture of Latvia and, in particular, the choral music of P. Vasks in the Ukrainian musicological field. The purpose of the article is to identify the artistic means used by the composer to reflect the historical events with which the ballad is meaningfully connected. «Zemgale» combines the features of narrative, plot, and epic presentation that are common to the ballad genre with individual compositional decisions. The peculiarities of the sound and pitch organization of the tissue and the ways of correlating musical expressive means with the poetic basis of the work are analyzed. The article presents the characteristic sound models formed by the author in various choral compositions and actively represented in this ballad. The interrelation of sound models with a certain imagery, emotional content, as well as the presence of plot and nonplot sections in the work is established. In the plot sections, which are directly related to tragic imagery, pictures of struggle and aggression, the composer chooses a sound model based on the sharpest octatonic harmony and accompanied by an increase in sonorous resources throughout the sound tissue.

*Key words:* choral ballad, works of Peteris Vasks, Latvian choral music of the twentieth century.

**UDC 477.239.2**

**CHORAL BALLAD «ZEMGALE» BY PETERIS VASKS:  
MUSICAL UNDERSTANDING OF THE HISTORICAL PAST**

**Tytova Mariia** – graduate student of the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Peteris Vasks is a central figure in the contemporary Latvian music scene; his works are performed by many world-renowned ensembles, and there are numerous concert and studio recordings. Another important factor in the study's focus on the composer's choral music is that the author himself singles out the sound of the *a cappella* choral array as one of his favorite timbral solutions, as he announced at a creative meeting in Kyiv in September 2019. In addition, Peteris Vasks has been turning to choral music from the very first years of his composing activity and continues to do so today; today the catalog of the artist's choral works includes more than 30 works of various genres. In this context, choral ballads of the mature period are to some extent a generalization of the composer's creative search. Therefore, the first scientific approach to the analysis of the ballad «Zemgale» determines *the novelty* of the study.

*The main objective* of the publication is to determine the artistic means of reflecting historical events in the music of the choral ballad «Zemgale» by Peteris Vasks.

*The methodology* includes methods of structural-functional and historical analysis to: trace the characteristic features of the ballad genre at different stages of development and identify individual features of its embodiment in the choral works of Peteris Vasks; establish the constructive features of the organization of the musical tissue and ways of its correspondence with the textual basis of the piece.

*Conclusions.* In the choral music of Peteris Vasks, during different stages, stable individualized sound models were formed, which correlate with a certain imagery and become a kind of translators of the inherent meanings.

The first model is turned to the past, associated with the medieval and Renaissance religious tradition, the core of which is the harmonic modes, the ancient church modes. The sequential presentation of a *modus* by a single voice creates a horizontal movement in the time coordinate. The second important coordinate that regulates the development of a sound model is the synchronization of all the sounds of the fret-sound series vertically.

The densest sound formation formed in such synchronization is a cluster, which can take on various textural forms: sonorous stream, sonorous band, etc. The second model of sound tissue organization has an almost identical mechanism. It is also based on the modal idea, but it is completely different: the modes of artificial nature are symmetrical modes of limited transposition or the so-called octatonic modes.

The third model is the measurement of sonorous sonorities. The largest proportions of this model can be traced in extremely tragic works: it is a stream of external noises that amplify the sonorous resources of the sound fabric. In the foreground are shouts, whistles, speaking, grotesque laughter, glissandos to extremely high and extremely low sounds that embody clots of emotions of a huge tragic range.

Thus, comprehending the past of his homeland, the composer chooses dramatic moments of history. On the example of the choral ballad «Zemgale», the author's approach to the poetic source is traced: the undulating fluctuations of acute empathic states, outbursts of strong emotional empathy achieved by using a wide palette of techniques and techniques are revealed.

*Key words:* choral ballad, works of Peteris Vasks, Latvian choral music of the twentieth century.

Надійшла до редакції 25.05.2023 р.

УДК 78.27; 78.441

## МУЗИЧНА МОВА СОНАТИ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО ФЕДОРА ЯКИМЕНКА

Менцінський Модест Тарасович – аспірант творчої аспірантури  
кафедри струнно-смичкових інструментів,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0001-5892-1214>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.620>  
[modest.mentsinsky@gmail.com](mailto:modest.mentsinsky@gmail.com)

Здійснено комплексний аналіз віолончельної сонати раннього періоду творчості українського композитора Федора Якименка. Детальний розгляд музично-виражальних засобів у Сонаті для віолончелі і фортепіано Op. 37 митця демонструє синтез класичних та романтичних рис у полотні. Архітектоніка і драматургія кожної частини зокрема та тричастинного циклу загалом відображена у рамках класичних тенденцій. Різноманітна образно-настроєва палітра та її виражальні засоби відтворені у романтичному ключі. У співвідношенні віолончельної та фортепіанної партії спостерігаємо рівноправний партнерський діалог. Детальний аналіз музичної мови Ф. Якименка допомагає музикознавцям та виконавцям збагнути особливості задуму митця та драматургію твору. Рекомендації щодо трактування та подолання технічних труднощів партії віолончелі дають можливість швидко та якісно опанувати музичний матеріал полотна.

*Ключові слова:* Федір Якименко, ансамбль, соната, віолончель, фортепіано, музична мова, музична архітектоніка.

*Постановка проблеми.* Українська камерна віолончельна соната посідає важливе місце у європейській музичній культурі. Цей жанр утверджується у творчості українських митців та знаходить відображення у віолончельних музичних полотнах початку ХХ ст.

Необхідно відзначити перший зразок жанру на теренах України у першій третині ХІХ ст. – це соната для віолончелі і фортепіано Іллі Лизогуба написана в 1925-1928 рр. Твір присвячений віолончелісту Андрію Гудовичу<sup>1</sup> [3]. Музикознавці вважають цей твір першим відомим твором серед української віолончельної сонатної спадщини [2].

На початку ХХ ст. у творчості українських композиторів відбувається кристалізація камерних жанрів. Це явище було наслідком переосмислення та реформатування професійної музичної освіти, зростання частоти місцевих концертних виступів. Стрімкий прогрес виконавської майстерності українських музикантів спричинив активний розвиток камерно-інструментальної музики та зацікавлення композиторів віолончеллю як сольним інструментом.

Яскравою сторінкою у розвитку жанру віолончельної сонати виступає твір раннього періоду творчості Ф. Якименка – Соната для віолончелі і фортепіано, написана у період 1903-1906 років, пов'язаний із подорожами композитора Європою. Митець подорожував Францією, де зупинявся у Парижі виключно для творчості [5]. Саме в той період виникає Віолончельна соната, опублікована у Парижі в 1905 р. Твір присвячений Евсею (Єфрему) Білоусову<sup>2</sup> – віолончелісту, який і став її першовиконавцем, виступаючи з автором у Харкові [1].

На гармонічні аспекти музичної мови композитора значною мірою впливала європейська культура. Композитор у часі перебування у Франції був перейнятий тогочасними новаторськими музичними тенденціями (імпресіонізм) [1]. Сучасні музикознавці, відзначаючи стильову індивідуальність митця, часто порівнювали творчу манеру Ф. Якименка з музикою французьких композиторів, зокрема К. Дебюссі [4].

*Аналіз досліджень і публікацій.* Розвитку жанру віолончельної сонати в Україні та, зокрема, творчості Ф. Якименка присвячена незначна кількість музикознавчих праць. Становлення та появу камерно-інструментального жанру досліджували О. Зав'ялова, В. Сумарокова, Т. Слюсар. Постаті Якименка, дослідженню розвитку його творчості та формуванню стилю присвячено роботи О. Підківки, І. Новосядлої, О. Козачук, О. Козаренка. На жаль, у цих працях віолончельна творчість композитора згадується оглядово. Комплексний аналіз та дослідження проблем виконавського аспекту віолончельної сонати у перелічених працях відсутні. Отже, один із ранніх масштабних творів композитора – Соната для віолончелі і фортепіано Op. 37 – потребує глибшого вивчення музикознавцями.

Звернення до проблематики вивчення та дослідження одного з яскравих талановитих мистецьких творів композитора є необхідним для популяризації жанру віолончельної сонати в українській музиці, в чому вбачаємо *актуальність* цієї розвідки.

*Мета статті* – окреслити стильові риси твору, відтак раннього періоду творчості Ф. Якименка, дослідити особливості його музичної мови.

Для глибшого розуміння задуму митця необхідно здійснити комплексний музично-теоретичний

аналіз виражальних засобів та архітектоніки у пропонованому творі. Методико-виконавські рекомендації, особливості трактування музичних труднощів, намагання глибше проникнути в образно-настрійний зміст твору допоможуть педагогам та виконавцям віолончелястам впровадити даний твір у концертні програми, відтак це сприятиме популяризації невідомих сторінок української музики та вивченню творчості Ф. Якименка.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Віолончельна соната Ф. Якименка 1905 р. написання є одним із перших талановитих зразків української віолончельної ансамблевої музики початку ХХ ст. Образний зміст циклу характеризується різнобарвністю станів та настроїв: емоційними спалахами та пориваннями. У полотні спостерігаємо вплив яскравої танцювальності та широкої ліричної пісенності. Образна палітра відображає низку найрізноманітніших відтінків – від поетично-ліричного звучання першої частини через жанрові прояви витонченої танцювальності у другій – до активного, динамічного, експресивного віртуозного фіналу. Уся образна багатогранність задуму митця знайшла своє втілення у масштабному розгорнутому тричастинному циклі: Сонатне алегро, Вальс та Тема і варіації.

Задум митця, який передбачає романтично-поетичний настрій *першої частини Allegro*, укладений у вільно трактованій сонатній формі зі вступом та кодою.

Контраст двох образів, закладених у короткому вступі (1-10 тт.), досягається співставленням фактурного викладу та динамікою. Акорди *arpeggiato* фортепіанної партії та *pizzicato* у віолончелі, чергування динамічних відтінків – *f*, *mf*, *p*, – створюють ефект невизначеності та запитання, посилений зависанням на ферматі нерозв'язаного  $D_{43}$  у  $D$ -dur (Приклад 1).

*À Monsieur B. Bétonisoff.*

## SONATE.

### I.

ТН. AKIMENKO. Op. 57.

Приклад 1. Віолончельна соната Ф. Якименка, I ч., 1-10 тт.

Стан напруження та драматизму досягається частою пульсацією перемінних гармонічних послідовностей, відхиленнями, еліптичними поєднаннями, грою мажоромінору та ускладненими акордами (акорди з доданими тонами):  $D$ -dur<sup>1</sup> |  $T_6$ <sup>2</sup> |  $T_6$   $G$ -dur<sup>3</sup> |  $VII_{65}^{+24}$  |  $VII_{65}^{+2}$   $D$ -dur<sup>5</sup> |  $S$ <sup>6</sup> |  $S$ <sup>7</sup> |  $D_{43}$ <sup>8</sup> |  $D_{43}$ <sup>9</sup> |  $D_{43}$ <sup>10</sup> |  $D_{43}$ .

«Пошуки» тональної гармонічної стійкості у вступі підводять до появи наспівної ліричної головної теми у віолончелі ( $D$ -dur, 13 т.). Головна пісенна тема сольюючого інструменту сповнена витонченості та романтичного пориву, що підтверджується задекларованим композитором характером виконання – «*con espressivo*». Тлом для неї служать арпеджіювані зустрічні ритмізовані пасажі (тріолі у поєднанні з нормативним рухом) по кварто-квінтових різнофункційних співзвуччях (штрих *legato* завершується штрихом *staccato*). Безперервний хвилеподібний рух партії фортепіано, на тлі якого рельєфно звучить тема у віолончелі (11-27 тт.), створює пульсацію та токатність викладу. З огляду на динаміку розвитку та рухливий темп тонкої ліричної мелодичної лінії віолончелі, слід починати виконувати дрібним серединним жестом із подальшим поступовим розширенням смичка, що дозволяє передати вокальну природу фразування (Приклад 2).

Приклад 2. Віолончельна соната Ф. Якименка, I ч., 13-18 тт.

Матеріал головної теми віолончелі (13-27 тт.) звучить діалогом у наступному варіантному проведенні партії фортепіано (27-42 тт.). Композитор змінює попередню фортепіанну фактуру, розподіляючи між інструментами блискучі пасажі. Секвенційний розвиток теми, що рухається тональностями квартового кола

з крапленням мінору (D-G-C-a-F), слугує переходом до контрастної сполучної партії. Динамізація діалогу між віолончеллю та фортепіано, підсилюється наростанням динаміки – *p, mf, f*.

Виконання пасажів вимагає високого рівня ансамблевої майстерності: у плані чіткого спільного дотримання динамічних відтінків та вибудування виразної гармонічної пульсації.

Низка секвенційних побудов у віолончелі та фортепіано завершується двотактним тріольним *arpeggio* (42-43 т.), яким розпочинається сполучна партія. Ці *arpeggio* викладені у фортепіано штрихом *legato*, натомість у віолончелі – *spiccato*, що є технічно доволі складним прийомом з огляду на швидкий темп. Виконання цих тріольей потребує максимального контролю смичка при струні та штриха наближеного до *sautiller*.

Градація образів сполучної партії – від загострення та драматизації до бентежної меланхолії – виступає глибоким контрастом до наспівної головної (44-69 т.). Трихордні хроматизовані низхідні повторювані поспівки (44-51 т.) та як компенсація, варіантний висхідний рух (52-69 т.) – звучать діалогом віолончелі і фортепіано.

Вишукана граційна мелодія побічної партії поєднується з елементами народно-пісенного мелосу, що досягається зміщенням метроритмічних акцентів (69-76 т.т.) на відносно сильну долю (Приклад 3).



Приклад 3. Віолончельна соната Ф. Якименка, I ч., 69-76 тт.

Деякі риси «примхливості» досягаються особливостями розвитку: сплесками-модуляціями, колоритними віолончельними мордентами, які первинно звучать у фортепіано (*F-dur, p, grazioso*). Набувши ніжного ліризму, тематизм побічної партії згодом звучить у віолончелі (*F-dur, dolce* 86 т.). Динамізація побічної партії досягається імітаційним проведенням основної теми (*A-dur*).

Рекомендації композитора, що стосуються неспівпадіння метричних та ритмічних акцентів (на відносно сильній долі у віолончелі – портатний штрих, у фортепіано – акцент, ефект внутрішньо тактової синкопи) приводять до певних труднощів та різночитань у ансамблевому плані. Працюючи над звучанням, ці акценти, не можуть бути трактовані як обов'язкова рекомендація фразування до слабкої долі.

Образ невизначеної таємничості, закладений у заключну партію (*p, 109 т.*) тематично підсумовує попередній музичний матеріал надаючи заключній темі динамізму та експресії (фортепіанні низхідні тріолі та закличні кварто-квінтові стрибки у віолончелі). Виконання вісімок віолончелі у доволі швидкому темпі потребує лаконічного, вираженого, частково «рикошетного» штриха *spiccato*.

Завершення експозиційного розділу побудовано на вичленованих елементах сполучної партії. Її секвенційний розвиток відбувається відходячи від норм класичної побудови (A-d-A-e-a-A-d-A-E). Хроматизація басового голосу «вимагає» появи матеріалу Вступу у першій вольті та зв'язки-переходу у другій.

У серединній розробковій частині відбувається трансформація образного навантаження тем експозиції. Вишуканий образ побічної теми у розробці модифікується та набуває патетичного характеру (192 т., *sempre forte* у фортепіано та акцентами на восьмих у віолончелі). Дві хвили розгортання, які творять розробковий розділ, побудовані відповідно на матеріалі побічної та головної партії. Будівельним матеріалом першої виступає побічна тема у віолончелі (*As-dur*), друга хвиля – головна партія у діалозі або дуеті фортепіано та віолончелі. Динамізації образу сприяє ущільнення фактури, рекомендація «*animando*».

Своєрідною поєднуючою емоційною та тематичною аркою між експозицією та репризою слугує звернення до матеріалу десятитактового Вступу (перед початком репризи).

Після скороченої репризи звучить кода, де композитор лаконічно синтезує всі попередні образні сфери. Просвітлений стан досягається виокремлення елементів побічної партії у поєднанні з віртуозними пасажами та флажолетами у віолончелі.

Жанровим контрастом до експресивної першої частини виступає романтизований схвильований Вальс – друга частина циклу. Задум композитора укладений у складній тричастинній формі *A B A1*, де перша – розімкнута проста (a b c), друга – масштабний епізод (d d1 d2 d3) та третя – скорочена реприза. Образно-емоційна сфера являє собою синтез благородної витонченості, сентиментальності та рис народності. Ці поєднання дозволяють експонувати різні грані танцю: від вишукано-благородного до народно-побутового. Автор, аналогічно до структурування першої частини, поглиблює цезури між побудовами за допомогою введення фермат.

Перша частина форми **A** – носить риси тричастинності (a-b-c), де кожна з частин відображає різні відтінки вальсовості. Перша побудова (1-24 тт.) – граційна витончена вальсова тема у віолончелі (G-dur) з типовим для цього танцю тридольним фортепіанним супроводом.

Виконання теми вимагає від віолончеліста максимально м'якої зміни та виваженого розподілу смичка, при протяжному фразуванні, доповненого позначкою «*tenuto*» на завершенні фраз (Приклад 4).



Приклад 4. Віолончельна соната Ф. Якименка, II ч., 1-10 тт.

Сферою схвильованих та дещо сентиментальних образів відзначається друга побудова **b** (e-moll, 25-40 тт.). Пройнятий чутливістю образ стриманих дихордних поспівок віолончелі, супроводжується низхідними альтерованими тетраходами (вісімками) у фортепіано (*roco a roco animando*).

Царину народно-танцювальної образності символізує третя побудова **c** (41-58 тт.). Підсилення гостроти художнього образу та колориту досягається акцентами на перших долях обох інструментів.

У пасажах віолончелі автор заклав широкий спектр нюансування (від *p* до *f*), що вимагає лаконічного штриха *detache* та чіткої штрихової координації. Акценти, зазначені автором, важливо виконувати стільки фізично смичком, як за допомогою вібрації. При виконанні віолончельних пасажів необхідне активне використання ставки, оскільки пасажі є не зовсім типовими для даного інструменту (Приклад 5).



Приклад 5. Віолончельна соната Ф. Якименка, II ч., 41-51 тт.

Продовженням розмаїтих образів попередньої частини **A** виступають ліричні стани у поєднанні з колоритом стрімкого народного танцю середнього розділу (**B**). Не стандартним є вирішення його архітектоніки. Епізод із варіантно-варіаційним принципом розвитку (d d1 d2 d3), у якому розгортається низка секвенційних побудов (59-74 тт.). Вісімкові пасажі у віолончелі віддалено нагадують матеріал першого розділу, що підтримується позначенням автора «*espressivo*».

Барвами схвильованого трепету позначене завершення другої серединної частини. Мелодична варіативність у віолончелі (83-86 тт.) каскадно готує проведення теми вальсу у партії фортепіано (As-dur, 91-98 тт.), що слугує передвісником повернення яскравого тематичного матеріалу третьої репризної частини **A 1**. Тут вишуканий образ танцю доповнюють пасажі віолончелі (91-98 тт.), виступаючи супроводом фортепіанного тематизму.

Вальс, що звучить у репризній частині (**A 1**), немов розчиняється у короткій коді акордовими *pizzicato* віолончелі та короткими *tremolo* фортепіано.

Завершує палітру різноманітних образів двох попередніх частин *третья* – *Moderato*, викладена у формі теми та семи варіацій, кожна з яких побудована у контрастній, образній, фактурній, тональній та частково (за винятком VI-VII варіації) тематичній площині.

Тема, покликана перенести слухача в пасторальну образну сферу, укладена у формі розширеного романтичного періоду. Лірично-наспівний характер переданий лаконічними дихордними поспівками, подекуди з внутрішньо тактовими синкопами та підтверджується ремаркою автора «*cantabile*» (Приклад 6).



## III.

Приклад 6. Віолончельна соната Ф. Якименка, III ч., Тема, 1-9 тт.

Композитор змальовує загадкові ілюзорні образи першої варіації – *Allegretto*, створюючи імітацію «туманного дощового ранку». Нижній, плавний та одноманітний у своєму ритмічному малюнку супровід, у партії фортепіано, слугує тлом для витонченого ліричного віолончельного solo, (композиторська ремарка – *sempre piano, legare*). Тема звучить у високому регістрі віолончелі, викладена штучними та натуральними флажолетами. Попри втілення автором дуже зв'язного плину мелодії, вона потребує частково «портатного» штриха та гри наближено до *sul ponticello*. В цьому вбачаємо суть специфіки виконання флажолетів на струнному інструменті для реалізації якісного звучання.

У другій, третій та четвертій варіації тема, згідно задуму композитора, викладена у партії фортепіано. Тематичний матеріал зазнає варіантно-варіаційних змін. Водночас у залежності від концепції митця, партія віолончелі виконує різні функції: сольного, акомпануючого та у діалозі з фортепіано.

Різким контрастом, який покликаний здолати певну пасивність та вирватись зі сфери ліричного споглядання, виступає друга варіація – *Prestissimo* (темпове зрушення). Двооктавне дублювання теми фортепіано, що створює фактурні рельєфні контури, заповнюється виокремленими трихордними низхідними подекуди хроматизованими інтонаціями віолончелі в аугментації (Приклад 7).

Приклад 7. Віолончельна соната Ф. Якименка, III ч., Вар. II, 1-12 тт.

Стримано-ліричний, наспівний образ третьої варіації виступає незначним контрастом та досягається введенням у середньому голосі фортепіано терцієвих співзвуч цілими нотами, пентахордними хроматизованими органними поспівками, темпом *Andante sostenuto*. Тембрально доповнююча лінія віолончелі звучить унісоном лінії басу фортепіано.

Образна сфера схвильованого, трепетного характеру четвертої варіації – *Allegretto*, досягається безперервним рухом шістнадцятих у фортепіано. Тематична лінія у лівій руці доповнюється акцентами, що створюють ефект «дзвонів» та короткими дихордними та трихордними, діатонічними та хроматизованими субмотивами.

У п'ятій варіації – *Allegro animato*, автор повертає тему у віолончельну партію. Її образність набуває скерцозного характеру шляхом введення у віолончелі *stacato*, трелей-акцентів, рикошета з позначкою *saltato* (стрибокподібний штрих).

Ліричним центром заключної частини циклу виступає шоста варіація – *Andante*, наспівного характеру, побудована на трансформованих дихордно-пентахордних поспівках попередніх варіацій. Арпеджіований плинний баркарольний супровід фортепіанної партії вносить риси романтизму (Приклад 8).



Приклад 8. Віолончельна соната Ф. Якименка, III ч., Вар. VI, 1-6 тт.

Завершує варіаційний цикл віртуозний Фінал — *Allegro vivace* (остання варіація). Необхідно зауважити, що Фінал відіграє подвійну функцію у полотні – завершення третьої частини та циклу загалом.

Побудова виступає емоційною вершиною сонати, як циклу, наповненою бурлескними образами та контрастами настроєвими спалахами. Ці крайні настроєві стани досягаються примхливими віртуозними пасажами у віолончелі та ритмізованою фактурою у партії фортепіано, гострими штрихами та темповими градаціями. У всій образно-емоційній панорамі циклу фінал сприймається як співставлення нестримної енергії та експресії з ліричним началом сонати.

**Висновки.** Віолончельна соната Op. 37 Ф. Якименка – яскравий зразок у розвитку жанру. Образна драматургія сонати розвивається у низці емоційних станів: романтично-піднесена перша частина доповнюється лірикою, сентиментальністю та елементами народної танцювальності вальсових ритмів другої частини, глибоким контрастом до яких виступають бурлескні образи фіналу. Композитор талановито поєднує низку контрастних образів та настроїв завдяки майстерному трактуванню форми: вільно трактованого тричастинного циклу.

Митець синтезує стилістичні риси класицизму та романтизму. Модифікація традиційного циклу досягається відхиленнями від нормативного сонатного алегро (повтор десятитактового вступу у репрізі, секвенційний розвиток заключної партії), жанровим навантаженням другої частини – Вальс (Valse) та використанням варіаційної форми у третій частині. Чітке відмежування розділів циклу досягається поглибленням міжчастинних цезур ферматами.

Серед домінуючих принципів розвитку як циклу, так і кожної частини, необхідно відзначити калейдоскопічне співставлення різних тематичних побудов, варіантно-варіаційного їх проведення, вичленування та розробку елементів теми. Серед виконавсько-технічних рекомендацій, спрямованих на глибше осмислення архітектоніки та виражальних особливостей твору, з метою досконалішого донесення задуму автора до слухача, слід виокремити кілька найскладніших моментів виконавства:

- необхідно з обережністю використовувати широкий смичок, адже автор вживає різкі штрихові зміни (*legato – staccato* або *legato – spiccato*), що, в свою чергу, ускладнює протяжне фразоведення позначене ремарками;

- з огляду на нетипові для віолончелі кварто-квінтові стрибки у пасажах необхідне часте застосування «ставки» (великого пальця лівої руки).

*Перспективи подальшого дослідження проблеми* лежать у сфері ґрунтовного вивчення творів українських композиторів початку ХХ ст. Детальне вивчення виражальних особливостей та досконале їх виконання потребує сучасної редакції партії віолончелі. Таке видання сприяло б зручності, швидкому опрацюванню технічно та інтонаційно складного матеріалу і забезпечило б успішне концертне виконання та майбутню популяризацію цього твору.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Андрій Гудович – віолончеліст-аматор, рідний брат Єлизавети Гудович, дружини Іллі Лизогуба.

<sup>2</sup> Евсей (Єфрем) Білоусов – віолончеліст-віртуоз, який у 1906-1908 роках поєднував педагогічну практику у Харківській консерваторії та концертну діяльність у Європі (1911-1922 рр.) та США (1926 р.), де і залишився по завершенню концертної діяльності на постійне проживання та провадив педагогічну діяльність у Джульєрдській музичній школі (1930 р.)

#### Список використаної літератури

1. Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стилєвих зрушень першої третини ХХ ст. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 185–191. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2013\\_13\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_24).

2. Зав'ялова О. К. Періодизація розвитку ансамблевих жанрів у камерно-інструментальному мистецтві України. *Культура України*: Зб. наук. пр. Вип. 17 / Мистецтвознавство. Філософія / ХДАК; Відп. ред. М. В. Дяченко. Харків, 2006. 181 с.

3. Зав'ялова О. К. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 152–156. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2008\\_1\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2008_1_28).

4. Козаренко В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у I-й третині XX ст. *Українське музикознавство*, Вип. 28. Київ : Муз. Україна. 1998. С. 144–154.

5. Шулґіна В. Д. Акіменко Федір Степанович. *Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія* / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, Т. 1. 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43441>.

#### References

1. Zavalova O. K. Violonchelna sonata v Ukraini u konteksti stylovykh zrushen pershoi tretyny XX st. [Cello sonata in Ukraine in the context of stylistic changes of the first third of the 20th century. *Musical art*]. *Muzychne mystetstvo*. 2013. Issue 13. pp. 185–191. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2013\\_13\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_24).

2. Zavalova O. K. Periodyzatsiia rozvytku ansamblevykh zhanriv u kamerno-instrumentalnomu mystetstvi Ukrainy. *Kultura Ukrainy: Zb. nauk. prats.* [Periodization of the development of ensemble genres in the chamber and instrumental art of Ukraine. *Culture of Ukraine*]. Issue 7 / *Mystetstvoznnavstvo*. Filosofii / KhDAK; Vidp. red. M. V. Diachenko. Kharkiv, 2006. 181 p.

3. Zavalova O. K. Sonata Illi Lyzohuba i yevropeiski tradytsii rozvytku zhanru v pershii polovyni XIX st. [Cello sonata by Ilya Lyzogub and European traditions of genre development in the first half of the 19th century. *Actual problems of artistic practice and art science*]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznnavchoï nauky*. 2008. Issue 1. pp. 152–156. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2008\\_1\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2008_1_28).

4. Kozarenko V. Deiki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzychnoi movy u I-y tretyni XX-ho st. [Some trends in the development of the national musical language in the first third of the 20th century. *Ukrainian musicology*]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Issue 28. Kyiv : Muzychna ukraina. 1998. P. 144–154.

5. Shulhina V. D. Akymenko Fedir Stepanovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: onlain-versiia* / redkol.: I. M. Dziuba ta in.; NAN Ukrainy, NTSh [Akymenko Fedir Stepanovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine: online version*]. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, Vol. 1. 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43441>.

#### THE MUSICAL LANGUAGE OF THE CELLO SONATA BY FEDIR YAKYMENKO

**Mentsinskyy Modest** – postgraduate student of the Department of String Instruments  
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The article provides a comprehensive analysis of the cello sonata written in 1905, the early period of creativity of the Ukrainian composer Fedor Yakymenko. A detailed examination of musical expressive means in the Cello sonata Op.37 exposes the synthesis of classical and romantic features in the canvas. The architectonics and dramaturgy of each part and the whole three-part cycle in general are reflected within the framework of classical trends. The diverse mood palette and its means of expression are reproduced in a romantic way. In the ratio of the cello and piano part, we witness an equal partnership dialogue. A detailed analysis of Fedor Yakymenko's musical language helps musicologists and performers to understand the features of the artist's design and the dramaturgy of his music. Recommendations for the interpretation and overcoming of technical difficulties of the cello part make it possible to quickly master the musical material.

*Key words:* Fedir Yakymenko, ensemble, sonata, cello, piano, musical language, musical architectonics.

UDC 78.27; 78.441

#### THE MUSICAL LANGUAGE OF THE CELLO SONATA BY FEDIR YAKYMENKO

**Mentsinskyy Modest** – postgraduate student of the Department of String Instruments  
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

*The purpose of the article.* The article analyzes in detail features of the Cello sonata Op.37 by Fyodor Yakymenko (1905) and explores the artist's musical language.

*The scientific novelty.* Sonata for cello and piano Op. 37 by Fyodor Yakymenko has passed the attention of musicologists. In the article for the first time is carried out a comprehensive analysis of musical, expressive, form-constitutive, dramaturgical features of the composition. The ratio of ensemble instruments is outlined. The article exposes classical and romantic tendencies of the sonata.

*Results.* Cello Sonata Op. 37 by Fyodor Yakymenko is a vivid example of the composer's creativity. The figurative dramaturgy of the sonata develops in a number of emotional states: through the romantic sublime (Mov. I), waltz lyrics (Mov. II), to the deep contrast of the burlesque images of the finale (Mov. III). The composer skillfully combines a number of contrasting images and moods due to the masterful use of the form which he freely interprets as a three-part cycle. The artist synthesizes features of classicism and romanticism. The modification of the traditional cycle is achieved by the genre enrichment of the second part – implementation of the Valse and using the variation form in the third part. Among the dominant principles of the development of the cycle and each part it is necessary to note the kaleidoscopic comparison of various thematic constructions and their variational replication. Among the performance and technical recommendations which are aimed at a deeper understanding of the architecture and expressive features of the work several of the most difficult moments of performance should be highlighted: attention to stroke and fingering nuances of performance are emphasized.

*Key words:* Fedir Yakymenko, ensemble, sonata, cello, piano, musical language, musical architectonics.

Надійшла до редакції 16.03.2023 р.

УДК 78.27; 78. 421

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ  
ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО**

**Письменна Оксана Богданівна** – кандидатка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.621>

[oksanapysmenna@gmail.com](mailto:oksanapysmenna@gmail.com)

Стаття спрямована на відродження забутої постаті українського композитора, диригента, музично-громадського діяча, піаніста В. Безкоровайного та ознайомлення з його фортепіанною спадщиною. Для підтвердження плідної просвітницької діяльності митця окреслені визначальні віхи його життєтворчості.

Аналіз низки композицій митця – вальс, танго, коломийка, думка, – в яких етнічні, національні корені лягли в основу назви жанру, демонструє опору на жанрову модель танців. Розглядаються також твори «чистої» музики, у яких відповідний настрій, образ чи стан створюється лише за допомогою музично-виражальних засобів. Це – ноктюрни, пісні без слів. У більшості композицій переважають дво – тричастинні форми; окремі мініатюри об'єднуються в цикли – в'язанки народних пісень чи танців. У палітрі стилістичних рис та мовновиражальних засобів спостерігаємо синтез ладових, гармонічних, метроритмічних особливостей українського фольклору та засад європейської музики.

*Ключові слова:* фортепіанна творчість, жанр, танець, стиль, фольклор, Василь Безкоровайний, композитор.

*Постановка проблеми.* В українському музичному мистецтві є чимало талановитих творчих постатей, які, на жаль, не відомі не лише громадськості, але й музикантам професіоналам. Низку таких імен поповнює талановитий композитор, активний діяч музичного життя Галичини та представник української діаспори у США – Василь Безкоровайний (1880-1966 рр.). Його багатовекторна, майже безперервна діяльність, спрямована на становлення та розвиток української культури, вражає. Окрім плідної композиторської творчості, він був активним учасником та організатором у багатьох сферах професійної й громадської діяльності: концертуючий піаніст та диригент, організатор хорів<sup>1</sup>, оркестрів, засновник музичних шкіл та інших інституцій.<sup>2</sup>

Виїхавши 1944 р. на Захід, не припиняє активної діяльності як музикант: у Форарльберзі (Австрія) організовує український церковний хор та концертує по церквах усіх більших міст. У 1948 р. переїздить до Північної Америки (м. Бофало), де активно працює як голова мішаного хору Українського Конгресового Комітету, займається концертною та викладацькою діяльністю [2].

Насичене життя на ниві розвитку та популяризації української культури не перешкоджало йому плідно творити – компонувати музику. Його композиторська спадщина напрочуд різноманітна: вокальна творчість (хори, солоспів, мелодекламації), інструментальний доробок (оркестрові твори, фортепіанна, скрипкова, віолончельна музика, камерно-інструментальні ансамблі), оперета-казка «Червона шапочка», музика до драматичних вистав, музика для дітей.

Архів В. Безкоровайного зберігався в Америці. Саме з цих архівних матеріалів, збережених та впорядкованих його дочкою та які її чоловік Є. Стецьків (діяч української громади північної Америки) привіз в Україну<sup>3</sup>, дізнаємось про численну та різножанрову спадщину композитора.

Активну участь в популяризації його доробку взяли родичі митця: Богдан та Наталія Безкоровайні<sup>4</sup>, а також діти та внуки композитора – Андрій та Рома. Вони організовували концерти, зустрічі з музикантами, радіо- та телепередачі, випускали компакт-диски. З ініціативи Наталії та Богдана, у 2020 р. видано 2 томи фортепіанних творів В. Безкоровайного (116 композицій)<sup>5</sup>. Вибрані показові твори з цих збірок стали предметом пропонованого дослідження.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Життєпис композитора, опублікований у 1970 р. незадовго після його смерті (1970 р.) сучасницею і знайомою композитора Г. Лагодинською-Залеською, серед інших друкованих джерел виділяється фактологічно повнотою та достовірністю.

Коротка інформація про життя і творчість В. Безкоровайного, серед інших діячів українського зарубіжжя, подана у монографічному дослідженні Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» (2012 р.).

Характеристиці вокальних композицій присвячене передне слово Л. Кияновської до нотного видання вокальних творів композитора «Талант, який народився в Україні».

Короткий огляд життєтворчості та класифікація фортепіанних опусів митця здійснені І. Новосядлою у передмові до двотомника композицій для фортепіано «Василь Безкоровайний – син українського народу». Утім, ґрунтовний комплексний аналіз музично-виражальних засобів – мелодії,

гармонії, ритму, – у відповідності з образно-змістовним навантаженням фортепіанних композицій, відсутні в українській музикознавчій літературі. Не досліджуються особливості стилю митця загалом, і зокрема у фортепіанних жанрах. Тому виявлення особливостей музичної мови композитора, на прикладі показових вибраних різножанрових фортепіанних композицій, є актуальним.

У статті аналізуються авторські опрацювання українських народних, європейських, а також танців з інших континентів. Окремі групи складають твори «чистої» музики. Такі розвідки сприятимуть розкриттю невідомих чи маловідомих імен в українській музиці та популяризації їх творчості.

*Мета роботи* спрямована на розкриття стильових тенденцій низки творів В. Безкоровайного, виявлення особливостей трансформації українського фольклору та засобів виразності притаманних романтизму, відтак їх синтезу.

У вирішенні цих проблем важливе місце посідає ґрунтовний комплексний аналіз музично-виражальних засобів – мелодії, гармонії, ритму, – у відповідності з образно-змістовним навантаженням фортепіанних композицій.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Вагоме місце серед опусів усіх перелічених жанрів у творчій спадщині В. Безкоровайного посідають фортепіанні композиції. На час видання двох томів «Творів для фортепіано» було відомо про 116 композицій, представлених у збірниках. Значну частину серед усіх фортепіанних творів посідають авторські опрацювання танцювальних зразків та мініатюри «чистої» абстрактної музики. Всі ці твори вирізняються жанровою різноманітністю. Щоб систематизувати низку жанрових різновидів фортепіанних мініатюр В. Безкоровайного та обґрунтувати критерії, за якими здійснено поділ композицій митця на групи, акцентуємо увагу на деяких міркуваннях українських музикознавців щодо класифікації жанрів. Окреслюючи багатовимірність поняття, С. Шип зазначає: «Функціональне розмаїття музичних творів відбивається у складній, розгалуженій, історично мінливій системі жанрів та стилів музичної культури» [4; 31]. Беручи до уваги думки багатьох музикознавців, ґрунтуючись на низці усталених критеріїв В. Степурко визначає поняття музичного жанру наступним чином: «Поняття музичного жанру (фр. genre – рід, вид, тип, манера) висловлює сутність умов виконання, певну спрямованість на слухачську аудиторію, зміст, структуру, засоби виразності, склад виконавців тощо» [3; 29].

Щодо жанрової класифікації, відзначаючи багаторівневість явища, С. Шип стверджує, що критерії приналежності до одного жанру виникають у процесі «...музичної практики і існують у вигляді усталених форм творчої діяльності людей а також у вигляді суспільних уявлень чи понять про єдність музичних явищ» [4; 339].

Враховуючи ці параметри об'єднання в рамках жанрових різновидів фортепіанних творів композитора виділяємо наступні танцювальні форми: менует (Франція), гавот (північна Франція), вальс (Австрія), полька (Польща), гуцулка, аркан, гопак, козачок (Україна), коломийка (Прикарпаття), танго (Аргентина), регтайм, фокстрот (США) тощо.

С. Шип відносить їх за своєю класифікацією до дев'ятої групи, відзначаючи, що «...етнічні, національні корені того чи іншого роду музичної творчості лягли в основу назви жанру» [4; 345-346]. Ця група творів має різні жанрові витoki й, відповідно «програму», виражену у назві твору. Щодо музичної мови, тут проявляються фольклорні танцювальні традиції та риси західноєвропейської музики.

Отже, інструментальна, зокрема фортепіанна музика характеризується певною мірою абстрактності, відсутністю задекларованої програми. Але, спираючись на конкретну назву фортепіанної мініатюри композитор, а далі виконавець чи слухач, орієнтуються на танцювальну модель відомого народного українського чи європейського танцю з низкою характерних індивідуальних музично-виражальних прийомів.

Палітру різножанрових фортепіанних композицій В. Безкоровайного творять козачок, гопак, аркан, гуцулка, коломийка, вальс, танго, фокстрот тощо.

Прародичем *вальсу* вважають австрійський народний танець лендлер, що побутував в Австрії та Південній Німеччині і мав прикладний танцювальний характер. Протягом ХІХ ст., пройшовши процес академізації, переріс у концертний танець. Це явище відобразилось і в українській фортепіанній музиці. Найвагоміші зразки лірико-драматичного концертного вальсу належать М. Лисенку. Він створив різновид ліричного вальсу, образна сфера якого – меланхолійні настрої та тужливі почуття («Меланхолійний вальс» Оп. 17 № 1, «Вальс. Розлука» Оп. 39 № 1).

Різні відтінки лірики втілено у низці композицій цього жанру Безкоровайним: «Вечірні мрії», «Заграй мені, цигане», «Valse As-dur», «Valse triste I», «Valse triste II». Зразки жанру з дедикацією «Вальс Андрійка», «Вальс Роми» – присвячені, відповідно, внукам Андрієві і Ромі, – поповнюють український дитячий фортепіанний репертуар.

Подібні присвяти зустрічаємо у циклі фортепіанних мініатюр – «Твори для молоді» Н. Нижанківського. Усі п'ять фортепіанних мініатюр, що увійшли до альбому, присвячені дітям друзів музикантів: 1. Марш горобчиків (C-dur) – Ліді Нижанківській; 2. Староукраїнська пісня (c-moll) – Степанові Яросевичу; 3. Коломийка (d-moll) – Олегові Нижанківському; 4. Іваско грає на чельо (c-moll) – Івасикові Барвінському; 5. Гавот ляльки (G-dur) – Ларисі Крушельницькій.

Цикл вальсів В. Безкоровайного під спільною назвою «Заграй мені, цигане», супроводжується ремаркою автора: «Вальс з українських пісень».

Вводить у танцювальну атмосферу Вступ – ланцюжок ритмізованих (половинна-четверть) акордів, які поєднуються з низхідним ходом басу від доміанти a-moll до доміанти:  $^1 | D - ^2 | D_2 - ^3 | t_6 - ^4 | d_{4/3} - ^5 | t D_2 \rightarrow ^6 | T_6 (D-dur) - DDVII_6^{b3} \ ^7 | D - ^8 | D - ||$ , створюючи стан напруження, очікування (Приклад 1).

Приклад 1. В. Безкоровайний. «Заграй мені, цигане» (1-17 тт.)

На зміну сумовитому вальсу «Заграй мені, цигане» (a-moll), звучать три наступні веселі енергійні романтизовані танці у мажорі, відповідно у D-dur-і, G-dur-і та C-dur-і. Обрамленням циклу слугує повернення до тужливого початкового вальсу. У цій доволі масштабній композиції музична мова митця близька до стилістики українських композиторів межі XIX – XX ст.

*Коломийка* в народній творчості виникла і сформувалася як жанр, природа якого полягає у нерозривності зв'язків танцювальності і пісенності. «Впродовж двох століть побутування в українському музикознавчому дискурсі коломийка стала своєрідним атрибутом національної етнототожності. Це не тільки репрезентант фольклорної традиції, але й один із найпопулярніших жанрових стереотипів національної артифіційної музики» [5].

Про давнє походження жанру зазначав Ф. Колесса: «Дуже часто в записах українських народних пісень XVII-XVIII ст., а саме любовних і танкових, зустрічається 14-складовий вірш із цезурою по четвертім і восьмим складі» [1; 71].

Перу В. Безкоровайного належать «Коломийка II», «Коломийка III».

Цікава будова циклу «Спомини з гір» – *Думка і коломийки*: одна «думка» та чотири «коломийки». У цій фортепіанній композиції зберігається двожанрова природа: контраст співставлення виникає між ліричною пісенністю та динамічною танцювальністю. Прояви пісенності й танцювальності в межах цього твору є зміщені в сторону пісенності: думка і друга та четверта коломийки несуть в собі пісенне начало, а перша та третя коломийки – танцювальне.

Жанр *Думки* застосовують як лірико-оповідну частину інструментальних композицій. Вона може виступати як складова циклу, і як самостійний твір в українській та західноєвропейській музиці. Серед українських композиторів до цього жанру звертались М. Вербицький, С. Воробкевич, В. та С. Заремби, М. Завадський, М. Лисенко, П. Сениця, В. Барвінський і ін. Епічно-розповідний характер *Думки* побудований на варіантному періодичному чергуванні коротких фраз-поспівок із постійними ладовими мутаціями (g-moll – c-moll) та частковими перегармонізаціями. Задум *Думки* реалізований композитором у формі варіантно-повтореного періоду (8+8) зі вступом (4 тт.) і доповненням (4 тт.). Пентахордні хвилеподібні, заокруглені поспівки з відтінками гуцульського ладу, гармонічного мінору, завершення фраз на нестійких шаблях, терцієва та секстова втора на



витриманих арпеджованих співзвуччях, темп *Andante sostenuto* – всі ці засоби відтворюють неспішний плин думок, передають настрій, задекларований у назві – «Спомини з гір» (Приклад 2).

Приклад 2. В. Безкоровайний. «Спомини з гір» Думка (1-9 тт.).



Образним та тематичним контрастом виступають чотири наступні коломийки. Чітка тричастинна побудова кожної (з *D. C. al Fine*) протиставляється імпровізаційності Думки (Приклад 3).

Приклад 3. В. Безкоровайний «Спомини з гір». Коломийка № 1 (1-10 тт.)

Специфічний ладо-гармонічний народний колорит коломийки (IV високий щабель), характерний ритм (рівномірність пульсації, синкопи, чіткість супроводу та ін.), метод розвитку матеріалу (варіантність) – є основними індикаторами впізнання жанру. Зіставивши різножанрові частини циклу: танцювальні та пісенні В. Безкоровайний komponує оригінальне полотно концертно-віртуозного характеру.

Кілька фортепіанних творів В. Безкоровайного написані за моделями популярних у легкій музиці ХХ ст. – танго і фокстроту. Поєднання ознак народної пісні та відповідних танцювальних жанрів зустрічаємо у «Вже прийшла весна», «Танго Стефи» – присвячених дружині Стефанії Стебницькій-Безкоровайній, «Гуцулка Ксеня» (танго); «Не ходила на вулицю» (фокстрот). Українські Foxtrot і Tango, свідчать про симпатію автора до легкої музики.

Танго – один із найпопулярніших жанрів музики, танцю, відомий в усьому світі. У *Танго* В. Безкоровайного «Вже прийшла весна», – всі частини структурно витримані в чіткій періодичній квадратності. Композиція укладена у тричастинній формі повтореною другою (A+A1+||:B:||) зі вступом. Мелодичний малюнок доволі простий, наспівний, з широкими стрибками та витриманими



звуками. Кожна частина відокремлена одна від одної варіантною зміною тематичного матеріалу; весь твір об'єднаний характерною ритмічною формулою (дві шістнадцяті-восьма+дві восьмі або чотири шістнадцяті). Інтонаційно-ритмічна формула, задекларована у Вступі, з варіантними змінами у початкових частинах та в діалозі – у третій. Стан схвильованості, неспокою та душевних переживань досягається частими змінами тональності: при домінуючій g-moll – короточасні відхилення у c-moll (через обернення побічної домінанти та ввідний двічі зменшений септакорд). Отже, щодо гармонічного фактору, то арсенал акордів досить обмежений (Приклад 4).

Приклад 4. В. Безкоровайний. «Вже прийшла весна» Танго (1-9 тт.)

Несподіваним і оригінальним є синтез жартівливої народної пісні «Не ходила на вулицю» та жанрової моделі фокстроту. Як відомо, фокстрот – це салонний танець, що виник у США. Існує два різновиди фокстроту: так зв. «quickstep» (швидкий фокстрот) і «slowfox» (повільний фокстрот). Твір В. Безкоровайного належить до швидкого різновиду цього танцю. Підзаголовок композитора – *Український «Foxtrot»* після програмної назви пісні, передбачає взаємопроникнення рис обох жанрів. Задум композитора укладений у тричастинну форму (із скороченою репризою): A-||:A<sup>1</sup>-A<sup>V</sup>:|| і варіантно-варіаційним проведенням теми (Приклад 5).

Приклад 5. В. Безкоровайний. Не ходила на вулицю Український «Foxtrot» (1-9 тт.)

Доволі одноманітний виклад у гомофонно-гармонічній фактурі увиразнюється тональним планом твору: однойменні тональності створюють ладовий контраст, відхилення у тональності паралельного мажору, відповідно – мінору та в тональність мажорної домінанти формують доволі різнобарвну картину ладових співставлень: d-F-d-D || D-h-A-g || d ||. Незвично у загальних тоніко-домінантових поєднаннях звучать хроматизовані низхідні півтонові переходи-модуляції у терцієву втору.

Загалом аналіз запропонованих творів засвідчує, що композитор продемонстрував не лише майстерність та знання законів танцювального жанру, але й виявив яскраву творчу індивідуальність щодо адаптації жанру фокстроту і танго в українській фортепіанній музиці.

До творів із наявністю програми – асоціації відносимо чотири Ноктюрни та Пісню без слів В. Безкоровайного. Ці жанри фортепіанної музики не мають ні літературно-поетичної програми, ні опори на фольклор, які б відсилали до позамузичних асоціацій. Але з більшою мірою передбачуваних ознак жанру, ніж приклади – «чистої» інструментальної музики, такі як прелюд, експромт, ескіз, – вони відтворюють сутнісні ознаки романтизму. У цих композиціях відповідний настрій, образ; стан створюється лише низкою музично-виражальних засобів.

Ноктюрн – лірична композиція мрійливого, елегійного, заспокійливого характеру, в перекладі з французької «postigue» означає – нічний. Перші фортепіанні ноктюрни належать перу ірландського композитора Дж. Фільду. Найбільш відомим та популярним став у середині XIX ст. у творчості Ф. Шопена та Г. Форе, які написали, відповідно, 19 та 13 ноктюрнів; твори відрізняються чуттєвістю та емоційністю. В українській музичній літературі жанр ноктюрна відомий у доробку М. Лисенка, М. Калачевського, В. Пухальського, В. Косенка та ін. В. Безкоровайний виступив продовжувачем загальноєвропейської тенденції в розвитку романтичного ноктюрну.

Домінуюче пісенно-ліричне начало у зразках жанру, пов'язане з художніми образами, станами, настроями, навіяними нічною (вечірньою) природою: Ноктюрн I – d-moll, Ноктюрн II – D-dur, Ноктюрн III – E-dur, Ноктюрн IV – D-dur. У творах В. Безкоровайного, поряд із спокоем, ніжністю у Ноктюрнах, проявляються також інша палітра почуттів – вони драматично-загострені, патетичні.

У *Ноктюрні II* у загальній елегійно-ліричній настрої влітаються різкі, подекуди експресивні емоції. Гра світлотінями (мінорна s оточена мажорною T), несподівані відхилення кожен такт уже в початковій побудові твору (D–h–A–E) у D-dur-i – <sup>1</sup>|T – – – <sup>2</sup>|s – T – <sup>3</sup>|D<sub>2</sub> – <sup>3</sup> → t (h) <sup>4</sup>|D<sub>7</sub> – D<sub>6/5</sub> → t (h) <sup>5</sup> | D<sub>7</sub> – D<sub>6/5</sub> → T(A) <sup>6</sup> | DVII<sub>7-D<sub>6/5</sub></sub> → T(E) <sup>7</sup> | T(E) – DD<sub>7</sub> #1 → T – VI (A) <sup>8</sup> | D<sub>7-9</sub> → T(E) ||, збагачують колористичну барву гармонії поряд з ясно вираженою функційною. Цьому сприяють також сміливі використання неакордових звуків (прохідних, допоміжних, затримань), а також заміненних та доданих тонів, що створюють іноді доволі різкі дисонансні співзвуччя. Розгортання рельєфної мелодико-інтонаційної ритмізованої (четверть із крапкою – четверть, восьма) лінії головного голосу в гомофонно-гармонічній фактурі (арпеджоване тло у розмірі 12/8) переважає впродовж усього твору (Приклад 6).

Приклад 6. В. Безкоровайний. Ноктюрн II (1-6 т.).



Задум укладений у тричастинну форму, в опрацюванні музичного матеріалу ноктюрну композитор тяжіє до варіантного принципу розвитку тем з повторенням однієї фрази-зерна в ритмічних та інтонаційних видозмінах. Уся низка перелічених виражальних засобів свідчать про тяжіння до романтичної традиції з окремими проявами знаків імпресіонізму.

«Пісня без слів» *Es-dur* – це зразок непрограмного твору, – ліричного, наспівного, мелодійного, який викристалізувався в європейській музичній культурі як самостійний жанр. Трактуючи «Пісню без слів» у традиційному руслі, композитор передає музикою спокій, стан споглядальності, умиротворений настрій. Задум митця реалізований у складній 3-частинній формі (A B A<sub>1</sub> із 4-тактовим вступом). Ясно виражена функційність гармонії поєднується з колористичністю (альтеровані акорди, співзвуччя з пропущеними, заміненними чи доданими тонами). Вступ, насичений

різними прикрасами – арпеджіато, мордентами, трелями, – на чергуванні  $T_{5/3}$  та  $DD_2^{#1}$  змальовує барвисту картину природи. Світло-ліричного емоційного стану в мініатюрі В. Безкоровайний досягає за допомогою чергування тоніко-домінантових гармоній з низкою неакордових звуків, використанням різних штрихів, прикрас, динамічних та агогічних відтінків:  $^1 | T-DD_2^{#1} 2 | T-DD_2^{#1} 3 | T 4 | D_7 5 || T_{6/4} - D_7^{-5} - D_{4/3} - 6 | \Pi_2^{-5} T_6 - 7 | D - DVII_7 - D_2^{6-5} 8 | T-T_6 ||$  (Приклад 7).

Приклад 7. В. Безкоровайний. Пісня без слів (1-9).



Коротка восьмитактова побудова на вицленованих елементах першої частини служить переходом до серединної побудови в *As-dur-i*, що продовжує настрої попередньої.

Варіантний розвиток тематизму приводить до його оновлення шляхом гармонічних та фактурних змін. Колористичне звучання в цьому творі створюється переліченими вище прийомами: альтераціями та ускладненнями акордів, використанням прикрас тощо.

*Висновки.* Різноманітна фортепіанна творчість В. Безкоровайного має художню та педагогічну цінність. У всіх композиціях – в опрацьованні українського пісенного і танцювального фольклору, в опорі на європейські танці та інструментальні композиції «чистої» музики – спостерігаємо взаємопроникнення мовно-стильових знаків українських народних пісень і танцювальних зразків та європейської музики. Композитор, ґрунтуючись на моделях відповідного жанру, створює талановиті оригінальні композиції. У цих творах у палітрі стилістичних рис та мовних засобів композитор поєднує класично-романтичні тенденції з окремими проявами імпресіонізму. Загалом, в усіх фортепіанних опусах спостерігаємо синтез ладових, метроритмічних, тембрових особливостей фольклору та європейської музики.

*Перспективи подальшого дослідження.* Багаточисельна різноманітна палітра фортепіанних творів композитора передбачає виділення ще кількох груп, відтак, їх дослідження. Це – окремі жанри мініатюр (козачок, аркан, марш, поема), – три сонати та п'єси для двох фортепіано.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Організує хор «Бояна» і стає його диригентом в Івано-Франківську, згодом – довголітнім диригентом хору Тернопільського «Бояна».

<sup>2</sup> Повернувшись до Тернополя (після арешту 1919 р. поляками), засновує там філію Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка, згодом переведений до Золочева, засновує там філію цього інституту, організовує струнно-смічковий та духовий оркестри; створює драматичний гурток і влаштовує театральні вистави [2].

<sup>3</sup> Частина цих матеріалів передана до Краєзнавчого музею у Тернополі, НБУВ у Києві та ЛНБ у Львові.

<sup>4</sup> Богдан Безкоровайний – внучатий племінник митця, заслужений працівник культури України, та його дружина – Наталія Безкоровайна – концертно-опера співачка, заслужена артистка України; у 1999 р. у Сімферополі створили Науково-творче товариство Василя Безкоровайного з метою відродження забутої спадщини митця.

<sup>5</sup> Безкоровайний В. Твори для фортепіано. Навч. посіб. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2020. 152 с. Безкоровайний В. Твори для фортепіано. Навч. посіб. Т. II. Київ : Муз. Україна, 2020. 164 с.

#### Список використаної літератури

1. Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII-XVIII вв. *Фольклористичні праці*. Київ : Наук. думка. 1970. С. 60-108.

2. Лагодина-Залеська Г. Василь Без коровайний. *Шляхами Золотого Поділля: Регіон. зб. Тернопільщини*. Філадельфія, ПА, 1970. Т. 2. С. 225-227.
3. Степурко В. Аналіз музичних творів : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.
4. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навч. посіб. Київ : «Заповіт», 1998. 367 с.
5. Kudrinc'kij Sergij Lwowska Narodowa Muzyczna Akademia. Феномен коломийки в опції етномузикознавчих концепцій. [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Wartosci\\_w\\_muzyce/Wartosci\\_w\\_muzyce-r2012-t4/Wartosci\\_w\\_muzyce-r2012-t4-s247-256/Wartosci\\_w\\_muzyce-r2012-t4-s247-256.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Wartosci_w_muzyce/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s247-256/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s247-256.pdf).

#### References

1. Kolessa F. Ukrainiska narodna pisnia na perelomi 17-18 vv. *Folklorystychni pratsi*. Kyiv : Naukova dumka. 1970. S. 60-108.
2. Lahodynska-Zaleska H. Vasyl Bezkorovainyi. *Shliakhamy Zolotoho Podillia: Rehion. zb. Ternopilshchyny. Filiadelfia, PA, 1970. T. 2. S. 225-227.*
3. Stapurko V. Analiz muzychnykh tvoriv : navchalnyi posibnyk. Kyiv : NAKKКиМ, 2020. 140 s.
4. Shyp S. Muzychna forma vid zvuku do styliu. Navchalnyi posibnyk. Kyiv «Zapovit», 1998. 367s.
5. Kudrinc'kij Sergij Lwowska Narodowa Muzyczna Akademia. Fenomen kolomyiky v optsii etnomuzykoznachnykh kontseptsii. [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Wartosci\\_w\\_muzyce/Wartosci\\_w\\_muzyce-r2012-t4/Wartosci\\_w\\_muzyce-r2012-t4-s247-256/Wartosci\\_w\\_muzyce-r2012-t4-s247-256.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Wartosci_w_muzyce/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s247-256/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s247-256.pdf).

#### GENRE AND STYLE PALETTE OF PIANO WORKS BY BY VASYL BEZKOROVAINYI

**Pysmenna Oksana** – Candidate of Arts, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National music academy

The article aims to revive the forgotten figure of Ukrainian composer, conductor, musician, public figure, and pianist Vasyl Bezkorovainyi and to familiarize with his piano heritage. To confirm the fruitful educational activities of the artist, the main milestones of his life are outlined.

An analysis of a number of the artist's compositions – waltz, tango, kolomyika, dumka, in which ethnic and national roots formed the basis of the genre's name – demonstrates reliance on the genre model of dances.

The works of «pure» music are also considered, in which the corresponding mood, image or state is created only with the help of musical and expressive means, these are nocturnes, songs without words. Most compositions are dominated by two- or three-part forms; individual miniatures are combined into cycles – bundles of folk songs or dances. In the palette of stylistic features and linguistic expressive means, we can observe a synthesis of harmonic, harmonic, metrical features of Ukrainian folklore and the foundations of European music.

*Key words:* piano works, genre, dance, style, folklore, Vasyl Bezkorovainyi, composer.

#### GENRE AND STYLE PALETTE OF PIANO WORKS BY BY VASYL BEZKOROVAINYI

**Pysmenna Oksana** – Candidate of Arts, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory, National Musical Academy named after M. V. Lysenko

*The purpose of the work* is to reveal the stylistic direction of a number of Vasyl Bezkorovainyi's compositions, to identify the peculiarities of the transformation of Ukrainian folklore and the means of expressiveness of the romantic trend, and thus to trace their synthesis.

It is necessary to carry out a thorough comprehensive analysis of musical and expressive means – melody, harmony, rhythm – in accordance with the figurative and semantic load of piano compositions

*The methodological basis of the work* is determined by the structure and artistic specificity of the object and includes: musical and stylistic approach and comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

*The scientific novelty of the work* is determined by the fact that it is the first to provide a comprehensive analysis of a number of piano pieces from several groups. The works in which the name of the genre is based on national roots are considered and analyzed: waltz, tango, kolomyika, foxtrot, as well as genres of «pure» music: nocturnes, songs without words.

*Conclusions.* Vasyl Buzkorovainyi's multifaceted piano works of various genres have artistic and pedagogical value. In all his compositions – in the arrangement of Ukrainian song and dance folklore, in the reliance on European dances and instrumental compositions of «pure» music – we observe the interpenetration of linguistic and stylistic signs of Ukrainian folk song and dance patterns and European music. Based on the models of the respective genre, the composer creates talented original compositions. In these works, the composer combines classical-romantic tendencies with some manifestations of impressionism in the palette of stylistic features and language. Here we can observe a synthesis of harmonic, metrical, and timbral features of folklore and European music.

*Prospects for further research.* The numerous genres of the composer's piano works suggest the allocation of several more groups, and thus their study. These are the separate genres of miniatures (cossack, harness, march, poem), three sonatas and pieces for two pianos.

*Key words:* piano works, genre, dance, style, folklore, Vasyl Bezkorovainyi, composer.



УДК 75.052.041+730.027.041

**«НЕОМІФ» У ФІГУРАТИВНОМУ ДЕКОРІ ІНТЕР'ЄРІВ ТА ЕКСТЕР'ЄРІВ ХРАМОВИХ ТА ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.****Якимова Олена** – кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри художнього скла,

Львівська національна академія мистецтв, м. Львів (Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-3121-6480><https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.622>

olena.yakymova@gmail.com

Проаналізовано фігуративні образи у монументальній скульптурі та монументальному живописі Східної Галичини першої третини ХХ ст. Користуючись методами опису, аналізу та систематизації віднайдених оздоб у декорі храмових споруд, житлових та громадських будівель регіону, виділено за рядом ознак кілька типологічних груп антропоморфних образів. Дані образи стали основою для проведення порівняльного аналізу традиційних міфологічних груп персонажів та формування нових міфогем, притаманних світогляду та мистецтву першої третини ХХ ст. Вони наділені характеристиками героїв різного спрямування та функціонального призначення і мали важливу роль у творенні нового образу Людини ХХ ст. на території Східної Галичини. Насамперед, вони мають націєтворчий характер, а також є проявом складових добробуту, розвитку та прогресу регіону.

*Ключові слова:* герой, світоглядні концепції, націєтворче спрямування, Людина нового типу, прогрес та розвиток.

*Постановка проблеми.* У колективному світогляді населення Східної Галичини першої третини ХХ ст. у складному переплетенні активно себе виявляли три основні світоглядні концепції, зокрема антропоцентризм, етноцентризм та державоцентризм. Завдяки цьому в межах місцевого, дещо провінційного соціуму, у часі значних змін та потрясінь, науково-технічних зрушень та переформатування політичної мапи світу з'явилася потреба до міфологізації та сакралізації певних образів, зокрема образу Людини, для створення платформи до розуміння «нового» світу, що оточував тогочасного індивіда. Роль мистецтва, насамперед монументального, а тим самим публічного, була у цьому контексті безпосередньою. Людина чи перебуваючи в храми, чи йдучи вулицею міста, чи відвідуючи громадські установи могла за допомогою оточуючих її мистецьких творів сформувати образ нової і новочасної себе. Антропоцентризм ґрунтувався на концентрації уваги на Людині не лише винятковій, талановитій, героїчній, а й на Людині «буденній», «звичайній». Етноцентризм, як потужна домінанта світогляду, розвинувся у лоні культурно-національного відродження. А державноцентрична тенденція переформувалася у прагненні народів до державної самостійності. Усі ці тенденції яскраво і систематично вплинули на образотворення у монументальному мистецтві Східної Галичини першої третини ХХ ст., таким чином створивши низку нових героїчних образів, які мали глибоке національно-«міфологічне» коріння.

*Останні дослідження та публікації.* Поняття міфу зацікавлює філософів та дослідників ще з доби романтизму, але найбільш активно цей прояв людської творчої свідомості почали досліджувати вже наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., коли зацікавлення Людиною та рушіями її свідомості звернулося до пошуків певних архетипів. Формування людини нового типу, тобто Людини психологічної стало результатом змін у світоглядних та філософсько-літературних засадах, на які спиралися митці Східної Галичини першої третини ХХ ст. Дослідження ці тісно пов'язані з літературою, тому поняття міфології та «нової» міфології ХХ ст. достатньо повно дослідження літературознавцями. Своєрідний підсумок цих досліджень знаходимо в статтях Медведчук О. [5] та Фриз І. [7]. Загалом у реалізації концепції Людини нового часу митці послуговувалися досягненнями західноєвропейських мислителів, зокрема Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, А. Бергсона, О. Шпенглера, З. Фрейда та ін., що також виявлено нами у попередніх публікаціях [9].

Щодо досліджень художніх творів та образу Людини у них, зокрема у монументальному мистецтві, за останні 15 років представлено низку наукових розвідок скульптури, архітектури та живопису [3, 4, 8, 10, 11], але жодне з них не аналізує саме типологію антропоморфних образів та роль міфу у них.

*Метою даної статті* є дослідження образу Людини, зокрема появу нових та трансформації існуючих міфогем, у монументальному мистецтві Східної Галичини першої третини ХХ ст., враховуючи філософсько-естетичні засади тогочасного антропоморфного образотворення.

*Вклад матеріалу.* У першій третині ХХ ст. суспільство Східної Галичини опинилося у ситуації,

коли розуміння навколишнього світу перестає бути однозначним. Для цього періоду характерна певна втрата стійких життєвих принципів та орієнтирів та пошуки нового, актуального до сьогодення образу Людини. Одним із векторів пошуку було повернення до свого коріння, до своїх витоків. Водночас «людиноспрямованість» породила орієнтованість мистецтва на модерністський індивідуалізм. Спираючись на різноманітні космогонічні та антропологічні міфологічні сюжети, що вже існували, людина намагається вибудувати концепцію нового світу у його соціальній, культурній та політичній площинах.

Упродовж ХХ ст. була підготовлена значна кількість досліджень, автори яких зверталися до вивчення міфу та його природи. Літературні твори, філософські роздуми та психологічні дослідження розглядали міф, насамперед, з огляду на формування нових архетипів на основі архаїчних пластів людської свідомості. Міф визначається ледь не обов'язковою умовою існування мистецтва. На початку ХХ ст. основні тези міфологічної школи оновлюються та розвиваються, виникає літературно-філософський неоміфологічний напрям. Міф стає естетичним феноменом, його починають розуміти як прототип художньої творчості з глибоким символічним значенням [5]. Е. Фромм вважав його універсальною мовою для всіх епох та народів [7]. Проте, можна стверджувати, що у світі, що стрімко розвивався, тогочасна людина втратила здатність розуміти цю мову. Втрата цієї гармонії вимагала творення своїх міфів, суголосних часів.

Пошуки нового героя становлять дві найважливіші для колективної та індивідуальної людської історії події: створення світу та становлення особистості. Становлення та ініціація (апробація) нового героя відбувалася на тлі війни нового типу, у якій вперше був задіяний весь світ. Тому цей герой – герой-воїн, герой-лицар – має протистояти хаосу та бути національно свідомим. М. Еліаде вважав, що органічною властивістю будь-якої міфології є наявність у ній сакрального змісту – *sacrum*, який надає міфові особливого значення [5]. Водночас, визначаючи такі особливі риси міфу, як первинність і вторинність, він вказує на здатність міфу скеровувати людину в навколишньому світі, оскільки є невіддільним від людини, являє собою органічну частку самого людського ества. Первинним є той міф, що несе у собі сакральне значення, а вторинним, відповідно, є міф із десакралізованим змістом. Основою появи архетипу або міфу є важкий життєвий момент. Космополітизм та наднаціональна політика, що були характерні для Відня (на який за звичкою оглядалися ледь не до початку Другої світової війни), у провінціях з яскраво вираженим «національним питанням» трансформуються у протилежне столичному бажання етнічних культурно-політичних груп національно самовизначитися. На території Східної Галичини початок ХХ ст. – це період становлення української нації на тлі подій часу і вплив Церкви був націєтворчим для тогочасної галицької громади. Разом зі спробою відбудови української держави після Першої світової війни це призвело до актуалізації цієї теми серед митців, більшість з яких під час визвольних змагань перебували в епіцентрі військово-політичних подій. Елементи творення новітнього героя з певним політичним контекстом, насамперед помітні і в оздобленні храмів. Митці у регіонах намагалися надати зображуваним постатям та сюжетам рис, притаманних саме їх етнічній групі, того колориту, що був би добре впізнаваним у просторі національної культури. Традиція використання у храмовому живописі зображень постатей видатних історичних та культурних діячів сягає княжих часів.

Аби передати етнонаціональний аспект автори стінописів ще з кінця ХІХ ст. вдавалися до використання традиційного українського костюму, найчастіше елементів вишивки, при створенні композицій на релігійну тематику. Показово як Ю. Буцманюк у своїх ранніх стінописах для Богородичної каплиці у храмі оо. Василіан у Жовкві створює кілька дитячих образів у традиційному вбрані. Богородицю зображено на троні, декорованому гуцульською різьбою. Також достатньо популярним, але у виконанні наближеному до західноєвропейської класицистичної школи, є розповсюджений мотив «Христова наука», де традиційно зображався Ісус Христос, який навчає дітей або селян (наприклад, робота невідомих емігрантів із Великої України, членів товариства «Відбудова» у церкві свв. апп. Петра і Павла Личаківського передмістя м. Львова [1; 26], вітраж М. Сосенка для церкви Архистратига Михаїла с. Підберізці та ін.).

Яскраву реалізацію тогочасного пульсуючого національного, зокрема українського життя продемонстрував М. Сосенко у стінописах Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (пл. Шашкевича, 5, тепер Музичне училище ім. Ст. Людкевича) [6; 170–181]. У комплексі інституту композиційно-змістовою домінантою інтер'єрів став саме монументальний живопис М. Сосенка. Він сконцентрований у Великій (розписи, вітражі, керамічне панно) та Малій концертних залах (розписи). Орнаментальні стінописи з акцентами на стриманих фігурних композиціях стали основним засобом організації простору. Основні образи плафону Малої зали – «Музики», «Трембітарі» та «Бандурист». Розпис Великої зали вдало доповнено горельєфами з скульптурними портретами М. Лисенка та

Т. Шевченка роботи Г. Кузневича, а також ліпниною із зображенням атрибутів музики й образотворчого мистецтва, рослинних орнаментів. Дещо раніше, розпочинаючи самостійну працю, скульптор уже вмонтував у нішах Народного дому в Стрию погруддя діячів української культури [2; 6].

Декоративну доміную Великої зали Музичного інституту мали створювати чотири живописні панно «Наука», «Мистецтво», «Виховання», «Спів», замовлені художникові О. Новаківському. Стінописи та вітражі М. Сосенка, панно О. Новаківського та скульптурні портрети Г. Кузневича були вдалою спробою поєднання архітектури і монументально-декоративних видів мистецтва на основі інтеграції української народної художньої творчості. Можна стверджувати, що сецесійна образність М. Сосенка поєдналася з принципами «неовізантійського» мистецтва, що помітно у елегантних пропорціях фігур персонажів.

Загалом тема освіти, а також оздоб закладів освітньо-ремісничого спрямування була доволі розповсюджена не лише у національному контексті. Зокрема, споруди школи С. Стшалковської (тепер СШ № 6 м. Львова, вул. Зелена, 22) оздоблено барельєфами «Життя» і «Мистецтво» З. Курчинського. У композиціях горельєфів З. Курчинський на власний спосіб трактує відоме прислів'я «*Argo longa vita brevis*» (лат. – «Життя коротке, мистецтво вічне») [2; 326]. П. Війтович оздоблює портал нової споруди Художньо-промислової школи (вул. Снопківська, 47) монументальними півфігурами «Мистецтво» та «Художня промисловість». Здебільшого у своїх творах митець тяжів до динамічного барокового трактування форм, але, підпорядковуючись архітектурі споруди, звернувся до сецесійного горельєфу. Жіночий образ, що уособлює Мистецтво, П. Війтович митець доповнив невеличкою фігуркою генія, у якому ймовірно зобразив себе. Тему навчання чоловічим професіям, які вимагають важкої фізичної праці, пропонує В. Пшедвоєвський, виконавши у 1908 р. із цементу могутні 4-метрові постаті Теслі та Ковалю, які немов виростають із фасаду споруди Технологічного інституту (Музична академія ім. М. Лисенка, вул. Нижанківського, 5). Для відділу фармацевтики львівського університету на вул. Пекарській, 52 Ю. Стажинський створює рельєф із посталями дівчини та юнака у витонченій стилістиці ар деко. Він не збережений, але інша робота скульптора для новозбудованого у подвір'ї колишнього Галицького сейму Collegium Maximum, досі прикрашає споруду.

Узагальнений образ народу, звертаючись до класичної іконографії «Різдва» у жовківському василіанському храмі, Ю. Буцманюк зображає на правій стіні притвору. Традиційний підбір персонажів художник доповнює групою «пастухів» у народних строях. Митець виробив власну систему орнаментування, використовуючи елементи оздоб західноукраїнського народного костюму. Онтологічна сутність іконічності передбачає, що кілька часових періодів та місць митець може об'єднувати в одній композиції. У цій композиції відзначаємо зображення на контрасті вбрання Богородиці, св. Йосифа та селян. Білі хітони, майже без прикрас, пурпуровий омофор Марії та фіолетовий плащ Йосифа – от весь їх одяг, одяг бідняків давньої Палестини. Селяни ж вбрані у святковий український стрій з усіма деталями традиційних народних нош. За подібною схемою, але дещо лаконічніше, з ухилом до більшої реалістичності зображень, трактує сцену «Різдво» Д. Горняткевич у стінописах угнівського храму Різдва Богородиці. Відповідно до загальноживаної концепції іконопису зображення знаходяться поза часом і простором, що зумовлено метафізичною основою релігійного мистецтва [11]. У нього «пастухи» – це вже не святково багаті вбрані люди, а змучені щоденною працею селяни в бідній одежині без прикрас. Двоє молодших нагадують семінаристів: найпростіше вбрання, босі, але з характерними для початку ХХ ст. зачісками. Варіацією аналізованого сюжету є сцена «Поклоніння волхвів та пастухів», яку Ю. Буцманюк змалював, на перший погляд, традиційно, але у композицію введено постаті руських князів та козаків в образах волхвів. На тлі простого вбрання козаків княжі плащі виділяються багатою, характерною за ритмом для давньоруських часів, рапортною орнаментикою.

Загалом на початку ХХ ст. уже сформувалася загальноприйнята когорта національних героїв, обраних натхненниками у боротьбі за національне самоствердження, українську культуру тощо. Окрім персонажів давньої історії, зокрема Київської Русі, за прикладом декору барокових храмів, у систему монументальних храмових оздоб повертаються важливі історичні постаті доби національно-визвольної боротьби XVII – XVIII ст. Це впізнавані національні герої, такі як Б. Хмельницький, І. Виговський, І. Мазепа та ін., а також узагальнені типажі, що персоніфікують різні верстви українського народу доби Гетьманства.

Одним із тих, хто спричинився до розвитку окресленої тенденції, був П. Холодний-старший. У вітражній оздобі Успенської руської церкви у Львові він використав образи та теми з історії України-Русі, а також ранньомодерної України. Серед персонажів бачимо київських та галицьких князів, гетьманів Петра Конашевича-Сагайдачного та Богдана Хмельницького та ін. Окрім сюжетів на тему славного минулого галицького краю, П. Холодний-старший ненав'язливо використовує елементи вишивки та художнього ткацтва, характерні для регіону [4; 193].



Глибоким історично-культурним змістом наповнені розписи півкуполів бічних нав храму Христа-Чоловіколюбця у Жовкві на теми «Берестейської Унії» та «Покрови Богородиці». Вони інспіровані історією української державності. Значного розповсюдження та варіацій набуває іконографічна схема «Богородиця Покрова», адже цей образ характерний лише для церков східного обряду. Сформувавшись ще за часів Київської Русі, образ активно популяризувався саме у часи козацтва [1; 11]. З того часу Покрова постає захисницею та покровителькою українського воїнства. У першій третині ХХ ст. на території Східної Галичини образ знайшов своє втілення майже у всіх митців-українців краю.

Барвіста, навіть до певної міри строката юрба у сюжеті «Берестейська Унія», дещо контрастує з однорідністю колористичного рішення вбрання історико-культурних діячів композиції «Покрова». У ХХ ст. прийшло розуміння того, що без відродження національної держави перестане існувати єдиний український народ. Тому й погляд майже усіх персонажів сюжету Покрови звернено в одному напрямку, до центру композиції. Об'єднані державотворчими думками, очільники УНР і ЗУНР хоч і прагнули досягти мети різними шляхами, рухалися вперед під сильним духовним проводом української греко-католицької Церкви, уособленням якої постає образ Андрея Шептицького у центрі композиції. Також єдина їх ледь помітна стрічка жовто-блакитного прапора на тлі композиції.

Важливою складовою частиною композицій є кілька виокремлених постатей. Знаковою є поява в обох сюжетах зображення дівчини у святковому національному строї (на наше переконання, в основі образу – портрет дружини митця), що є алегорією українського народу. Символічним є зображення Голодомору у особі хворобливо-худорлявої дівчини у роздертій вишитій сорочці, яка оплакує своє дитя. У композиції «Покрова» також зображено ще одного традиційного для української національної парадигми персонажа – кобзаря-бандуриста. Козак був уособленням народних ідеалів та світоглядних цінностей. Зображення Козака-Мамає у різних художньо-естетичних варіаціях можна було побачити ледь не у кожній українській хаті поряд з іконою. Тому вельми слушним є введення його до системи стінописів Ю. Буцманюком. Але струни козакової кобзи розірвані, що свідчить про поразку державницьких прагнень українців у вирі Першої світової війни. Водночас поруч уже впевнено крокує уперед юний представник «Пласту» та збирає громаду до походу за свободу та незалежність завзятий сурмач. Юнак із сурмою у військовому однострої є центральною фігурою композиції на передньому плані сцени.

Молодий художник Д. Горняткевич у роботі над стінописами храму Різдва Богородиці в Угневі також використав сюжет «Покров Богородиці» для введення у стінописи персонажів національної історії. Митець використав досвід П. Холодного-старшого та Ю. Буцманюка, формуючи свій власний підхід до творення композиції, який можна охарактеризувати як історико-етнографічний. Крім видатних історико-політичних особистостей України, таких як Нестор Літописець, Тарас Шевченко та ін., він вводить у композицію власний символ єднання українських земель – зображення чотирьох жінок у традиційному вбранні різних регіонів Східної та Західної України, також пару молодят у традиційному строї Угнівщини, а також представників різних верств населення прикордонних із сучасною Польщею територій в їх повсякденному та святковому одязі.

Більш узагальнено інтерпретація міфологеми «героя» спостерігається в оздобленні інтер'єрів та екстер'єрів житлової забудови та громадських споруд Східної Галичини першої третини ХХ ст., зокрема Львова як найбільш репрезентативного урбаністичного осередку регіону. Інтерпретація середньовічного лицарського мотиву є показовою у архітектурі прибуткових кам'яниць, наприклад лицарів з гербами земель Галичини і Волині, а також м. Львова декорують балкон споруди на вул. Валуїв, 11 (ск. Т. Блотницький), похмурі лицарі на фасаді будинку на вул. Кн. Романа, 6 (ск. С.-Р. Пліхаль), лицарі та гладіатори З. Курчинського на фасадах будинків по вул. Коперника, 5, вул. Грушевського, 10, вул. Парковій, 14, вул. Тарнавського, 54 та ін. Вони є уособленням мужності та героїзму духу, а також певним передчуттям суспільних потреб, які принесе Першої світова війна.

У європейському мистецтві трансформовані образи міфології та неоміфології актуалізуються на початку ХХ ст. [7; 196]. Тенденцію творення неоміфу, зокрема пов'язаного з появою нових професій, простежуємо у скульптурних оздобах здебільшого житлових кам'яниць. Прикладом можуть служити фризові композиції розташовані у верхніх ярусах споруд, зокрема по вул. Коциловського, 15, де Т. Блотницький зображає еволюцію розвитку людства («Єгипет, Греція, Рим», «Прометей», «Музи», «Праця і Мистецтво», «Залізниця, Автотранспорт, Авіація»). Зростаюча роль митця і її розуміння у соціотворчих процесах спричинила поширення образів мистецтва та творчості, з використанням характерних атрибутів та поз, які надаються персонажам. Серед оздоб цього характеру можемо виділити монументальні вставки на фасаді будинку № 60 по вул. ген. Чупринки у Львові.

Ю. Белтовський персоніфікує за допомогою жіночих образів три основні види образотворчого мистецтва «Архітектуру», «Скульптуру» та «Живопис». Окрім характерних атрибутів (Архітектура

тримає креслення, Живопис – пензель та палітру, а Скульптура різьбить Сфінкса), привертають увагу незвичні для подібних оздоб жіночі зачіски, характерні для представниць інтелігенції початку ХХ ст.

Доволі показовим аспектом творення новітніх професійних міфогем часу є поява навіть у межах оздоб храмів антропоморфних образів, які уособлюють нові тогочасні професії. У композицію вівтаря св. Йосифа для костелу св. Єлизавети у Львові П. Війтович вводить образи донаторів вівтаря, серед яких варто виділити залізничників (храм знаходиться неподалік львівського головного вокзалу) та архієпископа Ю. Більчевського.

Фігуративні оздоби споруд різного роду фінансово-торговельних організацій стають символом процвітання та добробуту. Зокрема показовим з огляду на прагнення до всеосяжного художнього синтезу, було будівництво Торгово-промислової палати у Львові (пр. Т. Шевченка, 17) у 1907–1910 рр. А.Захарієвич, який продовжував справу свого батька Ю. Захарієвича, створює об'єкт, що є прикладом цілісної архітектурно-скульптурно-живописної композиції. Головним приміщенням та ідейним центром споруди є зала засідань на другому поверсі. Кожна з дванадцяти пілястр увінчана в капітелі скульптурною групою роботи З. Курчинського. На трьох стінах у проміжках між пілястрами фризоподібно розташовуються живописні панно Ф. Вигживальського: шість фігурних зображень і три пейзажі. Панно уособлюють працю, стійкість («Сізіф»), силу («Бій з кентавром»), фортуна, срібло («Перемінний капітал») та золото («Постійний капітал»). Вони пов'язані між собою в умовну оповідь-легенду. Ф. Вигживальський через сюжетну та візуальну взаємодію живопису та скульптури формує своєрідну міфологему, основним змістом якої є моральне вдосконалення сучасної Людини і прогрес цивілізації [3; 96]. У систему побудови фризу включено скульптури З. Курчинського, які за характером трактування постатей та сюжетом є логічним продовження повнофігурних живописних композицій. Загалом, сцени фризу поєднані у шість парних груп, що є символічними узагальненнями окремих моментів людського буття: «Праця», «Відпочинок», «Меланхолія», «Мир», «Кохання», «Смерть». Ідейно-образне зближення скульптурних композицій з сюжетами живописних панно полягає у персоніфікації З. Курчинським образів, що символізують узагальнені характеристики людської екзистенції. З. Курчинський, також у співпраці з А.Захарієвичем декорує групу львівських будівель на розі вул. Валової та вул. Галицької. Це ще одна фінансова установа – будинок страхової фірми Балабана і Львівського банку на вул. Валовій, 7-9, які творять єдиний комплекс забудови вул. Валової. З боку вул. Галицької на фасаді будинку № 7 розташовано композиційні групи «Меланхолія» («Сон»), «Медитація» («Комерція»), «Війна» («Сум»), «Танець» («Знемога»); з боку вул. Валової – «Вічність» («Доля»), «Промисловість» («Енергія»), «Праця» («Воля»), «Мистецтво» («Мріяння»). Скульптурні композиції З. Курчинського стали яскравим прикладом відображення призначення споруди, зокрема така тенденція була розповсюджена серед оздоб установ фінансово-торговельної сфери, які, маючи значні кошти, могли замовляти проекти своїх будівель у найкращих тогочасних митців. У декорі фасаду будівлі Празького банку (ск. Е. Кодет, пр. Свободи, 17) та Торгової біржі (ск. С.-Р. Пліхаль, вул. Городоцька, 2) це постаті Меркурія та Фортуни, Ремісничу палату (тепер Львівський театр ляльок, пл. Данила Галицького, 1) прикрашено фігурами Коваля та Муляра (ск. Я. Щепковський), споруду страхової компанії «Трієста» (вул. Коперника, 3) декоровано маскаронами З. Курчинського «Гордість», «Пересичення», «Здивування», «Іронія», чотирма статуями на фронтоні, що уособлюють почуття, а також над входом розміщено горельєф «Піклування» роботи Т. Блотницького. Ці будівлі є одними з найрепрезентативніших у місті і хоч тепер вони змінили своє призначення, в їхніх оздобах залишаються підказки щодо характеру колишніх установ.

Показовими є фасадні рельєфи роботи Ю. Белтовського колишнього будинку Австро-Угорського банку у Львові (вул. Б. Лепкого – Листопадового чину). Композиції зображають складові добробуту Австро-Угорської монархії, зокрема «Торгівлю», «Гірничу справу», «Техніку», «Сільське господарство», «Промисловість». На перший погляд ледь не античні сюжети вражають своєю сучасністю. Тло композицій відображає відповідний мотивів антураж та створює основу для розшифрування образу. Привертає увагу центральна композиція «Фортуна», що «об'єднує» цей своєрідний фриз. Різні верстви населення Галичини звертаються до вбраної по-королівськи Фортуни. Її постать є позачасовою, у той час як усі інші відповідають образам тогочасної інтелігенції, аристократії та селянства.

Оздоби промислових комплексів майже не дійшли до наших часів, але сучасники та дослідники доволі часто згадують декор інтер'єру пекарні «Меркурій», для якої З. Курчинський виконав вісімнадцять алегорично-міфологічних рельєфних панно «Історія хліба». Як пише Ю. Бірюльов: «У циклі втілювалась філософська концепція Людини, яка створює себе й оточуючий світ» [2; 101–102]. З циклом, виконаних у тонованому гіпсі барельєфів, стилістично добре узгоджена бронзова група статуї робітника та його родини. В іншу стіну вмонтовано великий барельєф РАХ (від лат. – «Мир»), що став своєрідним груповим портретом відомих тогочасних політиків та діячів культури [3; 325–326].

Підвищення рівня життя, збагачення міщан, нові технології та торгівля спричинили зміни і у соціально-культурному складі краю, де ці верстви населення теж мали витворити фігуративні образи своїх героїв. Оздоба збудованого у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) пасажу братів Гартенбергів є прикладом втілення цих потреб. За згадками сучасників пасаж був багато оздоблений, а великі живописні панно представляли портрети власників та їх колег за обговоренням проекту пасажу, а також сюжети на теми промисловості, рільництва та мистецтва [12; 96]. Для живописних образів пасажів, що здебільшого прикрашали інтер'єр головного тамбуру споруди, характерною була персоніфікація торгівлі або фортуни, створення їх образів у вигляді жінки, що допомагає у справах. Рільництво персоніфікувалося у постатях юнаків, вбраних у звичайний простий селянський одяг, що нагадував традиційне вбрання мешканців Карпат, зокрема акцентовано на специфічній формі гуцульських або гуральських капелюхів.

На початку ХХ ст. зростає захоплення активними видовищними спортивними розвагами, які також потребували специфічно запроєктованих приміщень. Зокрема такою була споруда Скейтинг-рингу, по вул. Зеленій, 59 у Львові, в оздобі якого використано фігуру Кратоса на фасаді та серію рельєфів роботи З. Курчинського, вісім вітражних зображень спортивних змагань і танців авторства В. Жегочинського та шістнадцять живописних панно Л. Вінтеровича. Усі композиції були добре вписані у архітектурну конструкцію, що задавала їм дещо нетрадиційних обрисів та впливала на формотворення [3; 103]. Навіть у храмових оздобах можна побачити популяризацію активного та здорового способу життя. Персонажі, одягнуті у тогочасну спортивну форму, створені Я.-Г. Розеном у поліхроміях Вірменської церкви у Львові.

*Висновки.* Зацікавлення Людиною, її образно-естетичним відображенням простежуємо впродовж всієї історії мистецтва, але кожна історична доба сформувала свої ідеали і характерні лише для неї герої-образи. Вектор пошуків образотворчих та формотворчих особливостей людських характерів та образів змінюється залежно від світоглядно-філософських доктрин та політики правлячих еліт певного історичного періоду. В окреслений період однією з основних характеристик стає антропоцентризм та пошуки художнього розкриття можливостей самої Людини, з'ясування її природи, характеру й мотивацій, її коріння.

Отже, розглянувши зразки образів історико-культурних та політичних діячів у монументальному живописі Східної Галичини першої третини ХХ ст., можемо зазначити, що українські митці на рівні з польськими та західноєвропейськими спричинилися до розробки двох базових новітніх міфогем, зокрема образу новітнього героя, який є патріотично орієнтованим та освіченим й постає узагальненим образом народу у українському контексті, а також героя-професіонала, який уособлював прогрес, рух та появу нових професій, а відповідно і змін оточуючого світу. З урахуванням того, що церква для українця майже завжди була центром духовності та міцності нації, чітким ідентифікатором народу, традиції зображення патронів та провідників народу серед святих і праведників було відроджено саме у храмовому живописі.

Розвиток нової фігуративної образотворчості міг би мати продовження, але його контекст перервала Друга світова війна, а також зміна політичного режиму в Україні. В українській культурі згадані національно забарвлені образи продовжили розвивати в діаспорі, а польська культура набула нових героїв. Повернення до подібних образів-лицарів духу спостерігаємо лише сьогодні у часі піднесення самосвідомості українського народу, якому вже менш притаманний космополітизм, властивий глобалізаційним практикам сьогодення. Потреба у героїзації та міфологізації новітніх аспектів життя зокрема нових професій та героїзація певних образів, що була характерною насамперед для першої третини ХХ століття у монументальному мистецтві, є надзвичайно актуальна саме сьогодні.

#### Список використаної літератури

1. Бандрівський М. З історії церкви святих Апостолів Петра і Павла у Львові : літературно-історичне вид. Львів, 2009. 40 с.
2. Бірюльов Ю. Львівська скульптура від раннього класицизму до авангардизму (середина XVIII – середина ХХ ст.). Львів : Априорі, 2015. 528 с.
3. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. 184 с.
4. Грималюк Р. Вітражі Львова кінця XIX – початку ХХ століття. Львів, 2004. 236 с.
5. Медведчук О. Феномен міфу та міфокритики в літературознавчому дискурсі. Knowledge, Education, Law, Management. 2020. Т. 2, № 8 (36).
6. Семчишин-Гузнер О. Участь Модеста Сосенка в оздобленні Музичного інституту імені Миколи Лисенка у Львові в 1912–1916 роках. *Літопис НМЛ ім. Андрея Шептицького*. 2012. № 9. С. 170–181.
7. Фрис І. Неоміфологізм у слов'янських літературах ХХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. Вип. 56–57. С. 28–236.

8. Шорске К. Віденський fin-de-siècle: політика і культура; [пер. з англ. О. Коцюмбас]. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
9. Якимова О. Початок творення образів нової «міфології» ХХ ст. (на прикладі стінописів та вітражів світських споруд Східної Галичини першої третини ХХ ст.). *Наук. зап. НаУ «Острозька академія»*. 2015. № 16. С. 167-177.
10. Гелитович М. Покров Пресвятої Богородиці [Електронний ресурс]. *Релігійно-інформаційна служба України*. 2011. Режим доступу до ресурсу : [http://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/holyday\\_iconografy/pokrova\\_icon/44856/](http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/pokrova_icon/44856/).
11. Степовик Д. Іконологія та іконографія : [роздуми мистецтвознавця в ефірі Радіо «Воскресіння». За участю ред. В. Качура]. Львів : Радіо «Воскресіння», 2009. 1 оптичний диск (CD-ROM). Систем. вимоги: Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP ; MS Word 97. 2000.
12. Komar Ź. Trzecie miasto Galicji: Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2008. 447 s.

### References

1. Bandrivskiy M. Z istorii tserkvy sviatykh Apostoliv Petra i Pavla u Lvovi : literaturno-istorychne vydannia. Lviv, 2009. 40 s.
2. Biriulov Yu. Lvivska skulptura vid rannoho klasytsyzmu do avanhardyizmu (seredyna XVIII – seredyna XX st.). Lviv : Apriori, 2015. 528 s.
3. Biriulov Yu. Mystetstvo Lvivskoi setsesii. Lviv : Tsentr Yevropy, 2005. 184 s.
4. Hrymaliuk R. Vitrazhi Lvova kintsia KhKh – pochatku KhKh stolittia. Lviv, 2004. 236 s.
5. Medvedchuk O. Fenomen mifu ta mifokrytyky v literaturoznavchomu dyskursi. Knowledge, Education, Law, Management. 2020. T. 2, No 8 (36).
6. Semchyshyn-Huzner O. Uchast Modesta Sosenka v ozdoblenni Muzychnoho Instytutu imeni Mykoly Lysenka u Lvovi v 1912–1916 rokakh. Litopys NML imeni Andreia Sheptytskoho. 2012. № 9. S. 170–181.
7. Frys I. Neomifolohizm U slovianskykh literaturakh KhKh st. Problemy slovianoznavstva. Vyp. 56–57. S. 28–236.
8. Shorske K. Videnskyi fin-de-siècle: polityka i kultura; [per. z anhl. O. Kotsiumbas]. L. : VNTL-Klasyka, 2003. 320 s.
9. Yakymova O. Pochatok tvorennia obraziv novoi «mifolohii» KhKh st. (na prykladi stinopysiv ta vitrazha svitskykh sporud Skhidnoi Halychyny pershoi tretyny KhKh st.). Naukovi zapysky NU «Ostrozka akademii». 2015. № 16. S. 167-177.
10. Helytovych M. Pokrov Presviatoi Bohorodytsi [Elektronnyi resurs]. Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy. 2011. Rezhym dostupu do resursu : [http://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/holyday\\_iconografy/pokrova\\_icon/44856/](http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/pokrova_icon/44856/).
11. Stepovyk D. Ikonolohiia ta ikonohrafiia : [rozдумы mystetstvoznavsia v efiri Radio «Voskresinnia». Za uchastiu redaktora Volodymyra Kachura]. Lviv : Radio «Voskresinnia», 2009.. 1 optychnyi dysk (CD-ROM). System. vymohy: Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, KhR ; MS Word 97. 2000.
12. Komar Ź. Trzecie miasto Galicji: Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2008. 447 s.

### «NEOMIPH» IN THE FIGURATIVE DECOR OF TEMPLE AND PUBLIC BUILDINGS INTERIOR AND EXTERIOR DECOR OF EASTERN HALYCHYNA IN THE EARLY 20TH CENTURY

**Yakymova Olena** – senior lecturer, candidate of Art Criticism,  
Lviv National Academy of Art, Lviv

This paper presents a review of figurative images in monumental sculpture and monumental painting of Eastern Halychyna of the early 20 th century. Using the methods of description, analysis and systematization of found images in the decoration of temple buildings, residential and public buildings of the region, several typological groups of anthropomorphic images were distinguished. They are based on a number of characteristics. These images became the basis for conducting a comparative analysis of traditional mythological groups of characters and the formation of new mythogemas inherent in the outlook and art of the first third of the 20 th century. They are endowed with the characteristics of heroes of various orientations and functional purposes and played an important role in creating a new image of the Human being of the 20 th century on the territory of Eastern Halychyna. First of all, they have a nation-building character and are also a manifestation of the components of well-being, development and progress of the region.

Interest in Human beings, thus their figurative and aesthetic reflection can be traced throughout the history of art, but each historical era formed its ideals and heroes-images characteristic only for it. The vector of searches for artistic and form-creating features of human characters and images changes depending on the worldview and philosophical doctrines and policies of the ruling elites of a certain historical period. In the outlined period, anthropocentrism become one of the main characteristics and the search for the artistic disclosure of the possibilities of Man himself, the clarification of his nature, character and motivations, his roots.

So, after considering the examples of images of historical, cultural and political figures in the monumental painting and sculpture of Eastern Halychyna in the early 20 th century we can note that Ukrainian artists, on a par with Polish and Western European artists, were motivated to develop two basic modern myths, in particular the image of a modern hero, who is patriotically oriented and educated and appears as a generalized image of the people in the Ukrainian context, as well as a professional hero who personified progress, the movement and emergence of new professions, and accordingly changes in the surrounding world. Taking into account the fact that for a Ukrainian, the church has almost always been the

center of spirituality and strength of the nation, a clear identifier of the people, the tradition of depicting the patrons and leaders of the people among the saints and the righteous was revived precisely in church painting.

*Key words:* hero, worldview concepts, nation-building direction, Man of a new type, progress and development.

**UDC 75.052.041+730.027.041**

**«NEOMIPH» IN THE FIGURATIVE DECOR OF TEMPLE AND PUBLIC BUILDINGS INTERIOR AND EXTERIOR DECOR OF EASTERN HALYCHYNA IN THE EARLY 20 TH CENTURY**

**Yakymova Olena** – senior lecturer, candidate of Art Criticism,  
Lviv National Academy of Art, Lviv

The aim of the paper is to present a review of figurative images in monumental sculpture and monumental painting of Eastern Halychyna of the early 20 th century.

*Research methodology.* Using the methods of description, analysis and systematization of found images in the decoration of temple buildings, residential and public buildings of the region, several typological groups of anthropomorphic images were distinguished. They are based on a number of characteristics. These images became the basis for conducting a comparative analysis of traditional mythological groups of characters and the formation of new mythogemas inherent in the outlook and art of the first third of the 20 th century. They are endowed with the characteristics of heroes of various orientations and functional purposes and played an important role in creating a new image of the Human being of the 20 th century on the territory of Eastern Halychyna. First of all, they have a nation-building character and are also a manifestation of the components of well-being, development and progress of the region.

*Novelty.* Interest in Human beings, thus their figurative and aesthetic reflection can be traced throughout the history of art, but each historical era formed its ideals and heroes-images characteristic only for it. The vector of searches for artistic and form-creating features of human characters and images changes depending on the worldview and philosophical doctrines and policies of the ruling elites of a certain historical period. In the outlined period, anthropocentrism become one of the main characteristics and the search for the artistic disclosure of the possibilities of Man himself, the clarification of his nature, character and motivations, his roots.

*Results.* So, after considering the examples of images of historical, cultural and political figures in the monumental painting and sculpture of Eastern Halychyna in the early 20 th century we can note that Ukrainian artists, on a par with Polish and Western European artists, were motivated to develop two basic modern myths, in particular the image of a modern hero, who is patriotically oriented and educated and appears as a generalized image of the people in the Ukrainian context, as well as a professional hero who personified progress, the movement and emergence of new professions, and accordingly changes in the surrounding world. Taking into account the fact that for a Ukrainian, the church has almost always been the center of spirituality and strength of the nation, a clear identifier of the people, the tradition of depicting the patrons and leaders of the people among the saints and the righteous was revived precisely in church painting.

*Key words:* hero, worldview concepts, nation-building direction, Man of a new type, progress and development.

Надійшла до редакції 1.06.2023 р.

## Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

### Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 7.03.2

#### ДУХОВНА ЕВОЛЮЦІЯ ЛЮДСТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРІЇ РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА

[Рец. на монографію Я.В. Бондарчук «Історія релігійного мистецтва як відображення духовної еволюції людства в космічних циклах прецесії». Львів : ПП «Вид-во Св. Володимира і Ольги», 2022. 928 с.].

**Виткалов Сергій** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.623>  
sergii\_vsv@ukr.net

На підставі аналізу значної кількості предметів матеріальної культури доводиться, що збіг головних рис релігійного життя тієї чи іншої астрономічної епохи та характеристики домінуючого в цю епоху знака зодіаку є результатом дії не лише людського розуму, а й надсвітлової свідомості, позначенням етапів духовної еволюції людства. Пропонована концепція вписується в сучасне трактування історичного розвитку з позицій постнекласичного (монадологічного, тоталогічного) підходу, згідно з яким, незважаючи на те, що весвітньо-історичний процес диверсується на множину різноманітних формоутворень, однаково він розуміється цілісним (тотальним). Причиною єдності та цілісності історії є надсвітловий трансцендентний духовний Абсолют.

*Ключові слова:* історія релігійного мистецтва, палеоліт, мезоліт, неоліт, духовна еволюція людства, образотворення.

Духовна еволюція людства є найменш дослідженим вектором прогресу суспільства у порівнянні з економічним, технічним і соціальним розвитком. Незважаючи на існування величезного корпусу праць, присвячених різноманітним віруванням первісного суспільства, релігіям давніх цивілізацій, зародженню та розвитку світових релігій, у науковій літературі ще не було опубліковано узагальнюючої розвідки, у якій би всі різноманітні феномени і ноумени духовного розвитку було послідовно поєднано в цілісну систему. Тож монографія Я.В. Бондарчук [1] і є першою спробою такого типу.

У ній на підставі семантичного аналізу понад 800 артефактів, як предметів матеріальної об'єктивації релігійних уявлень, розглядається довготривалий процес богопізнання від зародження найдавніших форм релігійних вірувань у період пізнього ашелю (500 – 300 тис. р. тому) до утворення світових релігій в др. пол. I тисячоліття до н. е. – початку нової ери.

Авторка простежує орогенічну (центральну) лінію духовного розвитку людства, представлену досягненнями найрозвинутіших спільнот кожного історичного періоду, трактуючи кожний етап його еволюції як базу для наступного.

У своєму дослідженні Я.В. Бондарчук досліджує вплив матеріальних чинників на формування релігійно-світоглядних уявлень і, водночас, стверджує зв'язок духовного розвитку людства з трансцендентною духовною субстанцією. Такий підхід дозволяє розглядати цю працю не в руслі матеріалістичної чи ідеалістичної парадигми (що призвело б до односторонніх суджень), а в руслі поліонтичної парадигми, яка стверджує існування земного іманентного і вищого трансцендентного світу, матеріальний та духовний модули буття.

Особливий інтерес до монографії Я.В. Бондарчук викликає те, що дослідження духовної еволюції суспільства вона пов'язує з гіпотезою, висунутою в низці праць науковців др. пол. XX – поч. XXI ст. (Джорджіо да Сантільяни, Герти фон Дегенд, Клайва Раггла, О. Чмихова, О. Гурштейна, В. Юрковця та ін.), що базується на поєднанні фактів, взятих із мистецтвознавчих, релігієзнавчих та астрономічних дисциплін і полягає у зв'язку етапів духовного розвитку людства з астрономічними епохами, точніше, з космічними циклами, що визначаються явищем прецесії – рухом земної осі по круговому конусу. Внаслідок того, що вісь обертання Землі не перпендикулярна до екліптики, а відхиляється від перпендикуляру на  $23^{\circ}26'$  і піддається гравітаційній дії притягання Сонця і Місяця, вона робить кругові рухи по конусу. Разом із нею змінює своє положення відносно площини екліптики і перпендикулярний до неї земний і паралельний йому небесний екватор, отже і точка його перетину з екліптикою (точка весняного рівнодення). Вона переміщається по екліптиці у напрямку, зворотному річному видимому руху Сонця на  $1^{\circ}$  за 72 роки і все коло екліптики ( $360^{\circ}$ ) проходить за 25 800 р., послідовно перебуваючи у всіх

зодіакальних сузір'ях. Хоча протяжність площин зодіакальних сузір'їв уздовж екліптики різна (найбільша – в Тельця, найменша – в Скорпіона), повний цикл прецесії 25.800 р. прийнято ділити на 12 рівних частин. Тобто, у кожному знаку зодіакального кола точка перетину екліптики і екватора знаходиться 2.150 р. Період перебування точки весняного рівнодення в певному знаку зодіаку вважається астрономічною добою цього знака. Сутність зв'язку етапів духовного розвитку людства з космічними циклами полягає в тому, що головні релігійно-світоглядні ідеї історичних періодів отримують відображення в характеристиках домінуючих в ці періоди зодіакальних знаків, які були дані їм давніми астрономами і зафіксовані в різних астрономічних і релігійних трактатах.

Авторка підкреслює, що хоча в різних народів були дещо відмінні зодіаки, у сучасній астрономії прийнятий один 12-ти членний зодіак, на який вона і спирається у своєму дослідженні. На межі I тисячоліття до н. е. і I тисячоліття н. е. Сонячна система вступила в астрономічну добу Риб. Відштовхуючись від цієї точки відліку вираховуються датування попередніх астрономічних епох: Овна (поч. н.е. – 2.150 р. до н.е.), Тельця (2.150–4.300 р. до н. е.), Близнят (4.300–6.450 р. до н.е.) і далі в глибину віків до епохи Козерога (45.150–47.300 р. до н.е.).

На перший погляд може скластися враження, що характеристики знаків зодіаку пов'язують дане дослідження з астрологією, яка стверджує вплив сузір'їв на духовний розвій суспільства. Натомість авторка акцентує увагу на тому, що характеристики зодіакальних знаків, у яких давні астрономи-жерці втілювали головні релігійно-світоглядні ідеї і культу певних історичних періодів, лише відображають головні етапи духовного розвитку людства. Зодіак є системою символів, які відображають думки людей, що панують у певний історичний період часу. Наприклад, повсюдне поширення «близнючних» культів у VII–V тисячолітті до н.е. отримало відображення в характеристиці домінуючого на той час зодіакального знака Близнят, що позиціонує принцип парності, подвоєння. Усвідомлення Землі як частки космосу у взаємодії з небесними світилами, особливо, Сонцем, що спричинило до повсюдного поширення грандіозних мегалітичних структур, відобразилось у характеристиці домінуючого в IV–III тисячолітті до н. е. зодіакального знака Тельця, який вважався символом планети Земля, у чому підкреслювався його зв'язок із космосом.

Поширення культів героїв у II – I тисячолітті до н. е. спричинило до того, що домінуючий на той час знак Овна було охарактеризовано як знак героїв. Стихією Овна вважається вогонь війни, управителем – планета Марс, а зіркою в екзальтації – Сонце.

Відповідність характеристик зодіакальних сузір'їв, даних давніми астрономами в VII–I тисячолітті до н.е. (у часи розвинутої астрономії, коли людство знало зодіакальне коло), головним релігійно-світоглядним уявленням того часу, не викликає сумнівів. Проте історія людства та його духовний розвиток не обмежується цим періодом.

Метою дослідження Я.В. Бондарчук стало з'ясування того, чи отримують провідні релігійно-світоглядні ідеї відображення в характеристиках зодіакального кола у більш ранні періоди історії (палеоліт, мезоліт), коли астрономія була в зародковому стані і людство не знало зодіакального кола. Для розв'язання цієї проблеми потрібне більш-менш точне датування артефактів із допустимою розбіжністю в 1-2 тис. років. На жаль, таке датування неможливе для культових предметів періоду ашель і мустьє, які датуються з розбіжністю в сотні тисяч років. Тому в розділах книги, присвячених релігійним уявленням цих періодів співвіднесення з характеристиками зодіакальних знаків немає. Починаючи з перехідного періоду від мустьє до верхнього палеоліту, коли датування артефактів стає більш точним, таке співвіднесення стає можливим. На підставі семантичного аналізу ритуальних артефактів як матеріальних утілень релігійно-світоглядних уявлень, авторка визначає, які культу і вірування виникали в певний період давньої історії і зіставляє їх із принципами та поняттями, характерними для зодіакального знака, домінуючого в той (конкретний) період. У результаті такого послідовного порівняння виявляється, що характеристика домінуючого в певний період зодіакального знака (у якому перебуває точка перетину екліптики та екватора), відповідає провідним культам і відповідним їм релігійно-світоглядним ідеям цього періоду.

Зокрема, в аналізованій праці переконливо доведено, що найдавніші свідчення виникнення культу каменів (які вкладались у ритуальні поховання як сакральні предмети, наділені надприродною силою відроджувати буття померлої людини в потойбічному світі), припадає на 48 – 46 тисячоліття до н. е., тобто на астрономічну добу Козерога і відображається в характеристиці цього знака, адже його стихією вважається земля, а управителем – планета Сатурн, присвячена богу, символом якого є камінь. Козеріг характеризується як знак непорушної матеріальної основи Землі і, водночас, основи (старту, відправної точки) духовної шкали людства. Поняття непорушної основи, притаманне цьому знаку, відповідає культу каменів, які у свідомості неандертальця були матеріальними носіями тієї ж самої ідеї.

Аналізуючи найдавніші знаки вогню і сонця (хрест і хрест, вписаний у коло), які з'являються в 46–43 тисячоліттях до н.е., Я. В. Бондарчук доходить висновку, що сакралізація вогню і сонця



збігається в часі з відкриттям штучного здобування вогню і відображається в характеристиці домінуючого 45.150–43.000 р. до н.е. зодіакального знака Стрільця, адже стихією цього знака вважається ритуальний вогонь священнодійства, що символізує високі духовні устремління людини, спрямовані до світу небесних світил, стихією яких є вогонь, тому Стрілець «цілить по зорях».

У п'ятому розділі праці, розглядаючи перехід від первісних стад до дуально-родових общин, що відбувається внаслідок розселення Homo Sapiens по Євразії (40 – 35 тисячоліття до н. е.), авторка висловлює небезпідставне припущення, що початок глобальних прогресивних змін у соціальному розвої первісного світу отримує відповідність у характеристиках домінуючих у той час зодіакальних знаків Терезів (40.850–38.700 р. до н.е.), який відображає урівноважене протистояння (у родоплемінній общині урівноважене протистояння двох родів або двох фратрій), Діви (38.700–36.550 р. до н.е.), що позиціонує культ жінки як продовжувачки поколінь роду, та Лева (36.550–34.400 р. до н.е.), з яким пов'язуються поняття верховенства, лідерства ієрархії, підпорядкування, що ставали особливо актуальними у зв'язку із більш-менш чіткою організацією дуально-родових колективів. Об'єктивність цих міркувань підтверджується аналізом характерних для цього періоду скульптурок териантропів – жінок із головами левиць, що свідчать про синтез культів жінки-матері і звіра-тотема, в ролі якого найчастіше виступає наймогутніший цар звірів.

Не можна не погодитись із думкою авторки про те, що упорядкування статевої відносин між родами та фратріями і зростання дітонародження посилювало культ жінки. Поява зображень жіночих знаків (вульв) та місячних «жіночих» календарів припадає на 35 – 33 тисячоліття до н.е. і отримує відображення в характеристиці головного на той час зодіакального знака Рака (34.400–32.250 р. до н.е.), який позиціонує жіночий материнський принцип відтворення, плодоносності, оновлення життя. Денним управителем Рака вважається Венера, а нічним – Місяць. Безсумнівно, що культ фертильності сприяв усвідомленню значущості пари, отже, виникненню культу пари як необхідної умови продовження життя. Про це свідчить поява парних поховань та зображень пар тварин і териантропів. Найдавніші приклади таких феноменів з'являються в 33–31 тисячоліттях до н.е. – астрономічну добу зодіакального знака Близнят (32.250–30.100 р. до н.е.), з яким пов'язується принцип парності (подвоєності).

Розгляд артефактів гравецького періоду (30–20 тисячоліття до н.е.) дає авторці підстави для висновку про виникнення і особливе поширення в 30–28 тисячолітті до н.е. культів травоядних тварин, які відсувають на другий план культу хижаків. Перевага культів фітофагів, що годуються від землі, яка вже тоді (ще задовго до виникнення землеробства) сприймається як мати-годувальниця, відображається в характеристиці домінуючого від 30.100 – до 27.950 р. до н.е. знака Тельця – першого знака стихії землі. Новий культ чоловіка-мисливця, що виникає у 28–26 тисячоліттях до н.е. внаслідок заміни загінного полювання переслідуванням тварин, виявляється в появі ритуальних зображень чоловіків та їхніх знаків (фалосів) у печерному живописі та дрібній пластиці і відображається в характеристиці домінуючого в 27.950–25.800 р. до н.е. зодіакального знака Овна, який позиціонує боротьбу, штурм, азарт. Його стихією вважається вогонь війни, управителем – планета Марс, а планетою в екзальтації – Сонце.

В аналізованій праці логічно доводиться, що після виникнення культу чоловіка-мисливця наступним кроком у духовному розвої первісної людини стає сакральний синтез антиномічних культів чоловічого і жіночого начал, що виявляється в артефактах 26–24 тисячоліть до н. е. і отримує відображення в характеристиці домінуючого від 25.800 до 23.650 р. до н. е. зодіакального знака Риб, який позиціонує принцип поєднання антиномій. У фізичному плані це сприймається як любов чоловіка і жінки, шлюб, народження дітей.

Порівняння авторкою культових жіночих скульптурок (так званих гравецьких венер), створених від 28 до 21 тисячоліття до н. е. наочно демонструє, що на відміну від «безликих» венер 28–25 тисячоліть до н. е. в більш пізніх скульптурках костенківсько-авдіївської та мальтинсько-буретської культури передаються індивідуальні риси обличчя і статури, що можна розцінювати як крок до передачі характеру і психіки кожної людини, неповторних рис її душі. Ця нова риса духовного розвою пов'язується авторкою з характеристикою домінуючого від 23.650 до 21.500 р. до н.е. зодіакального знака Водоля, який вважається знаком особливого проникнення в духовний світ людини і духовний світ небес. Вважається, що ним управляє планета Сатурн (присвячена богу землеробства), що «заземлює» Водоля, і планета Уран (присвячена богу неба), що «підносить» Водоля у вищі духовні світи. Саме в епоху Водоля в мистецтві вперше з'являється художній образ душі у вигляді пташки. Зазвичай живописні і скульптурні зображення пташок пов'язуються зі смертю людини, коли її душа у вигляді пташки відлітає у вищий світ.

Аналізуючи подальші кроки в духовному розвої суспільства в останній період палеоліту (20–10 тисячоліття до н.е.), Я. В. Бондарчук переконливо доводить відображення нових культів і релігійно-світоглядних ідей у характеристиках домінуючих в той період зодіакальних знаків. Входження у сферу релігійних інтересів первісної людини зірок і сузір'їв у 20 – 18 тисячоліттях до н. е., про що свідчить зображення тварин, окреслення яких відповідають схемам розташування зірок (у печерах Ласко і Кам'яна

Могила), відображається в характеристиці домінуючого в той час зодіакального знака Стрільця. Зародження в 18–16 тисячоліттях до н.е. уявлень про Всесвіт як триярусну структуру, що передається зооморфними кодами риб, змій, наземних тварин і птахів, відображається в характеристиці Скорпіона, що має три образи: змії, скорпіона та птаха і вважається знаком з'єднання підземного, земного і небесного світу.

Усвідомлення необхідності рівноваги в природі і суспільстві, як необхідної умови існування світу, що виявляється в появі в 15–13 тисячоліттях до н.е. зображень однакових тварин у позаврівноваженого протистояння, відображається в характеристиці домінуючого на той час зодіакального знаку Терезів, який позиціонує відповідний принцип.

Новий етап у розвитку культу жінки-матері, який починається в 13 тисячолітті до н. е. у зв'язку зі зміною клімату, потеплінням, розвитком рослинності та зростанням значення спеціалізованого збирання дикорослих злаків, відображається в характеристиці домінуючого від 12.900 до 10.750 р. до н. е. зодіакального знака Діва.

Особливе зацікавлення в праці Я.В. Бондарчук викликає порівняння житлових і культових споруд у доземлеробських та землеробських поселеннях Близького Сходу XI–VII тисячоліть до н. е. Дослідниця доходить висновку, що планово-об'ємне рішення будівель визначалось не стільки утилітарними, скільки релігійно-світоглядними чинниками. Якщо домінування культу Сонця в XI–IX тисячоліттях до н. е. (до виникнення землеробства) обумовлювало переважання в культовій і житловій архітектурі модулю кола, який наслідував диск Сонця, то домінування культу Землі в IX–VII тисячоліттях до н. е., внаслідок виникнення рільництва, яке передбачало працю на прямокутних ділянках землі, обумовило перехід від модуля кола до прямокутника, що сприймався як знак Землі, на відміну від кола – знака Сонця і небесного світу.

Домінування культу Сонця, переважання центричного принципу в будівництві храмів і осель припадають на астрономічну добу Лева (10.750–8.600 р. до н.е.) і відображаються в характеристиці цього знака, який позиціонує поняття лідерства, верховенства і центрizmu. Стихією Лева вважається царственный вогонь влади, а управителем Сонце – центр, який визначає рух семи інших планет Сонячної системи. Характерні риси релігійного життя IX–VII тисячоліть до н.е., обумовлені переходом до відтворювальних форм господарювання: домінація культу Землі, особлива увага до сім'ї і спорідненості поколінь роду отримують відображення в характеристиці домінуючого від 8600 до 6450 р. до н.е. зодіакального знака Рака, який позиціонує принцип відтворення, культ дому і сім'ї, а також повернення назад, у минуле, до предків.

Останній розділ праці Я.В. Бондарчук присвячує аналізу провідних релігійно-світоглядних систем, що сформувалися в др. пол. I тисячоліття до н.е. – початку нової ери: буддизму, індуїзму, даосизму, конфуціанства, юдаїзму і християнства. Дослідниця доходить висновку, що незважаючи на суттєві відмінності, провідні релігії світу мали одну найважливішу спільну рису, яка полягала в усвідомленні головного бога як надсвітового духовного Абсолюту.

Якщо до цього часу боги уявлялись як матеріальні або енергетичні істоти, що існують у реальному світі, на землі, небі, в космосі, то тепер верховне божество розумілось як таке, що існує над світом, у трансцендентному вимірі буття. Таке розуміння Бога неминуче ставило перед мислителями проблему Його взаємодії з іманентним світом, що було б неможливо без визнання в Ньому єдності антиномічних трансцендентного та іманентного начал. Універсальною ідеєю, притаманною всім провідним релігійно-світоглядним системам, сформованим наприкінці I тисячоліття до н.е. – початку нової ери, стає «імантизація трансцендентності» – антиномічне осмислення Бога, що передбачає трактування його як надсвітового духовний трансцендентний Абсолют, і водночас його іманентну присутність у матеріальному світі. Цю найхарактернішу спільну особливість провідних світоглядно-релігійних систем – намагання досягнути надсвітового Абсолюту в єдності антиномічних: трансцендентного духовного та іманентного матеріального начал авторка пов'язує з характеристикою домінуючого в наш час зодіакального знака Риб, визначальним принципом якого вважається єдність антиномій.

Отже, розгляд широкого кола артефактів, необхідних для культурно-хронологічних зіставлень, показав, що відображення головних релігійних культів у характеристиці зодіакального знаку, домінуючого в період зародження цих культів, характерно не лише для часів розвинутої астрономії, а й для епох палеоліту і мезоліту, коли астрономія була в зародковому стані і людство не знало зодіакального кола.

Якщо відображення основних особливостей релігійного життя VII–I тисячоліть до н.е. у назвах і характеристиках домінуючих тоді зодіакальних знаків пояснюється тим, що жерці-астрономи узагальнювали в них головні релігійні ідеї, то відображення провідних культів більш ранніх періодів у характеристиках домінуючих у ці періоди знаків немає такого пояснення. Це спонукає авторку до висновку, що збіг головних рис релігійного життя тієї чи іншої астрономічної епохи та характеристики домінуючого в цю епоху знака зодіаку є результатом дії не лише людського розуму, а й надсвітової

свідомості, позначенням етапів духовної еволюції людства. Пропонована концепція вписується в сучасне трактування історичного розвитку з позицій пост некласичного (монадологічного, тоталогічного) підходу, згідно з яким, незважаючи на те, що всесвітньо-історичний процес диверсується на множині різноманітних формоутворень, однаково він розуміється цілісним (тотальним). Причиною єдності та цілісності історії є надсвітловий трансцендентний духовний Абсолют.

Свої міркування і висновки авторка базує на семантичному аналізі численних релігійних артефактів, що охоплюють величезний проміжок часу від пізнього ашелю до початку нової ери.

Завершуючи аналіз цієї розвідки, потрібно відзначити, що монографія включає 882 якісних ілюстрації, список використаних джерел (726 позицій), іменний покажчик та покажчик археологічних пам'яток і творів мистецтва є вагомим внеском у вивчення духовної еволюції людства, представленої в складному аспекті взаємодії з космічними циклами прецесії.

Безперечно, що складність і різноманітність поставлених дослідницею проблем, які вона вирішує на основі аналізу величезної кількості пам'яток мистецтва, простежуючи орогенічну (центральну) лінію духовного розвитку людства, не дають змоги зупинитись на деяких бічних відгалуженнях від неї (мистецтві Африки, Америки, Австралії). Тому, як побажання, можна запропонувати авторці у подальших дослідженнях звернути увагу саме на ще не вивчених аспектах цієї глобальної теми, вписуючи їх у загальний контекст тернистого шляху богопізнання, яким охоплено людство.

#### Список використаної літератури

1. Бондарчук Я. В. Історія релігійного мистецтва як відображення духовної еволюції людства в космічних циклах прецесії. Львів : вид-во Св. Володимира і Ольги, 2022. 928 с.

#### References

1. Bondarchuk Ya. V. Istoriiia relihiinoho mystetstva yak vidobrazhennia dukhovnoi evoliutsii liudstva v kosmichnykh tsyklakh pretsesii. Lviv : vyd-vo Sv. Volodymyra i Olhy, 2022. 875 s.

#### THE SPIRITUAL EVOLUTION OF HUMANITY THROUGH THE PRISM OF THE HISTORY OF RELIGIOUS ART

[Review of the monograph by Y.V. Bondarchuk «The history of religious art as a reflection of the spiritual evolution of humanity in the cosmic cycles of precession». Lviv: PP « Edition of St. Volodymyr and Olha», 2022. 928 p.].

**Vytkalov Serhii** – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

On the basis of the analysis of a significant number of objects of material culture, it is proved that the coincidence of the main features of the religious life of one or another astronomical epoch and the characteristics of the zodiac sign dominant in this epoch is the result of the action not only of the human mind, but also of supernatural consciousness, marking the stages of the spiritual evolution of mankind. The proposed concept fits into the modern interpretation of historical development from the standpoint of the post-non-classical (monadological, totalological) approach, according to which, despite the fact that the world-historical process diverges into a multitude of various formations, it is equally understood as complete (total). The reason for the unity and integrity of history is the transcendent spiritual Absolute.

*Key words:* history of religious art, Paleolithic, Mesolithic, Neolithic, spiritual evolution of mankind, image making.

#### UDC 7.03.2

#### THE SPIRITUAL EVOLUTION OF HUMANITY THROUGH THE PRISM OF THE HISTORY OF RELIGIOUS ART

[Review of the monograph by Y.V. Bondarchuk «The history of religious art as a reflection of the spiritual evolution of humanity in the cosmic cycles of precession». Lviv: PP « Edition of St. Volodymyr and Olha», 2022. 928 p.].

**Vytkalov Serhii** – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The urgency of the problem. Modern life, considerable awareness of society, availability of information make it possible to touch on the study of those issues which relatively recently did not become the subject of scientific studies. In this regard, the analyzed work is precisely the one in which, on the basis of a powerful body of documentary evidence, the author considered the spiritual evolution of humanity through the prism of fine art.

The scientific novelty of the study lies in the fact that, based on the analysis of a significant number of objects of material culture, the author proves that the coincidence of the main features of the religious life of one or another astronomical epoch and the characteristics of the zodiac sign dominant in this epoch is the result of the action not only of the human mind, but also of supermundane consciousness, marking the stages of the spiritual evolution of humanity. The proposed concept fits into the modern interpretation of historical development from the standpoint of the post-non-classical (monadological, totalological) approach, according to which, despite the fact that the world-historical process diverges into a multitude of various formations, it is equally understood as complete (total). The reason for the unity and integrity of history is the transcendent spiritual Absolute.

The practical significance of the research - the collected, processed and critically analyzed material will form an important basis for the development of the outlined issues in the future. It will also be useful for the network of higher education institutions, whose students must also know the evolution of cultural practices.

*Key words:* history of religious art, Paleolithic, Mesolithic, Neolithic, spiritual evolution of mankind, image making.

Надійшла до редакції 22.03.2023 р.

УДК 78.071.1(477)

### ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ (ДО 70 – РІЧЧЯ ВІД ДНЯ СМЕРТІ КОМПОЗИТОРА ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО)

**Остапчук Марія Миколаївна** – доцент кафедри естрадної музики,  
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
<https://orcid.org/0000-0001-6903-7096>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.624>  
[maria.budz.ostapchuk@gmail.com](mailto:maria.budz.ostapchuk@gmail.com)

Виявляється сутність творчості українського композитора Всеволода Петровича Задерацького, осмислюються різні сторони його діяльності, досліджуються основні етапи його творчості та аналізується специфіка створення окремих композицій. Спираючись на спілкування авторки статті з сином композитора – доктором мистецтвознавства, професором Всеволодом Всеволодовичем Задерацьким, до наукового обігу введено нові факти біографії цього митця. Переконаливо доводиться роль спадщини В.Задерацького у контексті подальших досліджень, спрямованих на його творчість і виявлення її ролі та особистого внеску у розвиток вітчизняної культури. Цей матеріал помітно розширює предметне поле української музики.

*Ключові слова:* Всеволод Задерацький, композитор, музика, популяризація, українська культурна спадщина.

*Постановка проблеми.* Всеволод Петрович Задерацький належить до плеяди видатних творчих особистостей, справжній масштаб спадщини яких не зайняв належного їм місця у пам'яті нащадків. Проте ще у середині ХХ століття його музику визнала світова культурна громадськість – вона зазвучала на різних фестивалях Західної Європи і США: Лондоні, Варшаві, Будапешті, Мілані, Нью-Йорку та інших регіонах світу. Його композиції видавалися у знаменитому видавництві «Peters», його ім'я занесено до всесвітньо відомої Англійської енциклопедії «Groups». Відомі й інші форми вшанування його творчості.

Постать В. Задерацького у світовій музичній культурі ХХ століття не має аналогів, оскільки він належить до тих видатних людей у мистецтві, яким випала доля творити в часи тоталітаризму – нацистської Німеччини та СРСР. Його творча діяльність, що збіглася з так званим ленінсько-сталінським періодом радянської історії (1917-1953 рр.) – це не тільки забута сторінка в українській культурі.

До деякої міри В. Задерацький являє собою феномен у світовій історії, оскільки є «рекордсменом забутого» у порівнянні з іншими замовчуваними іменами. Відмінність його долі від таких «навмисно забутих» у свій час – як, М. Рославець чи А. Лур'є, полягає у тому, що в його творчій біографії ніколи не було навіть короткого періоду активної публічної діяльності у ролі композитора чи виконавця своїх творів. Фактично він ніколи не був зафіксований суспільною свідомістю у статусі композитора, а тим більше – як визначного явища [1]. Протягом всього життя у нього не було жодного шансу на будь-яку інформацію навколо своєї особи.

Його ніби й не було: позбавлення виборчих прав, періодичні заслання та арешти, паспорт без права на проживання у великих містах, сувора заборона на публікації. Все це доводить, що влада постійно «підкувалася» щоб ім'я цього композитора не існувало в історії світового мистецтва. Він був свідомо вилучений з музичної історії ХХ ст. та підданий «історичному остракізму» з самого початку існування радянської державності.

Музика композитора не звучала ні в концертних залах, ні на радіо, ні з платівок. Із величезного творчого доробку надрукованими були уже після його смерті, у 70-х роках, окремі фортепіанні твори у збірнику «Твори українських радянських композиторів» [14]; стаття у журналі «Музика» № 4 за 1972 р. В. Клини [7] та невеликий нарис, присвячений циклу «24 прелюдії» цього ж автора у книзі «Українська радянська фортепіанна музика» за 1980 р. [6]. Утім, його творчість сьогодні лише повертається до культурного обігу.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Зважаючи на той факт, що творчість цього композитора до 2000-х років не була предметом особливої зацікавленості вітчизняних науковців, звернемо увагу на деякі матеріали. Першим ініціатором процесу відродження спадщини композитора виступив його син – доктор мистецтвознавства професор Всеволод Всеволодович Задерацький на початку 2000-х років [4]. За ініціативою Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у 2002-2003 рр. відбувся

фестиваль, присвячений музиці композитора, а також низка концертів у Львові, Рівному, Житомирі (містах, з якими безпосередньо пов'язана доля композитора) і на яких зі вступним словом виступав його син.

Львів відіграв важливу роль у тому, щоб музика В. Задерацького дійшла до широкої аудиторії. На початку нового тисячоліття проф. Х. Чаплін-Блажкевич організувала експозицію фортепіанної спадщини композитора. У 2003 р. ЛНМА ім. М. Лисенка до 50-річчя від дня смерті почала видавати зібрання його творів [2]. У 2005 р. симфонічний оркестр академії під керівництвом М. Скорика вперше виконав «Ліричну симфонію» композитора.

У наступні роки почалося активне вивчення і популяризація творчості В. Задерацького. З'явилося низка наукових праць та дисертаційних досліджень, зокрема Лукашенко Н. О. [9] «Стильові основи фортепіанної поетики В.П. Задерацького»: дис... канд. миств.: 26.00.01. Одеса, 2011; Постовойтова С. О. [13] «Особливості поліфонічного мислення композитора у циклі «24 прелюдії і фуги»: дис... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2020; дисертаційне дослідження Калашникової А. І. [5] «Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.»: дис... канд. миств.: 26.00.01. Харків, 2022, у якому аналізуються прелюдії В. Задерацького тощо.

Існує також й декілька статей, серед яких розвідка С. Мірошниченко [12; 175-185]; Н. Лукашенко [8; 127-133], М. Будз [2; 304-307] та ін., в яких його творчість є предметом ретельного студіювання.

Короткі біографічні дані можна знайти й в українському біографічному довіднику «Мистецтво України» [10; 251] та енциклопедичному довіднику «Митці Рівненщини» [11; 14].

Оригінальний автобіографічний матеріал про цього митця авторкою отримано й під час інтерв'ю з сином композитора – В.В. Задерацьким, у якому розкрито безліч деталей його творчої біографії та виявлено низку цікавих і невідомих досі фактів не лише стосовно творчості, але й умов створення тієї чи іншої композиції [4]. За допомогою цієї інформації вдалося реконструювати окремі сторінки його творчості та композиції, а також виявити низку біографічних сегментів, які розширюють уяву і про митця, і про різні грані його творчості. Тим більше, що книга сина вийшла значно пізніше [3]. Цікавий матеріал про творчість цього митця авторка отримала і з рукопису сина композитора, переданого їй для опрацювання, матеріал якого суттєво розширив наявну інформацію [1].

*Мета статті* – дослідити визначальні ознаки творчої індивідуальності В. П. Задерацького, які характеризують його як видатну особистість.

*Серед завдань* – визначити соціально-історичні та біографічні фактори формування творчого методу композитора В. Задерацького.

*Методологія дослідження* базується на історичній реконструкції та біографічному методі, за допомогою яких вдалося відновити сторінки творчої біографії цього композитора.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Які ж були причини цілеспрямованого переслідування особистості В.П.Задерацького? Звернемося до біографії, оскільки його доля і вражає, і надихає водночас.

Народився Всеволод Петрович Задерацький 21 грудня 1891 р. у м. Рівне, в сім'ї відомого залізничного інженера. Його батько – українець, родом із Черкащини, у той час був направлений на Волинь для будівництва залізничної станції Здолбунів та всієї системи під'їзних доріг. Згодом став професором, завідувачем кафедри Київської політехніки.

Його мати – польська дворянка, прекрасна піаністка, яка часто виступала з публічними концертами – була першим натхненником його таланту та першою вчителькою музики [4].

Раннє дитинство пройшло у Рівному, згодом у Курську, де він завершує навчання в гімназії. З 1910 р. В. Задерацький стає студентом юридичного факультету Московського університету та одночасно Московської консерваторії. Навчався у класах композиції у відомих музикантів Г. Пахульського, С. Танєєва, М. Іпполітова-Іванова, К. Кіппа, А. Орлова. Перші та, як виявилось, останні закордонні гастролі у 1914 році відбулися у Швеції, де він виступав із об'ємною концертною програмою.

У 1916 р. закінчив навчання в університеті. Випускні екзаменати у консерваторії скласти не встигає, бо його мобілізують до діючої армії у зв'язку з Першою світовою війною. Саме у той час відбуваються ті події, що мали фатальні наслідки і стали вирішальними для всього його подальшого життя [4].

Потрібно згадати, що на початку 1915 р. він був запрошений на прийом до царської родини. Достовірно невідомо як це трапилося. Окрім того, що В. Задерацький був блискучим піаністом, він відомий і як не менш блискучий оповідач. Володів феноменальними, майже магнетичними ораторськими здібностями, які чарували всіх без винятку слухачів. Зачарував він і престолонаслідка цесаревича О. Романова, який побажав, щоб В. Задерацький став його музичним наставником. Так у житті майбутнього композитора починається період вчителювання у царській родині, який тривав у 1915 – 1916 рр. Утім, у роки революції це був найтяжчий злочин, який і послужив причиною всіх подальших переслідувань композитора [4].



Вчителювання у царській родині перервалися Першою світовою війною. Спочатку В. Задерацький – офіцер царської армії, а після закінчення – армії Денікіна, учасник Громадянської війни у Росії.

Достеменно відомий наступний факт його біографії. У 1920 р. його у складі решти денікінської армії передано під суд до Ф. Дзержинського і засуджено до розстрілу. Напередодні страти В. Задерацький всю ніч грав на фортепіано у будинку, в якому знаходився і сам Ф. Дзержинський, який слухав його гру. За це лише йому одному було дароване життя, проте тільки з правом на проживання у Рязані [4].

У 1923 р. Задерацькому дозволено завершити навчання у Московській консерваторії і отримати диплом піаніста, теоретика та диригента.

Із середини 20-х років розпочинається активна композиторська та виконавська діяльність музиканта. Обдарований піаніст з яскраво вираженою індивідуальною виконавською манерою, він дає чимало сольних концертів. Але у 1926 р. його ув'язнено і весь творчий доробок початкового періоду діяльності *повністю знищено*. Це була перша спроба влади викреслити ім'я В. Задерацького з історії радянської музики [4].

Перші композиції, що збереглися до наших днів, датовані 1928 р. У тому ж році його звільняють із тюрми і навіть дозволяють жити у Москві, де він працює композитором на радіо. У Москві В. Задерацький відтворює низку знищених композицій, веде активне творче життя, завершує навчання на режисерському факультеті Інституту театрального мистецтва (ГІТІС у К. Станіславського). Однак подальша ситуація розвивається не на його користь.

У 1934 р. його висилають із Москви до Ярославля, де в 1937 р., на хвилі загальних репресивних заходів, що розгортаються в країні, заарештовують втретє, звинувативши у виконанні «фашистської музики» (твори Р. Штрауса, Р. Вагнера, Л. Бетховена) і висилають на Колиму на 10 років без права на листування, що означало вірну смерть.

До усіх діянь, здійснених В. Задерацьким, найбільш вражаючим і таким, що не має аналогів у світовій практиці, слід віднести створення ним у колимських таборах унікального циклу з 24-х прелюдій і фуг для фортепіано.

Це був перший історичний прецедент відтворення знаменитого барокового жанру в європейській музиці ХХ ст. Аналогічні твори П. Хіндемита та Д. Шостаковича з'явилися дещо пізніше. Текст композицій написаний був олівцем на телеграфних бланках і блокнотних листках, з яких було зроблено «нотний папір». Час звучання даного циклу триває майже три години. Створення музики у таких умовах можна віднести до розряду найбільших духовних подвигів, здійснених людиною у тяжку годину випробувань.

У 1939 р. його амністовано і він повертається знову до Москви через Магадан, де засновує філармонію і створює симфонічний оркестр.

Під час Другої світової війни живе у Казахстані, потім у Краснодарі. З 1945 р. – в Україні: спочатку в Житомирі, а згодом – у Львові, де працює у консерваторії. Не маючи жодних офіційних звань, В. Задерацький очолює кафедру камерного ансамблю, веде уроки спеціального фортепіано, тобто посідає провідне місце у фаховому середовищі.

На його заняттях завжди збиралося чимало студентів із різних факультетів, які із захопленням слухали неперевершену гру та надзвичайно цікаві розповіді про відомих композиторів та виконавців, з якими В. Задерацький був знайомий особисто [2; 306].

У 1951 р. влада знову знайшла в особі композитора «образ ворога» – звинувативши його у формалізмі. На цей раз В. Задерацький уже не міг знести публічних звинувачень, які призвели до хвороби серця і 1 лютого 1953 р. він помирає у Львові. Похований на Личаківському кладовищі.

Музична спадщина В. Задерацького багатогранна і різноманітна. Вона охоплює різні жанри: від монументальних до малих форм. Він написав 2 опери, 2 камерні симфонії, різноманітні камерні твори для різних інструментів та для різного, зокрема і нетрадиційного складу камерних ансамблів та понад 100 романсів.

Але найчисельнішою є фортепіанна музика, до якої композитор звертався впродовж усього життя. Вона є чи не найціннішим із створеного митцем і репрезентує еволюцію його творчого стилю. Як блискучий піаніст, що тонко відчував фортепіанний колорит та специфіку фортепіанної стилістики, В. Задерацький прагнув охопити у своїй творчості найрізноманітніші жанри фортепіанної музики. Йому належать також 5 сонат (написаних у 1928-1936 рр.), цикл 24 прелюдій (1934 р.), уже згадуваний цикл «24 прелюдії і фуґи» (1937 р.); дві великі сюїти «Фронт» і «Батьківщина» (1945-1946 р.), цикл «Легенди» (1940 р.) вперше знаменував розквіт цього жанру в Україні, в якому акцентується комплексна спадковість романтичного мистецтва, а також ним написана велика кількість транскрипцій, низку окремих п'єс і музики для дітей: два дитячих концерти, 4 цикли малих програмних сюїт.

Саме звернення до програмних циклів фортепіанних мініатюр видається даниною розвитку художньої тенденції, що намітилася у багатьох творах тогочасних композиторів. Проте В. Задерацький

пропонує глибоко індивідуальне трактування цього жанру. Зовні це виявлено у тяжінні до сюїтності та деталізованої програмності. У сфері інтонаційно-образній та мовній – в активному пошуку власного колориту, інтонаційно-мелодичних, фактурних та формотворчих принципів. Ці твори містять прагнення композитора до синтезу різноманітних стилевих тенденцій: конструктивізму (остинато), механістичної токатності, імпресіоністичної барвистості та романтичного заглиблення у сферу інтимних почуттів. Саме таке розмаїття джерел у ранніх фортепіанних творах поглибило і збагатило справжній індивідуальний стиль композитора.

У своїх подальших творчих пошуках В. Задерацький спирається на традиції західноєвропейського та російського романтизму. Романтичне спрямування його музики походить від романтичного мистецтва, яке сформувало його духовну особистість та художнє світосприйняття. Романтичне піднесення як форма світовідчуття загалом характеризувало «дух» 20-30-х рр. ХХ століття у художній творчості.

Одним із перших, хто продовжив лінію романтизму у вітчизняній фортепіанній музиці, був саме В. Задерацький. Його художній стиль можна визначити як неоромантичний, специфіка якого полягає у досить рідкісному типі музичного мислення, що є гармонійним сплавом романтичних естетичних тенденцій і новітніх технологічних постромантичних принципів; як-от: лінеарність, остинатність, конструктивізм, ладова багатобарвність, лаконізм фактурних рішень тощо [6; 199].

Нині, через багато років після написання творів В. Задерацького, їх можна тлумачити як перші зразки «неоромантичної» тенденції у мистецтві ХХ ст., хоча сама ця тенденція не фіксувалася на той час його сучасниками. Навпаки, визнавалися актуальними всі різновиди антиромантичних тенденцій, особливо у фортепіанній музиці, а все романтичне вважалося застарілим, не вартим продовження.

До нашого часу залишається таємницею те, як людина, що знаходилася під постійним наглядом, відірвана від світових джерел, від найкращих взірців європейських музичних традицій, могла написати і залишити нащадкам музику, аналогів якої не було на той час. Мова йде саме про його фортепіанний цикл «24 прелюдії і фуги» – монументальний твір, епічний за своєю суттю. Він є цікавим прикладом сполучення поліфонічного і гармонічного мислення композитора, яке і зумовило таке органічне поєднання у фортепіанній фактурі: складні гармонії з ясною, чіткою тональною основою, елементи модерну і народні мотиви. Все це дає підстави приєднати даний твір до низки унікальних творів не лише вітчизняної, а й світової фортепіанної музики.

У своєму циклі В. Задерацький використав принципи «романтизації» старовинної барокової форми. По суті це є неоромантизм, де присутні лише естетичні алюзії та гостро оновлений принцип ставлення до тонально-гармонічної логіки. Саме неоромантичне схилення у трактуванні жанру – предметно відрізняє цикл композитора від усіх звернень до подібного макро-циклу у музиці ХХ століття [4]. Сьогодні вважається, що він багато у чому передбачив музичні відкриття П. Гіндеміта та Д. Шостаковича, адже був першим композитором після Й. С. Баха, хто створив цикл «24 прелюдії і фуги» у всіх тональностях.

Новаторськими рисами позначена і фактура у багатьох його творах. Як композитор-піаніст він збагачує виконавсько-виразові ресурси фортепіано мовно-колеристичними новаціями, розкриваючи нові грані сонорних барв, градацій, діапазону. Здебільшого музика В. Задерацького програмна і циклічна. Мелодика творів приваблює своєю наспівністю та ліризмом. Образна сфера його композицій позначається яскраво реальною картинністю та унікальністю тематики.

Осторонь стоять твори В. Задерацького, наповнені східним колоритом, вірніше слов'янським відчуттям Сходу. Чимало його творів присвячено цій тематиці. Музична символіка Сходу подається в узагальненому плані. Джерела мелосу в кавказькому фольклорі, який композитор добре знав і переніс до своїх творів у вишукано-стриманих тонах. Відчуття східного колориту витримане не лише в мелодичних інтонаціях, а й ладо-гармонічних та ритмо-фактурних особливостях музичної мови [6; 73].

На початку ХХІ ст. музика В. Задерацького почала звучати на багатьох фестивалях та міжнародних проєктах. Твори композитора виконують відомі музиканти у престижних залах і конкурсах в усьому світі. Так, у 2013 р. на ХІХ Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові відбувся вечір, повністю присвячений творчості В. Задерацького. Фортепіанний цикл «Легенди» у 2018 р. став лауреатом німецької премії *Opus Klassik*, а «24 прелюдії і фуги» надруковано в Англії, у видавництві *Musikmesse*. У 2020 році на ХХVІ фестивалі «Контрастів» звучала його симфонічна та фортепіанна музика. Зокрема, прозвучала «Камерна симфонія», яку композитор написав після звільнення з таборів у 1940 р. Твір вражає багатозначністю образно-символічних алегорій. У симфонії задіяне фортепіано, яке носить певний прихований символ. Фортепіано як головний та «інтелігентний» герой, що протистоїть «мідній групі» оркестру з її алюзією на військові радянські оркестри.

У 2021 р. у рамках масштабного міжнародного музичного проєкту України, Німеччини та Швеції «Заборонена музика», звучали поруч твори українських (у т.ч. Всеволода Задерацького) та німецьких



композиторів, як документи трагічної епохи, яка не має права на повторення. Були здійснені професійні записи, які є у вільному доступі на youtube – каналі Ukrainian Live Classik.

Згадаємо тут і учасника шоу «Голос країни» (2022 р.) Gorim! (Харків), який разом із саундпродюсером Yuzvik презентував пісню, нав'язану фрагментом із Прелюдії і фуги № 2 В. Задерацького. Композиція отримала назву «Колискова», яку присвятили сучасним героям війни. Робота дійсно заколисує та огортає магією музичного супроводу. Як ніколи боляче звучить фраза «Колискову я заспіваю вам не скоро...».

«Ця робота для мене знакова, бо я вперше працюю над пісню, надихнувшись твором українського музичного класика. Ще весною я отримав пропозицію взяти участь у просвітницькому проєкті «ДеУкраїнізована Музика» від порталу «Музвар», де головною метою стояла популяризація українських митців-композиторів, яких російська імперія катувала, а твори їхні привласнювала. Ми доторкнулися до національної музичної спадщини, яку намагалися знищувати, додавши сучасного звучання та актуалізацію тексту через війну в Україні, що знову розв'язала перероджена російська імперія», – коментував Gorim! на презентації цього твору.

Блискучий піаніст, самобутній композитор, талановитий поет і письменник, диригент оркестру, режисер, видатний лектор і педагог – таким є далеко не повний перелік аспектів діяльності Всеволода Петровича Задерацького.

*Перспектива подальших досліджень* вбачається у подальшому зверненні сучасних вітчизняних та світових виконавців до інтерпретації його творів, а науковців-музикознавців до його творчості, що сприятиме виявленню стильової єдності зовнішніх і внутрішніх контекстуальних умов творчості В. П. Задерацького.

*Висновки.* Огляд творчої діяльності В. Задерацького дозволяє впевнено віднести його особистість до визначного явища у вітчизняній музичній культурі ХХ ст. Композиторська творчість вражає різноманітністю жанрів, у яких він знайшов своє самовираження. Видання його творів стає для сучасного розвитку українського мистецтва дуже важливим та виводить їх на концертну сцену, розширюючи репертуар виконавців. Його дивовижна доля є підтвердженням думки М. Бахтіна про те, що у кожній суті є своє «свято відродження».

#### Список використаної літератури

1. Автобіографія В. П. Задерацького. *Приватний архів авторки*.
2. Будз М. Композитор Всеволод Задерацький. Львів : Musika humana, 2005. № 2. С. 304 – 307.
3. Задерацький В. В. Per aspera... Москва : Композитор, 2009. 366 с.
4. Інтерв'ю авторки з сином композитора – В. В. Задерацьким, проведене 10 січня 2003 р. *Приватний архів авторки*.
5. Калашникова А. І. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. Харків, 2020.
6. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.
7. Клин В. Знайомство з творчістю В. П. Задерацького. *Музика*. 1972. № 4.
8. Лукашенко Н. Задерацький: парадокси життя та творчість. *Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 37. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2004. С. 127-133.
9. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького: дис... канд. миств.: 26.00.01. Одеса, 2011. 243 с.
10. Мистецтво України. Біографічний довід. Київ : Українська енциклопедія, 1997. 579 с.
11. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довід. Рівне : Вид. фірма «Ліста», 1997. 365 с.
12. Мірошниченко С. Тематична «аура» у поліфонічних творах В. Задерацького. *Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2000. Вип. 28. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського. С. 177 – 185.
13. Постовойтова С. О. Особливості поліфонічного мислення композитора у циклі «24 прелюдії і фуги». Київ, 2022.
14. Твори українських радянських композиторів для фортепіано. Київ : Муз. Україна; 1979. 52 с.

#### References

1. Avtobiohrafiiia V. P. Zaderatskoho. *Pryvatnyi arkhiv avtorky*.
2. Budz M. Kompozytor Vsevolod Zaderatskyi. Lviv : Musika humana, 2005. № 2. S. 304 – 307.
3. Zaderatskyi V. V. Per aspera... Moskva : Kompozytor, 2009. 366 s.
4. Interviu avtorky z synom kompozytora – V. V. Zaderatskym, provedene 10 sichnia 2003 r. *Pryvatnyi arkhiv avtorky*.
5. Kalashnykova A. I. Stylovi parametry formuvannia ukrainskoi fortepiannoi muzyky malykh form pershoi tretyny XX st. Kharkiv, 2020.
6. Klyn V. Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917 – 1977). Kyiv : Naukova dumka, 1980. 313 s.
7. Klyn V. Znaiomstvo z tvorchistiu V. P. Zaderatskoho. *Muzyka*. 1972. № 4.

8. Lukashenko N. Zaderatskyi: paradoksy zhyttia ta tvorchist. *Nauk. visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 37. Kyiv : NMAU im. P.I. Chaikovskoho. 2004. S. 127-133.
9. Lukashenko N. Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho: dys.. kand. mystv.: 26.00.01. Odesa, 2011. 243 s.
10. Mystetstvo Ukrainy. Biografichniy dovid. Kyiv : Ukrainska entsyklopediia, 1997. 579 s.
11. Myttsi Rivnenshchyny. Entsyklopedychnyi dovid. Rivne : Vyd. firma «Lista», 1997. 365 s.
12. Miroshnychenko S. Tematychna «aura» u polifonichnykh tvorakh V. Zaderatskoho. *Nauk. visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*, 2000. Vyp. 28. Kyiv : NMAU im. P.I. Chaikovskoho. S. 177 – 185.
13. Postovoitova S. O. Osoblyvosti polifonichnoho myslennia kompozytora u tsykli «24 preliudii i fuhy». Kyiv, 2022.
14. Tvory ukrainskykh radianskykh kompozytoriv dlia fortepiano. Kyiv : Muz. Ukraina; 1979. 52 s.

**RETURN FROM OBLIVION (TO THE 70TH ANNIVERSARY OF THE DEATH  
OF COMPOSER VSEVOLOD ZADERATSKYI)**

**Ostapchuk Mariia Mykolaivna** – associate professor of pop music department RSHU

The essence of the creativity of the Ukrainian composer Vsevolod Petrovych Zaderatskyi is revealed, various aspects of his activity are analyzed, the main stages of his work are explored and the specifics of the creation of individual compositions are analyzed. Based on the communication of the author of the article with the son of the composer – doctor of art history, professor Vsevolod Vsevolodovych Zaderatskyi, new facts of the biography of this artist were introduced into the scientific circulation. The role of V. Zaderatskyi's legacy is convincingly proven in the context of further research aimed at his work and the identification of its role and personal contribution to the development of national culture. This material significantly expands the subject field of Ukrainian music.

*Key words:* Vsevolod Zaderatskyi, composer, music, popularization, Ukrainian cultural heritage.

**UDK 78.071.1(477)**

**RETURN FROM OBLIVION (TO THE 70TH ANNIVERSARY OF THE DEATH  
OF COMPOSER VSEVOLOD ZADERATSKYI)**

**Ostapchuk Mariia Mykolaivna** – associate professor of pop music department RSHU

The urgency of the problem. In the context of the problems of national and cultural revival, the work of one of the original composers of Ukraine, a native of the city of Rivne, Vsevolod Petrovych Zaderatskyi, whose musical heritage is gradually returning to the professional stage and becoming the subject of scientific study, is explored. Further study of this heritage will expand the subject area of national musical culture, qualitatively position Ukraine in the modern European cultural space.

The research methodology is based on the use of a number of methods, in particular the method of historical reconstruction, which provided an opportunity to restore the pages of the composer's creative biography, to form his creative parameters in the modern system of artistic coordinates; the cultural method, with the help of which it became possible to restore the general cultural context of his work and introduce the main results into scientific circulation; the biographical method became useful for clarification of certain pages of his creative biography, as well as revealing the influence of the family environment on the creative personality of the artist.

The scientific novelty of the research lies in expanding the general idea about the potential of the national cultural heritage, introducing new data about this composer's creative activity, which is aimed at revealing him as a sufficiently versatile personality.

*Key words:* Vsevolod Zaderatskyi, composer, music, popularization, Ukrainian cultural heritage.

Надійшла до редакції 11.03.2023 р.

**УДК 791.5**

**ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДИК ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ  
У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦТВА АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ СФЕРИ**

**Лупій Ярослав Васильович** – професор, завідувач кафедри кіно і телебачення,  
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса  
<https://orcid.org/0000-0001-7306-4097>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.625>  
lypii.ya@gmail.com

**Даниленко Сергій Анатолійович** – кандидат наук із державного управління,  
старший викладач кафедри кіно і телебачення,  
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса  
dsa1970@ukr.net

Розглянуто перспективні можливості підготовки фахівців для аудіовізуальної сфери України. Досліджено шляхи фахової підготовки нового покоління режисерів, операторів, а також ведучих і дикторів кіно і телебачення. Виявлено важливість багатоаспектності й міждисциплінарності у навчальному процесі стосовно підготовки фахівців

аудіовізуальної сфери. Акцентовано увагу на сучасну інноваційну діяльність кіношкіл у XXI ст. з урахуванням прискорення розвитку цифрових технологій в Україні. Запропоновано новітні методи підготовки майбутніх вітчизняних фахівців аудіовізуальної сфери з урахуванням досвіду закладів вищої освіти країн Європи.

*Ключові слова:* кіно, телевізійне виробництво, інноваційні впровадження, освітній процес, європейський досвід, аудіовізуальна сферах.

*Постановка проблеми.* Можливості професійної підготовки кадрів в аудіовізуальній сфері в Україні й визначення методик професійної підготовки нового покоління режисерів, операторів, ведучих, дикторів кіно і телебачення постійно залишаються в полі зору науковців, які досліджують питання, пов'язані з багатомірністю та міждисциплінарністю освітнього процесу. В той же час існують не вирішені питання, що стосуються впровадження в освітню практику кінотелешкіл України сучасних інноваційних методик з урахуванням прискореного розвитку цифрових технологій. Порівнюючи стандарти підходів і методів навчання студентів, майбутніх фахівців аудіовізуальної сфери в Україні та європейських країнах, особлива увага зосереджується на необхідності впровадження нових форм і методів навчання студентів, вивчення навчальних планів, структури практичної підготовки та структури дипломних робіт.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Теоретичний аналіз розвитку екранного мистецтва в статті базується на ідеях інновацій в аудіовізуальній сфері, які є універсальним ресурсом для подальшого розвитку освітнього процесу підготовки фахівців для вітчизняного кіно і телебачення. Новітні технології запропонували абсолютно новий простір для творчості – не лише як поле для багатоваріантних форм демонстрації твору, а й як «майданчик» для активної діяльності. Йдеться про інтерактивне медіа-мистецтво, про синергію класичних художніх прийомів та технічну складову мистецтва, про характер взаємовідносин традиційних й нових засобів художньої виразності.

А. Алфьоров та З. Алфьорова у науковій праці «Морфологія аудіовізуальної сфери: практичний аспект» акцентують увагу на існуючій трансформації аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій, а також визначають етапи «первинної» та «вторинної» діджиталізації у першій чверті XXI ст. На їх переконання «порівняльний аналіз цих змін в обох сферах Заходу та України в часовому вимірі свідчить про те, що в нашій країні спостерігається певне запізнення «вторинної» діджиталізації як за об'єктивних (пандемія COVID-19; російсько-українська війна), так і суб'єктивних причин (недостатня розвиненість діджиталізованого українського середовища). Утім, ці недоліки Україна прагне подолати» [1].

Своєю чергою Н. Шаролапова, В. Данилюк та О. Красненко зазначають, що «деякі сучасні технології в мистецтві витісняють традиційні лише тому, що надають майстрам різних галузей мистецтва нові й дуже широкі можливості. Поява комп'ютерної анімації як технології призвела до того, що кінематографісти можуть отримати результати та рішення, в яких неможливо відрізнити ігрові кадри від кадрів за допомогою комп'ютерної анімації» [6].

На переконання О. Безручко та Н. Качмар «перспективи в будь-якій творчій сфері... впливають безпосередньо з минулих досягнень, із таких успіхів, які створюють міцну основу для зростання. Це надає українському кіно не лише більші економічні та технічні можливості для зйомок, а й унікальну можливість інтегрувати українську культуру в європейську [2].

Не менш важливим при цьому залишається аспект підготовки кадрів для аудіовізуальної сфери України. З позицій теорії екранного мистецтва його висвітлено у низці вітчизняних наукових публікацій. Так, С. Лисецький в статті «Екранна освіта в Україні: нотатки з приводу» вказує на те, що «стандарти екранної освіти в Україні мають свої специфічні особливості й ґрунтуються на знанні естетично-мистецьких понять, природи інтерактивного художнього середовища, особливості його сприйняття, та на вмінні використовувати передові комп'ютерні інформаційно-комунікаційні технології – як передумови виховання та існування митця. Науковець вважає, що «професійна творча діяльність в аудіовізуальній сфері, спрямована на естетичну і смислову організацію інтерактивного художнього простору як образного цілого. Кіно, як винахід, створили інженери, а на мистецтво кіно перетворили люди високої художньої культури. Тож сучасний автор візуальної складової фільму має досконало володіти як технікою і технологією фільмування, так і образно-виражальними засобами формування екранного відеоряду. Тим самим в одній особі поєднуються іпостасі інженера і митця. Одна з них вимагає дотримання скрупульозної технологічної точності, а друга – польоту розвинутої уяви, художнього опосередкування реалій і втілення того в мистецьку форму» [5].

На думку В. Шейка «глобалізація світових форм мистецького творення призвела до стрімкого ускладнення культури і мистецтва, вимагаючи від суспільства не тільки трансформації існуючої системи гуманітарної освіти, але й формування її більш гнучких, динамічних моделей». Науковець підкреслює, що «ціннісними орієнтирами й домінантами сучасної гуманітарно-мистецької освіти є її культурологічна та інформаційна складові, а сучасний вищий навчальний заклад, в якому відбувається становлення майбутнього фахівця аудіовізуальної сфери, повинен інтегрувати основні чотири зрізи означеної системи

освіти: загальну, спеціальну, творчо-виконавчу та вищу спеціальну освіту. Саме ці чотири виміри сучасної фахової освіти є вимірами, на яких базуються новітні освітні стандарти» [7].

Заслуговує також на увагу думка кінорежисера В. Кісіна, який вважає, що сучасне аудіовізуальна мистецтво це не лише універсальний набір прийомів та форм, це – «динамічний художній процес, творче та професійне становлення режисера, оператора, або телевізійного ведучого, «майстра» потребує системи професійної підготовки. Їх підготовка має бути якісною, будуватися на поєднанні фундаментальної професійної освіти в галузі сценічної та екранної режисури та вивченні специфічних особливостей нового виду режисерської творчості, оволодінні передовими комп'ютерними технологіями». В. Кісін називає стан під час роботи з групою «польотом» і згадує, що він почав знімати фільми, роблячи все самостійно, але потім «зрозумів, що люди, які оточують мене і допомагають мені, повинні бути кожен кращий за мене у своїй справі», і саме в процесі зйомок, коли режиссер об'єднує групу людей та мотивує її працювати та викладатися виникає це особливе відчуття» [4]. Емоційну складову практики занурення у творчий процес створення сучасного аудіовізуального твору можна висловити словами В. Вітра, який називає театр основою знань і традицій в режисурі кіно, як поєднання технічного і творчого в мистецтво, а телебачення сукупністю неймовірного поєднанням всіх існуючих у житті форм режисури. На погляд науковця студенти, які пройшли через «випробування професією» у навчальному просторі, опиняються в ситуації, коли зіткнення з реальними проблемами формує обов'язковий для дотримання зведення правил та заходів, створює власний інструментарій для вирішення нагальних питань, дає розуміння впливу рішень на роботу – свою та всієї групи, вміння приймати розумні, виважені рішення. Вони стають прихильниками ставлення до своєї майбутньої творчої професії [3].

*Мета дослідження* полягає у визначенні потенціалу професійного розвитку аудіовізуальної сфери в Україні, можливостей впровадження інноваційних методів викладання в освітній процес студентів, які навчаються за спеціальністю «Аудіовізуальні мистецтва» на основі досвіду розвинених європейських країн.

*Вклад основного матеріалу.* Як свідчать реалії сьогодення, сучасні українські кіно і телебачення перебувають на стадії цифрової модернізації, переживають період реформ та радикальних змін. Ці зміни викликані розвитком обчислювальної техніки та іншими технічними новаціями. З іншого боку, важливо розвивати й творчі людські ресурси, які можуть створювати якісний аудіовізуальний продукт. Новий ландшафт кінотелевиробництва, а також мистецька освіта потребують міждисциплінарного підходу до роботи кінорежисерів, операторів, аніматорів, мультимедіа-художників та інших фахівців у галузі екранного мистецтва. Не менш важливим нині залишається завдання щодо застосування інноваційних методів в освітньому процесі під час підготовки фахівців аудіовізуальної сфери. Зокрема, надмірне використання видовищних ефектів при розкритті екранних образів у кіно і телепостановках нерідко свідчить про їхню штучність та нереальність, що потребує вивчення різних співвідношень традицій вітчизняного кіно і телебачення. Сучасною вимогою до освітнього процесу є те, що майбутні фахівці аудіовізуальної сфери мають опанувати науково-практичні засади своєї професійної підготовки. Формування творчого мислення, вміння аналізувати та узагальнювати факти, відстоювати свою точку зору, критично підходити до джерел, вчитися співпрацювати з іншими є життєво важливим для всіх студентів. Зокрема, для активізації пізнавальної діяльності використовуються прості та складні технології, а саме «мозковий штурм», «робота в парах та малих групах», «ротаційні трійки», «атака на викладача», «засідання експертної групи», а також постійні екскурсії на міські телерадіокомпанії та Одеську кіностудію.

Студенти працюють у командах, творчо мислять, швидше та глибше вивчають теорію і практику кінотелебізнесу, демонструють свої професійні знання та навички, і вже на III-IV курсах випробовують екранну продукцію у різних формах та форматах. В основному це пов'язано з тим, що університет навчає студентів кіно, телебачення, фотографії та акторській майстерності. Студенти отримують знання для подальшої роботи на посадах режисерів, операторів, сценаристів, редакторів, телеведучих, дикторів кіно і телебачення.

Навчання включає практичні семінари і теорію, історію культури і мистецтва, а також всебічний розвиток художніх і наукових напрямів.

Сучасні умови висувають набагато вищі вимоги до системи освіти, яка повинна підготувати фахівців для життя й професійної діяльності у величезному, динамічному та швидко мінливому світі. Інноваційні технології навчання, що використовуються в освітньому процесі, повинні ґрунтуватися на соціальному замовленні, професійних інтересах майбутніх спеціалістів та їх особистісних особливостях. Тому під час підготовки студентів використання інноваційних форм і методів має органічно поєднуватися з практичним осмисленням цілей, завдань навчання та розвитку.

У нашому дослідженні розглядається досвід професійної підготовки кадрів в аудіовізуальній сфері закладів освіти європейських країн. Серед них однією з найвідоміших є Лондонська кіношкола, заснована 1957 р., що вже кілька десятиліть готує фахівців для кіно і телебачення [8]. Нині цей навчальний заклад

частково фінансується благодійними організаціями та державою. Проте основними його постачальниками є найбільші британські та американські кіно- та телекомпанії. Школа спеціалізується на магістерських та докторських програмах, у процесі опанування яких студенти здобувають ступінь магістра більшості кінопрофесій, включаючи кіновиробництво, написання сценаріїв, режисуру художніх фільмів, документальні фільми, анімацію, цифрові ефекти, дизайн та звукорежисуру.

Освітній заклад пропонує короткі курси, сертифікаційні курси та дипломні програми лише для громадян Великобританії та ЄС. Навчальний рік складається з трьох семестрів. Щороку студенти та викладачі випускають понад 100 навчальних фільмів.

Підготовка широкого кола фахівців здійснюється за десятима спеціальностями, зокрема режисерів, кінематографістів, сценаристів, продюсерів, монтажерів, композиторів, художників та звукорежисерів.

Підготовка виконується з ухваленням рішення про майбутню спеціалізацію наприкінці другого року навчання. Перед цим у студентів є можливість спробувати себе у якості режисера, оператора, монтажера, звукорежисера, художника та продюсера. Навчання в школі з кожним семестром стає все важчим, а зйомка перетворюється з невеликих чорно-білих німих фільмів на повномасштабні професійні зйомки.

Викладацький склад лондонської кіношколи вважає, що студентів слід знайомити з різними видами кіно-і телемистецтва, а ідеї та проекти мають виходити від студентів, а не викладачів. Перехід від інформаційно-описового навчання до інноваційно-ефективного навчання пов'язаний з використанням нових комп'ютерних та інформаційних технологій, електронних підручників, відео матеріалів, вільної пошукової діяльності у навчальному процесі, що розвиває та забезпечує особистісну спрямованість. Студентам пропонується розробити чітке розуміння того, як професійні ролі позиціонуються протягом усього процесу розробки та виробництва програмного забезпечення. Все практичне навчання є ретельно інтегрованим з семінарами та іншими заходами, присвяченими вивченню кіно та телебачення у їхньому історичному, культурному та діловому контексті.

Особливий інтерес являє комплекс методик, спрямованих на розвиток творчого та критичного мислення аудиторії. Наприклад, практичні заняття з кінотелевиробництва (засновані на концепціях агентства, категорії, мови, технології, аудиторії та самовираження) досліджують контекст питань, пов'язаних із виробництвом аудіовізуального продукту. Сприйняття та моделювання ситуацій відбувається за допомогою рольових ігор, таких як аналіз творчих завдань та проблемних питань. Використання інноваційних методів, педагогічних дій та засобів в освітньому процесі сприяє подоланню стереотипів у різних сферах освіти, виробленню нових підходів до професійних ситуацій, стимулюванню творчої активності студентів, а також розвитку їх творчих здібностей.

У сучасних реаліях освіта стає все більш відкритою та глобальною. І в цьому зв'язку організація аудіовізуального освітнього процесу на прикладі давно перевіреного французького досвіду також є корисною. Нині французькі вищі навчальні заклади, пов'язані з аудіовізуальним мистецтвом, можна поділити на три основні категорії: університети, старші школи та коледжі [9].

Структура коледжу та старшої школи принципово відрізняється. Основними навчальними закладами з підготовки кіно фахівців є професійно-технічні училища.

Одним із найпрестижніших та найстаріших у Франції навчальним закладом із підготовки фахівців із кіновиробництва є вища школа кінематографу у Парижі. Під час навчання французьким студентам пропонується на вибір широкий спектр спеціалізованих навчальних дисциплін. Майбутні фахівці кіномистецтва набувають теоретичні, практичні, технічні та творчі навички, щоб стати професіоналами в аудіовізуальній сфері. Уже на першому курсі студенти отримують базові знання про кіно образи, навчаються користуватися професійними відеокамерами, записуючим та освітлювальним обладнанням. На другому курсі студенти більше дізнаються про свою спеціальність, на практиці знімають короткометражні фільми та поступово обирають конкретні спеціалізації. Крім того, більш поглиблені теоретичні курси зосереджені на вивченні проблем та тенденцій кіновиробництва, а також на введенні у дослідницьку діяльність. На випускному курсі студенти проходять стажування в одному з попередньо обраних професійних проектів. Цей період навчання вважається одним із найважливіших для розвитку їх кар'єри. Він повністю присвячений виконанню дипломного проекту під керівництвом експертів та викладачів, які сприяють професійній інтеграції [10].

Вища школа кінематографу у Парижі відіграє особливу роль у створенні кадрових систем кіновиробництва й тісно співпрацює з корпоративними організаціями. Це має багато переваг як для кожного студента, так і для розвитку кіномистецтва загалом.

Ще однією важливою особливістю системи розвитку людських ресурсів французької кіно освіти є те, що всі навчальні заклади мають всебічну підтримку студентів в освітньому процесі, роблять акцент на їх фінансовому забезпеченні, професійній інтеграції, культурному розвитку, фаховій перепідготовці, а також співпраці з іноземними освітніми закладами.

Сьогодні вища школа кінематографу у Парижі продовжує готувати режисерів, операторів, продюсерів, звукорежисерів, сценаристів, монтажерів, декораторів, та дистриб'юторів. Важливою особливістю цього навчального закладу є відсутність штатних викладачів. Щороку представники кіноіндустрії співпрацюють із школою, допомагають освітньому процесу. Окрім того, французька школа кінематографу продовжує співпрацю та обмін студентами з кіношколами Нью-Йорку, Токіо, Лондону, Буенос-Айресу, Берліну і Лос-Анджелесу.

Важливим чинником у процесі кореляційного досвіду професійної підготовки стало ознайомлення із навчальними програмами Німеччини. Стандартна чотирирічна навчальна програма Німецького інституту кіно і телебачення у Мюнхені побудована таким чином, щоб кожен студент мав можливість зняти власний фільм, взяти участь у виробництві фільму однокурсника, а також виступити у різних ролях, включаючи режисера, оператора, звукорежисера та продюсера [11].

Уже на першому році навчання студенти мають можливість зустрітися з людьми, причетними до кінотелевиробництва, стати учасниками численних показів фільмів, навчатися за обраною спеціальністю. Другий курс здебільшого фокусується на документальних фільмах. Усі студенти, крім сценаристів та декораторів, проходять курси документального кіно. Згодом формується майстерня документального кіно, в якій режисери-документалісти запрошуються до роботи над проектами, проходячи етапи від розробки ідеї до її втілення. На третьому курсі інститут кіно і телебачення запрошує досвідченого режисера чи продюсера керувати зйомками студентських фільмів. Цей творчий процес триває з вересня до березня, після чого студенти проходять професійні проектні стажування.

Для удосконалення теоретичних знань студенти-художники та оператори виконують завдання, пов'язані зі створенням візуальних об'єктів. Четвертий рік навчання присвячений виконанню двох дипломних проектів: творчого (кіно і телебачення) та наукового (дисертація). Дипломна робота виконується за наміченим планом у встановлених умовах. У залежності від спеціалізації студенти оволодівають сценарною майстерністю короткометражного та художнього фільму, беруть участь у створенні фільмів у якості оператора, режисера та звукорежисера, а також оволодівають мистецтвом кінотелемонтажу.

Варто зазначити, що німецька система вищої кінотелеосвіти має свій вплив на систему розвитку людських ресурсів аудіовізуальної сфери. Основним принципом побудови вищих навчальних закладів є «академічна свобода», зумовлена не лише тим, що німецькі ЗВО є автономними установами, а й відносною свободою та незалежністю, що надається кожному члену університетської спільноти. Важливою особливістю німецької кінотелеосвіти є те, що кожен студент індивідуально обирає конкретну спеціалізацію та освітню програму, а також відповідним чином планує своє навчання.

Німеччина є європейським лідером за кількістю мережі ЗВО, що готують фахівців для кіно та телеіндустрії. Не менш відомим та успішним у цьому напрямі є університет кіно в Бабельсберзі, заснований 2014 р. [12].

Проектно-орієнтований підхід до навчання дозволяє цьому ЗВО скоротити терміни інтеграції випускників у професійну індустрію та створити всім студентам під час навчання умови для практики на великих знімальних майданчиках. Навчальний заклад бере активну участь в обміні студентами з іншими кіношколами світу, включаючи Францію, Аргентину, США, Канаду, Південну Африку та Ізраїль. Університет кіно в Бабельсберзі готує продюсерів, режисерів ігрових та неігрових фільмів, операторів, звукорежисерів, фахівців з анімаційного дизайну, сценаристів, редакторів та композиторів. Як й у французьких кіношколах, прийом у Баден-Вюртемберг має загальний характер.

На першому курсі німецькі студенти опановують дисципліни загальнотеоретичного напрямку незалежно від їх підготовки чи рівня спеціалізації. Отримавши базові знання, другокурсники та третьокурсники залучаються до процесу кіновиробництва, що дозволяє університету виробляти понад 200 фільмів на рік. Наприкінці четвертого курсу студенти затверджують дипломний проект, виконання якого проводитиметься протягом п'ятого курсу. І в цьому плані особливої різниці між системою навчання в Україні і Німеччині немає. Сьогодні університет кіно в Бабельсберзі активно використовує міждисциплінарний підхід до навчання. Протягом всього періоду навчання творча молодь обов'язково відвідує щотижневі курси з історії кіно та здійснює обов'язковий перегляд різноманітних фільмів. У ЗВО проходять численні майстер-класи, практичні та теоретичні семінари кіноакторів. Майбутні фахівці мають вивчити основи кожної кіно професії.

У рамках міжнародного співробітництва університет співпрацює з багатьма навчальними закладами Європи. Серед них академія кіно і телебачення у Варшаві [13]. Напрями навчальної програми, які пропонує ЗВО, базуються на спеціальностях режисури, кінематографії, продюсування, сценарної майстерності, анімації, монтажу та акторської майстерності.

Навчання складається з серії практичних занять та теоретичної частини вивчення історії, мистецтва та культури, які сприяють базовому художньому розвитку кожного студента. Ключовою

особливістю академії кіно і телебачення у Варшаві є думка його керівництва про те, що кіномистецтво краще набувати на спеціалізованому майданчику, а не в стінах лабораторії.

Саме ця позиція визначає спрямованість освіти, орієнтованої на студентську практику та творчу свободу. Академія має у своєму розпорядженні сучасне технічне обладнання та студії пост продукції, що дозволяє студентам використовувати професійне обладнання для кращої та швидшої інтеграції в індустрію. Після закінчення навчання всі студенти отримують ступінь магістра та захищають дипломний фільм та дипломну роботу.

Також, навчальний заклад активно розвиває міжнародні зв'язки у сфері аудіовізуальної наукової діяльності, інтеграції викладачів та студентів у професійні організації та кіностудії. Одним із важливих підрозділів академії є центр аудіовізуальних досліджень, де навчальний заклад готує професіоналів у галузі режисури, кінематографії, виробництва, монтажу, драматургії, звукорежисури та анімації. Окрім того, академія кіно і телебачення у Варшаві має міжнародний відділ та пропонує заняття з англійської мови для іноземних студентів.

Освітня програма, як і в багатьох інших кіношколах Європи, орієнтована насамперед на практику. Наприклад, у сусідній Словаччині, а саме в академії кіно і телебачення у Братиславі, кожна навчальна група має свого керівника, який веде заняття і допомагає студентам втілювати свої творчі ідеї в життя [14]. Інші курси проходять у формі факультативів, які студенти обирають самостійно. Крім того, навчальний заклад запрошує на лекції та майстер-класи відомих кінорежисерів та кінооператорів.

Отже, навчання студентів у європейських освітніх закладах спрямоване на підготовку професіоналів, які готові працювати в кіно та на телебаченні.

Майбутні фахівці аудіовізуальної сфери мають доступ до кращого технічного обладнання, тому на момент вступу на професійний знімальний майданчик вони вже знайомі з камерами, освітленням, знімальним обладнанням та іншим технічним обладнанням. Обстановка під час тренування максимально наближена до реальної. При цьому слід зазначити, що практично всі кінотелешколи будують своє навчання таким чином, щоб усі студенти, незалежно від обраної ними спеціалізації, набували теоретичних, практичних, технічних і творчих компетенцій, які дозволяють їм стати професіоналами в галузі кіно-телевиробництва.

Ще однією важливою особливістю європейських вищих навчальних закладів у сфері кіно і телебачення є все більша інтеграція студентів до програм міжнародного обміну. За допомогою цих заходів реалізується головна мета європейської кіноосвіти, а саме підготовка фахівців кіно і телебачення, готових до реальних змін, які характерні для сучасного аудіовізуального ринку.

З огляду на європейський досвід організації навчального процесу, професорсько-викладацький склад Міжнародного гуманітарного університету (м. Одеса) прагне використовувати у своїй роботі стійкі освітні засади. При формулюванні принципів підготовки режисерів, дикторів і телеведучих особлива увага приділяється моральним якостям особистості, їх професійним здібностям, здатності позитивно впливати на оточуючих. У навчальному закладі особливе місце займає навчання у творчих майстернях. Це об'єднує студентів однієї спеціалізації під управлінням керівника.

Сьогодні, як і раніше, наші майстер-класи проводять найкращі кінематографісти, які не переривають своєї активної професійної діяльності у світі кіно.

Слід зазначити, що різноманітність творчих особистостей як у навчальному, так і студентському середовищі ускладнюють виявлення чітких та відчутних тенденцій молодіжної творчості. Але в той же час теми, образи, мотиви, сюжети та стилістичні прийоми деяких студентських творчих робіт й надалі знаходять своє застосування у професійній аудіовізуальній сфері. Як свідчить практика, нині більшості студентів важко знайти спосіб самовираження. Їхнє прагнення до інновацій пов'язане з потребою у набутті практичних навичок роботи у знімальних групах та освоєнні сучасної техніки.

Головна мета – фахово та морально підготувати випускників до більш складних етапів, які пов'язані із впровадженням інноваційних концепцій у кінотелевиробництво. При цьому особлива увага приділяється індивідуальним заняттям викладачів зі студентами. До загальних принципів роботи належать комплексна професійна підготовка, регулярні заняття в навчальних аудиторіях, стажування на Одеській кіностудії та місцевих телеканалах, які допомагають набутти та удосконалити практичні навички кінотелевиробництва.

Останніми роками в Міжнародному гуманітарному університеті (м. Одеса) розгорнуто взаємопов'язаний процес диференціації та інтеграції фахівців різного профілю. Підготовка здобувачів вищої освіти, що навчаються за спеціальністю «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» (кіно- та телережисери, оператори, телеведучі, диктори), крім занять за загальним планом, мають можливість відвідувати індивідуальні заняття, що відрізняються за змістом, періодом, майбутнім кваліфікаційним рівнем. Особливе значення при цьому мають концепція, психологія, дія, атмосфера кадру, монтаж,



індивідуальний стиль, новітні технології, візуальні та звукові аспекти короткометражних фільмів (художніх, документальних, наукових).

Враховуючи різноманітність існуючих думок, концептуалізація критеріїв традиції та інновацій в режисурі є непростим завданням. Викладачі університету вважають, що засвоєння основ професії, пов'язаної з аудіовізуальним мистецтвом, має першорядне значення, дозволяючи поступово опановувати доступну для її аудиторії виразну мову кіно і телебачення.

Підготовка фахівців у сфері аудіовізуального мистецтва на ранніх етапах навчання пов'язана зі зняттям напруженості, що дозволяє студентам набутися свободи самовираження як усередині, так і зовні. Починаючи з короткої замальовки, студенти наприкінці навчання створюють повноцінний аудіовізуальний продукт. Критеріями оцінки їхньої творчості є психологія, імпровізація, внутрішня плинність, сценічна мова, виразність рухів, костюм, грим та творчі здібності.

Студенти як у кіно, так і на телебаченні намагаються працювати над образами у якості сценариста, режисера та оператора. Крім традиційних принципів краси, вони розглядають принципи єдності драми, образності, кінематографічного руху, композиції кадру, композиції пейзажу, розміщення світла та інших специфічних питань. Оцінки, які отримують студенти під час роботи та після її завершення, заохочують самокритику, зосереджують увагу на головному. Методи та критерії оцінки студентської роботи з точки зору традиції та новаторства потребують свого удосконалення. Однак із практичної точки зору вони загалом відповідають основним цілям. Створення умов для розвитку таланту молодого кінематографіста і телевізійника обов'язково сприятиме стимулюванню його творчості, уяві, інтуїції, емоційній пам'яті, відкриттю нового, естетичному вихованню.

За роки існування Міжнародний гуманітарний університет (м. Одеса) підготував понад 200 фахівців для кінематографу і телебачення. Професорсько-викладацький склад намагатиметься і надалі в своїй роботі дотримуватися європейських освітніх стандартів, розробляти інноваційні навчальні програми та впроваджувати у практику обмін студентами. На нашу думку взаємозв'язок та творчий обмін інноваціями та традиціями сприятимуть загальному розвитку аудіовізуальної освіти, кіно- та телевізійного мистецтва як в Україні, так і у всьому світі.

Досвід роботи з підготовки фахівців аудіовізуальної сфери у Міжнародному гуманітарному університеті (м. Одеса): вивів своєрідну аксіому: школа режисури + комп'ютерні технології = режисура мультимедіа». За її допомогою студенти мають можливість творити екранні твори різної складності: анімаційні фільми, інтерактивні твори, художні короткометражні фільми, телевізійні сюжети, навчальні програми, презентаційні рекламні інтерактивні твори тощо. Ці результати творчості екранних мистецтв, дозволяють говорити про підготовку фахівців для аудіовізуальної сфери, які мають теоретичні та практичні уявлення про принципи та правила створення досить широкого спектру сучасних мультимедійних творів, а також в основі своєї практичної діяльності вирішувати завдання управлінських та коригувальних властивостей. Одним із важливіших завдань студентів які навчаються за спеціальністю «аудіовізуальне мистецтво та виробництво» є організація колективної творчості, робота в команді, звітність один перед одним та розуміння своєї відповідальності за загальний результат. Це є серйозним випробуванням, тому що професійна підготовка режисера, оператора та ведучого кіно і телебачення передбачає розвиток лідерських якостей, а ще вміння знайти своє місце в команді та підкоритися загальному завданню.

Згідно вимогам часу фахівці аудіовізуальної сфери мають бути готові до створення різних видів кіно-і телемистецтва за власним художнім задумом на основі сценарію, об'єднувати та спрямовувати при цьому творчість художників комп'ютерної графіки та анімації, відеооператора, фотографа, композитора, звукозапису реалізуючи весь спектр технічних можливостей комп'ютерних технологій. Відповідно до фундаментальної та спеціальної підготовки сучасні спеціалісти кіно і телебачення можуть займатися творчою діяльністю в галузі будь-яких видів комп'ютерних мистецтв та екранної творчості, а також організаційно-творчою та педагогічною діяльністю. Слід зазначити, що освітня програма майбутніх фахівців аудіовізуальної сфери передбачає на кожному курсі час роботи над індивідуальним екранним твором будь-якої форми. Особливістю їх виробничої практики є колективна творчість. Тому необхідно в рамках навчання не лише розповідати про можливості всіх форм мультимедійних творів, а й намагатися якомога ближче наблизити студента до проблемних питань, які виникають у процесі їх створення у кожного фахівця, на кожному з етапів.

Розглянуті у нашій статті форми та методи роботи можуть бути використані на практичних заняттях творчих дисциплін аудіовізуального мистецтва, пов'язаних зі створенням колективного творчого продукту, враховані при розробці робочих навчальних програм з метою вирішення завдання підготовки кадрів для кіно і телебачення у контексті сучасних вимог.

Дослідження можливостей впровадження інноваційних методів у навчальному процесі, а також створення умов для творчості та розвитку таланту майбутніх фахівців аудіовізуальної сфери в

Україні є важливим завданням для сприяння розвитку вітчизняного кіно і телебачення, створення сприятливих умов для реалізації людини як особистості у сфері культури та мистецтва.

**Висновок.** Дослідження довело, що подальша підготовка студентів за спеціальністю «Аудіовізуальні мистецтва» повинна враховувати інноваційні методики теоретичної та практичної реалізації елементів освітніх проєктів, а також досвід європейських країн у сфері кіно та телебачення. Особлива увага при цьому повинна зосереджуватися на вивченні навчальних планів, організації практичної роботи та структури дипломних робіт провідних навчальних закладів Європи, а також дослідженні та узагальненні теоретичних і практичних елементів освітніх проєктів, спрямованих на розвиток кадрового потенціалу кінотелевиробництва. Підвищення академічної мобільності студентів та професорсько-викладацького складу, відповідне матеріально-технічне та методичне забезпечення навчального процесу, ефективність та якість виробничої практики студентів сприятимуть їх професійній інтеграції і подальшому працевлаштуванню за обраною спеціальністю, а також можливості стати новою генерацією режисерів, операторів, кіно-і телеведучих, та дикторів України.

**Перспективи подальших досліджень** вбачаються у поглибленому вивченні теми застосування інноваційних методів та європейського досвіду для підготовки фахівців аудіовізуальної сфери в Україні.

#### Список використаної літератури

1. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Морфологія аудіовізуальної сфери: практичний аспект. *Colloquium-journal*, 2022. 130, 3–6. <https://colloquiumjournal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquiumjournal-2022-130-1.pdf>
2. Безручко О., Качмар, Н. Розвиток сучасного українського кіномистецтва. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4 (2), 2021. С. 208–216. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248680>.
3. Вітер В. *Про сучасну телережисуру Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Зб. наук. пр. Ін-ту проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України.* Київ : Інтертехнологія, 2008. С. 154-159 [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4\\_2008\\_p-154-159\\_Viter.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4_2008_p-154-159_Viter.pdf).
4. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія; *Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини.* Вид. дім КМ Academia. Київ, 1999. С. 15-18.
5. Лисецький С. Екранна освіта в Україні: нотатки з приводу. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Зб. наук. пр. Ін-ту проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2008. С. 187-191.
6. Шаролапова Н., Данилюк, В., Красненко, О. (2021). Інноваційний шлях розвитку кіномистецтва. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2021. 4 (2). С. 233–243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>.
7. Шейко В. Сучасна медіаосвіта в Україні: Виклики сьогодення. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: *Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Зб. наук. пр. Ін-ту проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України.* Київ : Інтертехнологія, 2008. С. 10-13. [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4\\_2008\\_p-010-013\\_Sheyko.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4_2008_p-010-013_Sheyko.pdf)
8. Офіційний сайт Лондонської кіношколи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lfs.org.uk/>
9. ESEC. Офіційний сайт вищої школи кінематографу у Парижі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.esec.edu/>
10. Ecolessuperieureset instituts. Офіційний сайт вищих шкіл та інститутів аудіовізуальних мистецтва Франції [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.cinemadfilms.com/pages/etablissements/les-grandes-ecolessuperieures-les-instituts-les-ecoles-privées.html>
11. HFF. Офіційний сайт Німецького інституту кіно і телебачення у Мюнхені [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.study-inbavaria.de/de/was-und-wo/kunsthochschulen/hochschule-fuer-fernsehen-und-filmmuenchen-hff.html>
12. Filmuniversität Babelsberg. Офіційний сайт університету кіно в Бабельсберзі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.filmuniversitaet.de/>
13. Akademia Filmu i Telewizji. Офіційний сайт академії кіно і телебачення у Варшаві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.afit.edu.pl>.
14. SFT. Slovenskáfilmová a televíznaakadémia. Офіційний сайт академії кіно і телебачення у Братиславі. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sfta.sk>.

#### References

1. Alforov A. M., Alforova Z. I. Morfolohiia audiovizualnoi sfery: praktychnyi aspekt. *Solloquium-journal*, 2022. 130, 3–6. <https://colloquiumjournal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquiumjournal-2022-130-1.pdf>
2. Bezruchko O., Kachmar, N. (2021). Rozvytok suchasnoho ukrainskoho kinomystetstva. *Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 4 (2), 208–216. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248680>.
3. Viter V. Pro suchasnu telerezhysuru Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini: Mediaosvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku: *Zb. nauk. pr. In-tu problem suchasnoho mystetstva Akad. mystetstv Ukrainy.* Kyiv :

Intertekhnolohiia, 2008. S. 154-159 [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/HO-4\\_2008\\_p-154-159\\_Viter.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/HO-4_2008_p-154-159_Viter.pdf).

4. Kisin V. B. Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia; *Zhyttia. Aktor. Obraz: Iz tvorchoi spadshchyny*. Vyd. dim KM Academia. Kyiv, 1999. S. 15-18.

5. Lysetskyi S. Ekranna osvita v Ukraini: notatky z pryvodu. Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini: Mediaosvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku: *Zb. nauk. pr. In-tu problem suchasnoho mystetstva Akad. mystetstv Ukrainy*. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2008. S. 187-191.

6. Sharolapova N., Danyliuk, V., Krasnenko, O. (2021). Innovatsiyni shliakh rozvytku kinomystetstva. *Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 2021. 4 (2). S. 233–243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>.

7. Sheiko V. Suchasna mediaosvita v Ukraini: Vyklyky sohodennia. Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini: Mediaosvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku: *Zb. nauk. pr. In-tu problem suchasnoho mystetstva Akad. mystetstv Ukrainy*. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2008. S. 10-13. [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/HO-4\\_2008\\_p-010-013\\_Sheiko.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/HO-4_2008_p-010-013_Sheiko.pdf).

8. Ofitsiyni sait Londonskoi kinoshkoly [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://lfs.org.uk>.

9. ESEC. Ofitsiyni sait vyshchoi shkoly kinematohrafu u Paryzhi [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://www.esec.edu>.

10. Ecolessuperieuresetinstytut. Ofitsiyni sait vyshchykh shkil ta instytutiv audiovizualnykh mystetstva Frantsii [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.cinemadfilms.com/pages/etablissements/les-grandes-ecolessuperieures-les-instituts-les-ecoles-privées.html>.

11. HFF. Ofitsiyni sait Nimetskoho instytutu kino i telebachennia u Miunkheni [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://www.study-inbavaria.de/de/was-und-wo/kunsthochschulen/hochschule-fuer-fernsehen-und-filmmuenchen-hff.html>.

12. Filmuniversität Babelsberg. Ofitsiyni sait universytetu kino v Babelsberzi [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <https://www.filmuniversitaet.de>.

13. Akademia Filmu i Telewizji. Ofitsiyni sait akademii kino i telebachennia u Varshavi. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <https://www.afil.edu.pl>.

14. SFT. Slovenskáfilmová a televíznaakadémia. Ofitsiyni sait akademii kino i telebachennia u Bratislavi. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://sfta.sk>.

#### **IMPLEMENTATION OF INNOVATIVE METHODS AND EUROPEAN EXPERIENCE IN THE TRAINING OF AUDIOVISUAL PROFESSIONALS**

**Lupii Yaroslav** – professor, Head of the Department of Film and Television, International Humanitarian University, Odesa

**Danylenko Serhii** – candidate of sciences in public administration, senior lecturer of the Department of Cinema and Television, International Humanitarian University, Odesa

Prospective possibilities of training specialists for the audiovisual sphere of Ukraine were considered. Ways of professional training of a new generation of directors, operators, as well as presenters and announcers of film and television have been studied. The importance of multifacetedness and interdisciplinarity in the educational process regarding the training of audio-visual specialists was revealed. Attention is focused on modern innovative activities of film schools in the XXI century taking into account the acceleration of the development of digital technologies in Ukraine. The latest methods of training future domestic specialists in the audiovisual field are proposed, taking into account the experience of higher education institutions in European countries.

*Key words:* cinema, television production, innovative implementations, educational process, European experience, audiovisual sphere.

#### **UDC 791.5**

#### **IMPLEMENTATION OF INNOVATIVE METHODS AND EUROPEAN EXPERIENCE IN THE TRAINING OF AUDIOVISUAL PROFESSIONALS**

**Lupii Yaroslav** – professor, Head of the Department of Film and Television, International Humanitarian University, Odesa

**Danylenko Serhii** – candidate of sciences in public administration, senior lecturer of the Department of Cinema and Television, International Humanitarian University, Odesa

The purpose of the study is to determine the future potential of the professional development of the audiovisual field in Ukraine, as well as the possibilities of introducing innovative methods into the educational process of students studying audiovisual arts based on the experience of European countries.

*Research methodology.* The following methods were used to achieve the goal: analysis and synthesis, to consider the multifacetedness and interdisciplinary nature of the educational process of audiovisual specialists, as well as the analysis of modern innovative processes of the pedagogical practice of the national higher school of cinema and television in the 21 st century, taking into account the acceleration of the development of digital technologies.

*Results.* The study proved that the further training of students in the field of audiovisual arts should take into account innovative methods of theoretical and practical implementation of elements of educational projects, as well as the experience

of European countries in the field of cinema and television. At the same time, special attention should be focused on the study of curricula, organization of practical work and the structure of diploma theses of leading educational institutions in Europe, as well as research and generalization of theoretical and practical elements of educational projects aimed at developing the personnel potential of film and television production. Increasing the academic mobility of students and teaching staff, the appropriate logistical and methodological support of the educational process, the efficiency and quality of students' production practice will contribute to their professional integration and further employment in the chosen specialty, as well as the opportunity to become a new generation of directors, camera operators, film and TV presenters, and announcers of Ukraine.

*Novelty.* For the first time in domestic science, the essence and necessity of introducing new forms and methods of training students, future specialists in the audiovisual field of Ukraine, is thoroughly analyzed. The specifics of the implementation of new standards in the work of creative professions are revealed.

*The practical significance.* The material of this paper can be used for further research on the topic of innovative methods and European experience in the training of audiovisual professionals.

*Key words:* cinema, television production, innovative implementations, educational process, European experience, audiovisual sphere.

Надійшла до редакції 28.03.2023 р.

УДК 78.031.4(510) 787.6 (477)

### СПЕЦИФІКА МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

Ітао Дун – аспірант, Навчально-науковий інститут мистецтв,  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ,  
<https://orcid.org/0009-0009-6973-9421>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.626>  
dongyitao20@gmail.com

Висвітлено інформацію щодо проведення перших міжнародних конкурсів акордеонного виконавства, які відіграли суттєву роль у піднесенні музичної культури Китаю. Розглянуто конкурсні умови, вимоги щодо репертуару, підсумкові результати конкурсних змагань, функції журі, виступи запрошених музикантів та їх відкриті майстер-класи. Матеріал узагальнює започатковану в Китаї традицію конкурсно-фестивальних дійств та її вплив на розвиток культурного лідерства країни в Азіатсько-Тихоокеанському регіоні. Доведено, що фестивально-конкурсний рух акордеонної музики за участю кращих музикантів різної вікової категорії, що відбувається в Китаї, є надзвичайно популярним явищем та сприяє активному розвитку народно-інструментального мистецтва в сучасний період.

*Ключові слова:* музична культура, соціокультурний простір, конкурсно-фестивальний рух, акордеонне виконавство, Китай, репертуар.

*Актуальність дослідження.* Актуалізацію поняття «соціокультурний простір» науковці обумовлюють потребами сучасної науки, що вирішує складний комплекс питань, пов'язаних із процесами функціонування й трансформації національних соціокультурних просторів в умовах транснаціональних практик міжкультурної взаємодії. Сучасний соціокультурний простір Китаю представлений оригінальними, модерними мистецькими формами та видами (від традиційних, укорінених у багатовіковій національній культурі, до авангардних, що стали результатом сучасних міжкультурних комунікацій. Нині ця багатовекторність мистецьких практик завдячує сторінкам історії Китаю.

Розвідки особливостей соціокультурного простору Китаю на прикладі конкурсно-фестивального руху є важливим чинником осмислення міжкультурної взаємодії в період сьогодення. Розвитку акордеонно-баянного мистецтва, беззаперечно, сприяють різноманітні міжнародні конкурси та фестивалі виконавців, що відбуваються в Китаї, країнах Європи, США та до недавнього періоду і в Україні. Їх учасниками щороку стають кращі музиканти різної вікової категорії. «Найважливішими функціями конкурсів та фестивалів є розвиток молодих виконавців, для яких виступ на конкурсі стає підсумком певного етапу спільної роботи з викладачем, цінним показником її якості, яка аналізується й оцінюється, перш за все, самим викладачем, але також і його колегами, членами журі» [3; 178].

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Академічне та народно-інструментальне мистецтво висвітлюють праці М. Давидова, М. Черепанина, В. Князева, М. Булди, А. Шашевського, Ю. Чумака, А. Семешко, А. Черноіваненка, М. Різоля, В. Бесфамільного та ін. Конкурсно-фестивальний рух став предметом дослідження А. Душного, В. Рутецького, В. Шафети, Н. Остапчук та ін. Інформацію про історичні витоки китайської народної музики знаходимо у публікації М. Антошко. Розвиток сучасного акордеонно-баянного виконавства в Китаї досліджував Чан Фон. Симфонічну музику у соціокультурному

просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. присвячене дослідження Ян Цзюнь. Тематику розвитку китайського мистецтва у європейській традиції кінця XIX – початку XXI століть розкривають праці Лю Ляня, Сюй Чжея та ін. Утім, розробка цієї проблематики лише починається.

*Мета статті* полягає у комплексному розкритті специфіки міжнародного фестивально-конкурсного руху акордеонного виконавства в контексті музичної культури Китаю.

*Вклад основного матеріалу.* «Поглиблення національних мистецьких традицій відбувається на основі дієвих взаємин регіональних виконавських шкіл баянно-акордеонного мистецтва, спрямування діяльності вітчизняних музикантів на збереження спадкоємності, збагачення досвіду в галузі науково-методичних знань, педагогіки та широкого впровадження новітніх досягнень музичного мистецтва інших національних культур» [3].

«На піку зростання українського акордеонного виконавства у 70-80-х роках минулого століття, формувалася народно-інструментальна культура Китаю. Вона тісно пов'язана саме з народною музикою, «яка висвічувала традиції, характер, світогляд великого народу» [1; 81]. Економічне піднесення цієї країни сприяло науковим, спортивним та іншим досягненням у різних видах діяльності, включаючи й стрімке піднесення музичного мистецтва. У 90-ті роки в побуті китайського народу був популярним акордеон.

Цьому сприяла участь європейських акордеоністів і баяністів у фестивальному і концертному житті Китаю.

Вагомим стимулом зацікавлення акордеонно-баянним виконавством китайських музикантів стали міжнародні фестивалі, започатковані у 1994 році, які з часу їх проведення стали традиційними. Професійний інтерес до інструменту почав формуватися з початком проведення I Міжнародного конкурсу акордеоністів у Пекіні (11–15.08.1998 р.). Паралельно з конкурсом відбувся черговий V акордеонний фестиваль. Учасниками творчих змагань стали майже 200 дітей та дорослих, а в роботі журі брали участь понад 30 музикантів із різних країн світу.

Конкурс відзначився високим організаційним рівнем, чітко розробленою оціночною системою і високими виконавськими вимогами до учасників. Така дисциплінованість відповідала високому рівню європейських конкурсів. Змагання відбувалися у різних вікових категоріях (солісти від 10 до 18 років та без обмеження віку), ансамблі та оркестри акордеоністів. До програмних вимог кожної сольної категорії входили обов'язковий твір китайського композитора; ним став Лю І Джу (Соната I і III частини). За кожен твір виконавець отримував дві оцінки, в яких враховувалися технічна майстерність і музикальність. Призові місця передбачали нагородження грошовими преміями, а лауреати четвертої премії отримували диплом.

У рамках фестивалю відбулося 4 концерти, в яких взяли участь виконавці з Китаю, Англії, Франції і Росії. Серед найцікавіших був виступ французького музиканта Джона Люїса Нотона, виконавця на електронному міді-акордеоні. До його програми увійшли авторські та джазові композиції, твори Р. Гальяно, А. П'яцолли [2].

Зала на 1500 місць ледь вмщала усіх бажаючих. На кожному конкурсному чи фестивальному виступі постійно були присутні представники засобів масової інформації, що активно висвітлювали і рекламували це грандіозне музичне дійство. На усіх мистецьких заходах панувала святкова атмосфера, музиканти мали можливість спілкуватися між собою, ділитися виконавським досвідом, обмінюватися нотною літературою, компакт-дисками.

Важливо відзначити роль відомої постаті Китаю, ініціатора й організатора Міжнародного конкурсу в Пекіні, президента Всекитайської асоціації акордеоністів Дзянь Дзе, який є не лише талановитим акордеоністом, педагогом та ентузіастом своєї справи, але й меценатом, який власним коштом фінансував усі попередні акордеонні фестивалі, включаючи I Міжнародний конкурс. Зазначимо, що Дзянь Дзе – власник фабрики з виготовлення роялів і акордеонів та крамниці з продажу як своїх музичних інструментів, так і інструментів з інших країн. Виробами його акордеонної фабрики послуговувалося чимало юних китайських виконавців [2].

Варто наголосити, що акордеон у Китаї є надзвичайно популярним музичним інструментом. Грі на цьому інструменті навчаються тисячі дітей. Володіння акордеоном вважається престижним і дає людині певний статус у суспільстві. До навчання дітей активно долучаються батьки, які виявляють зацікавлення і займаються домашнім музикуванням. Така масовість у володінні цим інструментом виводить Китай на достатньо високий виконавський рівень. Крім творів світової класики – Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Н. Паганіні, Д. Скарлатті, Й. С. Баха – в репертуарі китайських акордеоністів є твори В. Власова, В. Золотарьова, В. Зубицького, В. Семенова, В. Рунчака, М. Чайкіна та інших композиторів.

Звичайно, що проведення фестивалів та конкурсів суттєво впливає на рівень технічної майстерності як молодших, так і дорослих виконавців. У рамках I Міжнародного конкурсу акордеоністів у Пекіні у фіналі на стадіоні відбувся завершальний феєричний концерт, в якому взяли участь лауреати і

дипломанти конкурсу. Кульмінацією дійства став виступ півторатисячного китайського оркестру акордеоністів віком 7-12 років, що надзвичайно вразило як учасників, так і усіх присутніх. Важливо додати, що диригентом масштабного оркестру акордеоністів став засновник фестивалю-конкурсу Дзянь Дзе, який, власне, і готував дітей до цього феєричного дійства упродовж двох років [2].

Таким чином, I Міжнародний конкурс акордеоністів у Пекіні заклав основи мистецького майбутнього і відкрив реальний шанс стати одним із найпопулярніших світових конкурсів виконавців на акордеоні. Його організатори поставили собі за мету розширити географію учасників і запланували проведення наступного музичного дійства на 1999 р.

Варто зазначити, що про популярність акордеону в інших регіонах Китаю свідчить ще один міжнародний конкурс, який також проведено вперше 1998 р. у столиці провінції Сичуань, м. Ченгду. Головним спонсором дійства стала відома в Китаї електрична компанія «Мейші», яка щедро фінансувала саму організацію конкурсу та чималі премії для його переможців. Конкурс включав дитячу і дорослу категорії (15–18 р. і від 18 р.). У кожній з них виконувалася обов'язкова п'єса і вільна програма в обох турах. До міжнародного журі були запрошені відомі акордеоністи і педагоги – професори Ельбет Мозер (Німеччина), Джоан Соммерс (США), Вальтер Маурер (Австрія), Гі Вівер (Франція), О. Шаров (Росія). Головою журі став президент китайської асоціації акордеоністів професор Ву Шоу Чжі» [2].

На конкурсі виступило понад сто китайських та іноземних акордеоністів. Зазначимо, що китайські акордеоністи стрімко прогресують в останні десятиліття, представляючи іноді серйозну конкуренцію на конкурсах у європейських країнах та США. Такий прогрес відображено на результатах конкурсу, в якому найбільше перемог отримали в дитячій категорії: Ша-Кан (1 премія), Лю Сяолін (2 премія), Хе Тенг (3 премія). У дорослій категорії III премію здобув український баяніст К. Бур'ян, який, до речі, згодом став студентом Ганноверської вищої музичної школи (Німеччина).

Щорічне проведення конкурсів і фестивалів у Пекіні поступово стає традиційним. Уже третє поспіль грандіозне музичне свято відбулося в серпні 2000 р. і набуло перспективи професійного рівня. Як і в минулі роки, головним засновником конкурсу є Міністерство культури КНР і Пекінська асоціація акордеоністів, яку очолював відомий суспільний діяч, педагог і виконавець, декан музичного факультету Пекінського державного університету Дзянь Дзе – єдиний спонсор цих музичних подій.

У загальній кількості міжнародне журі прослухало понад 150 солістів, ансамблів і оркестрів – представників найрізноманітніших виконавських шкіл. У результаті – виявлена низка обдарованих юних музикантів, яких у майбутньому чекали великі перспективи. Їх виконавський рівень, як і в минулі роки, залишався феноменальним. Учасники виконували масштабні та складні програми. Серед китайських музикантів у категорії «Солісти без обмеження віку» I місце журі присудило талановитому китайському баяністу з м. Тень Дзінь – Лю Дону.

Підводячи підсумки конкурсу, члени журі звернули увагу майбутніх учасників і педагогів на прогресуюче акордеонне виконавство в Китаї, а також застерегли від помилковості в тому, що китайські акордеоністи недостатньо конкурентоздатні. На думку фахівців, це не зовсім так, адже багато в чому можна позаздрити китайським учням і студентам, які володіють комплексом технічної підготовки. Юні акордеоністи на належному рівні виконували твори світової класики: П. Сарасате «Циганські наспіви», Г. Бреме «Паганініана», Ф. Мендельсона «Рондо-капріччозо», Дж. Россіні «Каватина Фігаро», М. Мошковського «Іспанський каприс» та ін. Слід додати, що в рамках конкурсу відбулося три фестивалі концерти, центральним з яких стали виступи виконавців найвищого класу, справжніх метрів баянно-акордеонного мистецтва зі світовим ім'ям В. Семенова і О. Склярова.

В одному з інтерв'ю зазначалося, що професійне виконавське мистецтво О. Склярова китайська публіка почула вперше. Зала наповнювалася аурую незбагненої музичної енергетики, яка випромінювалася у кожному творі, відображала глибокий і складний творчий світ баяніста. Артист продемонстрував видатні інтерпретації класичних творів, підпорядковані розкриттю внутрішнього образного устрою і багатства думок композиторів (Моцарт, Бах, Пахельбель, Куперен, Рахманінов, Чайковський). Серед заходів, що відбулися в рамках конкурсу і фестивалю, помітними подіями стали майстер-класи провідних виконавців та чудова виставка-продаж музичних інструментів відомих фірм «Дзянь Дзе», «Бугарі», «Акко», обмін нотною літературою і аудіо-, відеозаписами, а також численні знайомства з музикантами Європи і Китаю, що гармонійно доповнювало атмосферу дійства з івент-технологіями [2].

*Висновки.* Таким чином, підсумовуючи, варто наголосити, що у Китаї організація і проведення перших міжнародних конкурсів-фестивалів акордеоністів слугує поштовхом до розкриття талановитих виконавців різної вікової категорії, надаючи нових засобів музичної виразності для виконавських форм, що суттєво впливає на підвищення професійного рівня музикантів. Безперечно, провідне місце на конкурсній арені країни посіла китайська школа акордеонного виконавства, яка у своїй послідовній

творчій діяльності поглиблює національні мистецькі традиції і базується на класичних зразках європейського. Варто погодитись із думкою науковців про те, що процес становлення музиканта-виконавця на зразках світової та вітчизняної класики, поява оригінальних творів сучасних авторів різних країн актуалізують питання акордеонного виконавства в контексті загального культурно-мистецького виховання, сприяючи розвитку академічно-професійного інструменталізму, що, беззаперечно, відображається на зростанні виконавської майстерності загалом.

*Перспектива подальших досліджень.* Отже, тематика конкурсно-фестивального руху та акордеонної виконавської школи Китаю та України у компаративному аспекті є малодослідженими, що зумовлює потребу подальшого вивчення цієї проблематики та внесенням нової інформації до наукового обігу.

#### Список використаної літератури

1. Антошко М. До проблеми вивчення історичних витоків китайської народної музики. *Культура і сучасність*: наук. альм. № 1. Київ : Міленіум, 2019. С. 80–84.
2. Ітао Дун. Феномен перших міжнародних конкурсів акордеонного виконавства і музичній культурі Китаю (за матеріалами журналу «Народник»). *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика*: зб. наук. пр. ін-ту мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку : Посвіт, 2022. Вип. 8. С. 86-93.
3. Остапчук Н. Конкурсно-фестивальний акордеонно-баянний мистецтва в сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* № 4, 2020. С. 176-180. URL : [file:///C:/Users/Admin/Downloads/219154-Текст%20статті-495797-1-10-20201215%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/219154-Текст%20статті-495797-1-10-20201215%20(3).pdf).
4. Чан Фон. Розвиток сучасного баянного і акордеонного виконавства у Китаї. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах*: Зб. ст. і доп. за матеріалами I та II міжнар. наук.-практ. конф. (17–19 груд., 2002 р., 1–3 груд., 2003 р.). Упоряд. та відп. за вип. А. Я. Сташевський. Вип. 1. Луганськ : Альма-матер, 2005. С. 113.

#### References

1. Antoshko M. Do problemy vyvchennya istorychnykh vytokiv kytays'koyi narodnoyi muzyky. *Kul'tura i suchasnist'*: nauk al'manakh. № 1. Kyv : Milenium, 2019. S. 80–84.
2. Itao Dong. Fenomen pershykh mizhnarodnykh konkursiv akordeonnoho vykonavstva i muzychniy kul'turi Kytayu (za materialamy zhurnalu «Narodnyk»). *Muzychne mystetstvo KHKHI stolittya: istoriya, teoriya, praktyka*: zb. nauk. pr. instytutu mystetstva Drohobys'tkoho derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka / zah. red. ta uporyad. A. Dushnoho. Drohobych – Kel'tse – Kaunas – Almaty – Baku: Posvit, 2022. Vyp. 8. S. 86-93.
3. Ostapchuk N. Konkursno-festyval'nyu akordeonno-bayannoho mystetstva v suchasnomu sotsiokul'turnomu prostori. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv* № 4, 2020. S. 176-180. URL : [file:///C:/Users/Admin/Downloads/219154-Текст%20статті-495797-1-10-20201215%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/219154-Текст%20статті-495797-1-10-20201215%20(3).pdf)
4. Chan Fon. Rozvytok suchasnoho bayannoho i akordeonnoho vykonavstva u Kytayi. Aktual'ni pytannya bayanno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v muzychnykh navchal'nykh zakladakh: *Zb. statey i dopovidey za materialamy I ta II mizhnar. nauk.-prakt. konf. (17–19 hrudnya 2002 r., 1–3 hrudnya 2003 r.)*. Upor. ta vidp. za vypusk A. YA. Stashevs'kyi. Vyp. 1. Luhans'k : Al'ma-mater, 2005. S. 113.

#### SPECIFICITY OF THE INTERNATIONAL COMPETITION-FESTIVAL MOVEMENT OF ACCORDION PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF CHINA'S MUSICAL CULTURE

**Itao Dong** – graduate student – Educational and Scientific Institute of Arts, «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

Information on holding the first international accordion performance competitions, which played a significant role in the increase of China's musical culture, is highlighted. Competitive conditions, repertoire requirements, final results of competitions, functions of the jury, performances of invited musicians and their open master classes were considered. The material generalizes the tradition of competition and festival events started in China and its influence on the development of the country's cultural leadership in the Asia-Pacific region. It has been proven that the festival-competition movement of accordion music with the participation of the best musicians of different age categories, which takes place in China, is an extremely popular phenomenon and contributes to the active development of folk instrumental art in the modern period.

*Key words:* musical culture, socio-cultural space, competition and festival movement, accordion performance, China, repertoire.

UDC 78.031.4(510) 787.6 (477)

#### SPECIFICITY OF THE INTERNATIONAL COMPETITION-FESTIVAL MOVEMENT OF ACCORDION PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF CHINA'S MUSICAL CULTURE

**Itao Dong** – graduate student – Educational and Scientific Institute of Arts, «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

The urgency of the problem is due to increased attention to the problems of international cultural cooperation between Ukraine and China in modern conditions. In this regard, a considerable number of Chinese students and postgraduate



students gain various levels of professional education in Ukraine and try not only to master Ukrainian scientific methods, but also to actively promote information about their own cultural product in Ukrainian social organism. Therefore, a comparison of these methods and available material is useful for representatives of different countries.

The methodology of scientific research is based on the use of a complex of methods, in particular historical reconstruction, culturological, historical and others, with the help of which there is an opportunity to investigate the cultural space of China and to reveal the influence on its functioning of European forms of artistic self-realization.

The scientific novelty of the study consists in the publication of existing foreign cultural material in Ukrainian scientific space, the introduction of new information into the scientific circulation, the expansion of the understanding of Ukrainian researchers about the specifics of the organization of the festival-competition system in China and, with the help of this information, to expand domestic forms of cultural activity. It has been proven that the festival-competition movement of accordion music with the participation of the best musicians, which takes place in China, is a popular phenomenon and contributes to the active development of folk instrumental art in the modern period.

The practical significance of the research is revealed in the possibility of using its materials for the preparation of relevant comparisons in the system of organizing the training of specialists in the field of music.

*Key words:* musical culture, socio-cultural space, competition and festival movement, accordion performance, China, repertoire.

Надійшла до редакції 26.05.2023 р.

## *Розділ IV. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА*

### *Part IV. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE*

УДК 75.052(477):008

МУРАЛ ЯК ВИТВІР МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ XXI СТОЛІТТЯ

**Дячук Анастасія Олександрівна** – здобувачка ступеня вищої освіти «Магістр», спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво. Реставрація», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.627>  
liediaieva\_ba18@nuwm.edu.ua

**Власюк Олена Петрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
<https://orcid.org/0000-0003-4454-8433>  
olena.vlasiuk@rshu.edu.ua

Здійснено спробу визначити специфіку і тенденції муралу у контексті масової культури XXI ст. та напряму сучасного вуличного мистецтва. Дослідження аргументовані сукупністю загальнонаукових методів: джерелознавчого, аналітичного, джерелознавчого та історичного (для опрацювання наукової літератури, матеріалів довідників та виокремлення особливостей формування муралу) та культурологічних підходів; еволюційного методів (для ознайомлення та визначення специфіки розвитку даного мистецтва в контексті масової культури XXI ст.), а також методу синтезу та типологічного (характерні риси муралу). Проаналізовано роль муралу, стріт-арту у контексті вітчизняного та зарубіжного соціокультурного простору. Оскільки мурали можуть виступати в якості засобу спілкування різноманітних соціальних прошарків суспільства, а відтак, є ефективним інструментом створення діалогу. Зазначено, що мурали можуть бути засобом спілкування різноманітних соціальних верств суспільства, тому є ефективним інструментом створення діалогу. Наголошено на тому, що популяризація зображень муралів на різних веб-платформах і висвітлення праці художників даного напряму в засобах масової інформації, допомагає поширити задуми, ідеї, гасла авторів не тільки на вітчизняному рівні, а й на світовому; розглянуто діяльність муніципальних проєктів муралу, визначено їх головну мету – збереження і відновлення історично значимих муралів також створення нових муралів із залученням співтовариства, найголовніше – молоді та створення нових можливостей для монументалістів. Акцентовано на тому, що мурал не лише відображає картину суспільної свідомості, яка складалася під впливом певних чинників на світогляд людини, але й здійснює активний вплив, що призводить до трансформації соціокультурного простору. Значний трансформаційний вплив у процесі вирішення більшості соціальних проблем сьогодення у контексті тенденцій розвитку масової культури XXI ст. здійснює мурал. Позиціонуючи себе як творчість, яка має неабиякий вплив на суспільство, на сучасному етапі вони сприяють можливості усвідомлення та переосмислення багатьох нагальних проблем, які стосуються кожної людини зокрема та світової спільноти загалом.

*Ключові слова:* мурал, художник, соціокультурний простір, масова культура, стріт-арт, суспільство, міське середовище.

*Постановка проблеми.* Мурал, як парадигма гібридності в глобальній візуальній культурі, жанр постмодерну, головною характеристикою якого, насамперед, є практика в реальному часі. Форма водночас локальна та глобальна, постінтернетна і постфотографічна за визначенням, проте наразі максимально розповсюджена засобами цифрового фото та всесвітньої мережі. Характерними ознаками якої є: інтегрування, синтезування зображень, стилів та методів із найрізноманітніших джерел. Сприяли становленню муралу сучасні світові соціокультурні і соціомистецькі тенденції, як невід'ємної частини візуального простору в багатьох містах; художнього руху, який поетапно переходить у систему віртуальних музеїв і галерей (Maskenzie, Nguyen, 2010), визнаний громадськістю як важливий культурний елемент. Як наслідок – актуалізація здійснення ґрунтового наукового дослідження муралу в контексті масової культури XXI ст., одного з найпопулярніших видів сучасного соціально орієнтованого мистецтва, який формує та є вже невід'ємною частиною простору міського середовища.

*Аналіз останніх досліджень.* Активний розвиток вуличного мистецтва, в умовах сучасного соціокультурного простору, викликає увагу багатьох дослідників із різних країн світу. Проведений аналіз джерел засвідчує використання полідисциплінарних підходів для вивчення даної теми. Зауважимо, що більшість наукових розвідок, присвячених муралу, як одному з напрямів вуличного мистецтва, належать зарубіжним дослідникам, серед найактуальніших згадаємо Р. Гастмана «Світ вулиць: міська

культура та мистецтво з п'яти континентів» («Street World: Urban Culture and Art from Five Continents», 2007 p.), Г. Ломена «Стіни говорять: мурали та пам'ять в міському середовищі Філадельфії» («The Walls Speak: Murals and Memory in Urban Philadelphia», 2001 p.), Г. Шоу «Без назви: вуличне мистецтво всупереч культурі» («Untitled: Street Art in the Counter Culture», 2009 p.) та ін. У вітчизняному науковому просторі, тема муралу в контексті сучасної масової культури і досі лишається не достатньо висвітленою.

*Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми.* На перший погляд, кількість створених муралів у масовій культурі ХХІ ст. є надзвичайно великою. Можна зробити висновок, що дана тема проаналізована багатьма та втілена у всі можливі проекти сьогодення, також ніби-то всі можливі теми, були використані у зображеннях та втілені у реальність – детально розпрацьовані художниками. На жаль, тема муралів фігурує лише як модна опція для активного донесення ідей суспільству, але ні разу не була предметом спеціального дослідження самих художників, що допомогло б суспільству зрозуміти глибше питання дане питання.

*Метою статті є* визначення специфіки й тенденцій муралу в контексті масової культури ХХІ ст.

Серед завдань – активізувати доцільність та проаналізувати терміни «масова культура», «мурал» та «стріт-арт» у контексті специфіки сучасного вітчизняного і зарубіжного соціокультурного простору, а також розглянути трансформаційні процеси муралу саме в історичному ретроспективі; виокремити теорії та концепції, що вплинули на формування масової культури; визначити, чи мурали можуть виступати в якості засобу спілкування різноманітних соціальних прошарків суспільства, чи є ефективним інструментом створення діалогу; акцентувати на тому, що в монументальних масштабах міського середовища сучасний стріт-арт значно відрізняється від визнаного монументалізму.

*Вклад основного матеріалу.* Поворотним моментом у культурі є створення муралів як глобалізованої форми мистецтва, які можемо порівняти за сталістю, значимістю, і незворотністю зі сприйняттям суспільством напряму поп-арт у Західній Європі та США наприкінці 50 – початку 60-х років ХХ ст. В урбаністичному просторі ХХІ ст. мурал поширює, а також синтезує візуальний словник, який миттєво став вирізнятися в масовій культурі. У віртуальних музеях і галереях розпочали активно розміщувати виставки; висвітлення цього явища засобами масової інформації сприяли популяризації мистецьких звершень багатьох художників цього руху – на новому рівні. Причиною становлення муралу, як інституціоналізованого об'єкта дослідження, слугувало міжнародне визнання, не характерне для інституціонально авторизованого світу мистецтва (Gastman, Neelon, Smyrski, 2007; Shove, 2009). Варто відзначити, що для масової візуальної культури ХХІ ст. мурал і стріт-арт слугує головною сполучною ланкою для багатьох дисциплінарних, інституціональних галузей. Дослідження актуалізує уточнення та конкретизує аналіз термінів: «масова культура», «мурал-арт» та «мурал», у контексті специфіки сучасного вітчизняного і зарубіжного соціокультурного простору; а також розглянути трансформаційні процеси муралу в історичній ретроспективі. У сучасному етапі існує достатньо велика кількість теорій і концепцій масової культури. Складний соціальний феномен, особливий тип виробництва і споживання культурних цінностей є характерним для масового суспільства. Серед передумов його виникнення деякі дослідники виокремлюють урбанізацію та масовізацію (в розумінні активного залучення населення до життєдіяльності суспільства), демократизацію культури (загальне залучення індивідів до культурних цінностей), індустріалізацію, виділяючи такі риси, як рівень розвитку масового споживача, сформованого в процесі культивування вироблених ними стереотипів, вплив на базові почуття людей, завдяки наближенню його інтенцій до колективного несвідомого та ін. [9]. Завдяки розвитку засобів масової комунікації ХХІ ст. чітке розмежування масової культури та елітарної поступово починає зникати.

Як наслідок, виникають нові визначення даного феномену. Масову культуру ще у ХХ ст. розглядали як особливий тип культури (відокремлений), що має можливість замінити традиційні форми народної [13; 10-52]. але у 1980-х рр. з'явилося її визначення – культура повсякденного життя (починає збільшуватися її доступність завдяки засобам масової комунікації), явища, для якого характерні специфічні риси вираження культурних цінностей [8]. У контексті даного дослідження найдоцільнішим є позиціонування масової культури як організації буденної свідомості, а саме в інформаційному суспільстві, «особливу знакову систему або особливу мову, за допомогою якої між усіма членами інформаційного суспільства досягається взаєморозуміння» [6]. Варто наголосити, що на сучасному етапі досліджень серед науковців активно тривають дискусії й щодо самого визначення феномену вуличного мистецтва, а особливо кордонів стріт-арта і дефініції навколо терміну «урбан-арт». Диференціація даних термінів наразі у пріоритеті, оскільки є головним чинником наукового осмислення процесів вуличного мистецтва. На думку М. О. Вакуленка [2], термін «стріт-арт», до якого відноситься об'єктне, а точніше – матеріальне мистецтво (інсталяція, граффіті, муралізм, скульптура, та ін.), а також процесуальне (акція або перформанс та ін.) доцільно вживати щодо практик, пов'язаних з осмисленням і «повноцінним переживанням» міського простору, перманентним взаємодією з ним. Художник акцентує на тому, що важливо розрізняти в ньому практики, які, хоча й мають

початок із творчості, але все ж не є мистецтвом і пропонує відносити до нього лише ті творчі практики, які безпосередньо взаємодіють із простором, а також відтворюють осмислення та чуттєвість вуличних процесів і систем, на противагу тим, які лише використовують місто в якості медіа простору [1]. Деякі з дослідників пропонують розуміти термін «урбан-арт», саме як загальний для усіх практик або робіт, виконаних у міському просторі, не зважаючи на їх естетичні, технічні або ідейні складові [11].

На сьогоднішній час мурали – складова частина стріт-арту, а також невід’ємна складова організації міського середовища, яке досить динамічно розпочало розвиватися, органічно взаємодіючи з ним. Розвиток та розповсюдження мистецьких творів художників у вигляді моралу переносить мистецтво у сферу публічну, що є взаємовигідним процесом тому що, художники завдяки цьому отримують широку аудиторію, яка має можливість оцінити мистецтво поза галереєю або музеєм. Мурали можуть активно виступати в якості засобу спілкування для різних соціальних верств, що є ефективним інструментом створення діалогу. Чимало дослідників виокремили що, певні взірці муралів мають головною метою – привернення уваги міської спільноти до важливих питань та проблем, які потребують нагального вирішення. Художники перетворюють вулицю з «простору потоку» в «простір діалогу» на найрізноманітніші теми [3]. Кожна з робіт має своє певне послання, яке вдало руйнує одноманітність міського пейзажу і висвітлює актуальні теми, які знаходять відгук у городян.

Варто зазначити, що термін «мурал» у пострадянському соціокультурному просторі, переважно використовується для означення лише великого, настінного розпису, проте, з огляду на те, що його початком є мексиканський монументальний живопис 20–60-х рр. ХХ ст., деякі з експертів розрізняють поняття, що стосуються монументального розпису і настінних зображень, виконаних безпосередньо в умовах міського простору в інших техніках. Наприклад: рельєфи, мозаїки та сграфіто, створені за радянських часів, зберігаються і реставруються за державний рахунок, належать до монументального мистецтва. Сучасний розпис активно взаємодіє з архітектурною площиною будинків, тобто – великі плоскі роботи, створені художниками ХХІ ст. (нелегально, а також за підтримки різноманітних інституцій) на фасадах чи брандмауерах будівель, варто називати не як «мурал» або «монументальний живопис», а саме як «настінний розпис» або «нео-муралізм» [5]. Акцентуючи на тому, що в монументальних масштабах міського середовища стріт-арт сучасного періоду значно відрізняється від звичайного монументалізму, класичних фресок і муралізму, а також академічне мистецтвознавство поки не в змозі ввести загальноприйнятий термін для сучасного публічного монументального малюнку. Деякі куратори арт-проектів, практики, теоретики вуличного мистецтва ХХІ століття – схильні легалізувати термін «нео-муралізм». Дане означення запропоновано британським куратором і соціологом Р. Шахтером, зазначаючи, що нео-муралісти, як органічні учасники вуличного мистецтва, досить повноцінно реалізують у власній творчості досвід контр-формальної школи роботи на вулиці. Характерними, а точніше найголовнішими ознаками їх робіт є ігнорування академічних канонів, а також відсутність пастельних тонів; особливе акцентування на лініях, чітких контурах, використанні специфічних технік, графічність, спрощення образів, а також можлива наявність букв або тексту в роботі та ін. [7].

Потрібно наголосити, що подібні спроби введення у контексті стріт-арту нового визначення художнього розпису на стінах будинків – тенденції досить інноваційні, вони характерні лише для деяких західноєвропейських країн, а також країн пострадянського простору, у світі подібні масштабні, великі за розмірами мистецькі твори, для яких характерним є сюжетність композиції і художня складність, чітко визначений простір, на якому буде створено твір мистецтва (стіна, стеля приміщення, фасади житлових будівель, промислових об’єктів), традиційно називаються муралами (від лат. *mūralis* – «стіна»). Як приклад – у Сполучених Штатах Америки мурал-арт визначається як публічні зовнішні настінні розписи. Інноваційні тенденції інтеграції мистецтва в процес відродження міст (наприклад, у Бостоні, Лос-Анжелесі та Філадельфії), переформатували мурал-арт у спільний громадянський досвід, який здійснюється на замовлення професійними художниками або в межах молодіжних програм. Аналізуючи тематичну спрямованість муралів у Філадельфії, Д. Ломен зазначає, що саме муніципальні проекти розпису в міському середовищі переважно створюються після того, як це обговорено з місцевими мешканцями і нерідко не містять соціальних або політичних повідомлень: «характерним їхньому стилю є абстрактність або декоративність, а зміст далекий від ідеологічної спрямованості» [14; 30].

Також потрібно зазначити, що у більшості теоретичних праць, ключові відмінності створення муралів нерідко ігноруються, натомість помітні тенденції поєднувати різноманітні категорії форм вуличного мистецтва. Як взаємозамінні інколи використовуються терміни «мурал» та «графіті», але це є помилковим не лише через різні специфіки техніки виконання, а й те, що деякі муніципальні програми муралу в різних країнах світу мали за мету викорінення графіті тому що, багато міських жителів асоціювалися це із занепадом. Зарубіжні дослідники ХХІ ст. називають мурал «суспільним мистецтвом нового жанру», акцентують на тому, що на відміну від графіті, яке, зазвичай, наноситься на ландшафт

несанкціоновано, а найголовніше – потай, муралі створюються відкрито і публічно – взаємодія між художниками і глядачами є звичним явищем [15].

Тенденції сучасного масового мистецтва значно розширили межі практики вуличного мистецтва – тісно пов'язані з місцем та часом, твори муралу наразі розміщені в конкретному матеріальному вуличному просторі, а також у віртуальному просторі, завдяки всевітній мережі Інтернет. Допомогає з поширенням ідеї та задумів авторів популяризація зображень муралів на веб-сайтах, а також висвітлення діяльності художників даного напрямку в засобах масової інформації. Завдяки цьому художники розповсюджують свої задуми та ідеї не лише на вітчизняному рівні, а й світовому. Отже, мурал – глобальний рух, отримує наразі необмежений простір впливу на глядача завдяки веб-обміну зображеннями та багатьом іншим способам фіксування та архівування цього виду мистецтва. Муралі – це не лише твір мистецтва, це означає, діяти. На думку багатьох теоретиків і практиків муралу, процес їхнього створення має активізувати участь спільноти, що може набувати різноманітні форми. Художній процес потрібно поєднувати з інклюзіями: «Під час створення муралів маємо працювати разом з іншими на багатьох рівнях багатогранного суспільства, щоб не втратити важливі політичні можливості (...) зрештою муралі або інші види мистецтва спільноти, краще розглядати як частину великого плану організації спільноти, а не як щось самостійне» [10].

Головною характеристикою муніципальні проєктів муралу є використання здатності мистецтва привертати увагу громадськості, надаючи їм можливість відновлювати, переосмислювати і перетворювати власний суспільний простір. Часто деякі спеціальні проєкти вдаються до дослідження різноманітних способів формування творчого самовираження художників, а саме – у публічному просторі, визначаючи як мурал, може активно еволюціонувати, ґрунтуючись на громадянських засадах і традиціях, а також вдаватися до нових методів і прийомів [12].

Щоб сприяти збереженню творів для наступних поколінь, а також поширення неординарного бачення і світосприйняття художників, потрібна ініціатива реставрації муралів. Наприклад, із 2013 р. у Лос-Анжелесі набув чинності міський наказ про муралі – місцеве законодавство, прийняте мером і міською радою щодо збереження існуючих, а найголовніше, створення нових муралів у міському просторі. Він чітко визначає муралі як «єдині й неповторні в своєму роді зображення на зовнішній поверхні будівель, зроблені засобами ручного розпису (...), які не містять комерційних повідомлень, тобто будь-яких повідомлень, що рекламують бізнес, пропонують надання послуг, виробництва або продаж товарів» [14]. Наказом визначено також процес реєстрації оригінального художнього розпису і проєктів художних муралів у суспільному просторі. Міська влада, таким чином, обрала за мету збереження і відновлення муралів історичного значення, а також створення нових із залученням співтовариства, при цьому головний акцент зроблено на залученні молоді, створення нових можливостей для монументалістів. Водночас це забезпечує технічну допомогу, надає ресурси для проведення семінарів. Активно організовує презентації та заходи, їхня мета – популяризація муралу.

Однією з найбільших державних, художніх програм США є «Mural Arts Philadelphia», яка діє понад 30 років, завданням якої є об'єднати художників та співтовариства засобами спільного процесу, заснованого на традиції створення муралів, метою даної програми є трансформування суспільного простору і життя кожного окремого індивіда. Також, програма ініціює проведення від 60 до 100 художніх проєктів щорічно; проводить досить активну діяльність із реставрації і для творчої молоді та дорослих, надає можливості (на основі освітніх проєктів). Художня галерея муралу, створена засобами програми, також є частиною міського пейзажу, джерелом натхнення для жителів і гостей міста, сприяє визнанню Філадельфії «Містом муралів» на міжнародному рівні (Mural Art Philadelphia). Позиціонуючи діяльність муніципальних програм муралу, а саме як перспективні тенденції розвитку даного напрямку вуличного мистецтва в контексті масової культури XXI ст., виокремимо, що влиття їх у міське середовище з метою його візуального оздоблення добре сприяє сферам економічного і суспільного розвитку.

*Висновки.* Як вид духовно-практичної діяльності, мурал відображає не лише картину суспільної свідомості, закладену на певному етапі розвитку культури, а також активно здійснює досить помітний вплив, а це призводить до трансформації соціокультурного простору. У контексті тенденцій розвитку масової культури XXI ст. мурал здійснює значний трансформаційний вплив у процесі вирішення багатьох соціальних проблем сучасності. Позиціонуючи муралі як вид мистецтва, що має неабиякий вплив на погляди суспільства, можна вважати, що на сучасному етапі вони сприяють можливості усвідомлення та переосмислення багатьох нагальних проблем, а також активній розробці стратегій для якісних змін, що торкаються кожної людини зокрема та світової спільноти загалом.

#### Список використаної літератури

1. Алексеева А. Польові дослідження публічного простору. *Art Ukraine*. 2010. № 4 (17). С. 158–161.
2. Вакуленко М. О. Українська термінологія: комплексний лінгвістичний аналіз: монографія, Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 361 с.

3. Гейзінга Й. Homo Ludens: статті з історії культури: монографія. Миколаїв : Прогрес-Традиція, 1997. 195 с.
4. Герасимчук Л. Чуже чи наше? (побіжні нотатки про постмодернізм у цивілізації). Київ : Artline, 1998. Вип. 7–8. С. 80–81.
5. Голуб О. Є. Графіті / Енциклопедія сучасної України: у 30 т. / ред. кол. І.М. Дзюба та ін. Київ : НАН України, 2019. URL: [www.wikiwand.com](http://www.wikiwand.com) (Дата звернення: 04. 02.2020).
6. Грицюк О. Вуличне малярство: візуалізація цінностей, ідей, естетичних поглядів та осмислення людиною свого місця у світі. URL: <https://rep.polessu.by/bitstream/123456789/12992/1/Грицюк%20O..pdf> (Дата звернення: 09. 02.2020).
7. Грицюк О. Соціально-політичні графіті Революції Гідності (на матеріалах Києва). *Етнічна історія народів Європи*. № 45. Київ. 2018. С. 5-7.
8. Думасенко С. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії. Одеса : *Аркадія*. 2016. Вип. № 1. С. 44-48.
9. Кудряшов И. С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения. *Критика и семиотика*. 2014. Вип. 2. С. 220-233.
10. Лерос Г. Kyiv Street Art 2010 – 2017. Львів : «ВСЛ», 2018. 300 с.
11. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2010. № 7. С. 136-149.
12. Онкович А., Онкович Г. Вуличне мистецтво : медіаосвітній аспект / *Від медіаграмотності до медіакультури : стратегії, проблеми, перспективи* : тези доп. Міжнар. наук.–практ. Інтернет-конф., м. Миколаїв, 27 квіт., 2016 р. Миколаїв : ОІППО, 2016. С. 69–71.
13. Суспільна мураль: як соціально-важливий стріт-арт змінює світ [Електронний ресурс]. <https://streetheroes.platfor.ma/social-street-art/> (Дата доступу: 09.09.2016 р.)
14. Gastman R., Neelon C., Smyrski A., *Street World: Urban Culture and Art from Five Continents*. New York, NY : Abrams Books, 2007. 396 p. Murals. URL: <https://culturela.orgo/murals>. (Accessed: 11.12.2018).
15. Mural Art Philadelphia. URL: <https://www.muralarts.org/about/> (Accessed: 10.12.2018).

#### References

1. Aleksieieva A. Polovi doslidzhennia publicnoho prostoru. *Art Ukraine*. 2010. № 4 (17). S. 158–161.
2. Vakulenko M. O. Ukrainska terminolohiia: kompleksnyi lnhvistychnyi analiz: monohrafiia, Ivano-Frankivsk: Foliant, 2015. 361 s.
3. Heizinha Y. Homo Ludens: statti z istorii kultury: monohrafiia. Mykolaiv : Prohres-Tradytsiia, 1997. 195 s.
4. Herasymchuk L. Chuzhe chy nashe? (pobizhni notatky pro postmodernizm u tsyvilizatsii). Kyiv : Artline, 1998. Vyp. 7–8. S. 80–81.
5. Holub O. Ye. Hrafiti / Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy: u 30 t. / red. kol. I.M. Dziuba ta in. Kyiv : NAN Ukrainy, 2019. URL: [www.wikiwand.com](http://www.wikiwand.com) (Data zvernennia: 04. 02.2020).
6. Hrytsiuk O. Vulychne maliarstvo: vizualizatsiia tsinnostei, idei, estetychnykh pohliadiv ta osmyslennia liudynoiu svoho mistsia u svi. URL: <https://rep.polessu.by/bitstream/123456789/12992/1/Hrytsuk%20O.pdf> (Data zvernennia: 09. 02.2020).
7. Hrytsiuk O. Sotsialno-politychni hrafiti Revoliutsii Hidnosti (na materialakh Kyieva). *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. № 45. Kyiv. 2018. S. 5-7.
8. Dumasenko S. Mural-art u konteksti mystetstvoznachchoi teorii. Odesa : *Arkadiia*. 2016. Vyp. № 1. S. 44-48.
9. Kudriashov Y. S. Stryt-art kak fenomen sovremennoi kulturu: problema henezysa y semyotycheskye osobennosti soobshchheniya. *Krytyka y semyotyka*. 2014. Vyp. 2. S. 220-233.
10. Leros H. Kyiv Street Art 2010 – 2017. Lviv : «VSL», 2018. 300 s.
11. Musiienko N. Public art u prostori suchasnoho mista: Kyivska praktyka. *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*. 2010. № 7. S. 136-149.
12. Onkovych A., Onkovych H. Vulychne mystetstvo : mediaosvitnii aspekt / *Vid mediahramotnosti do mediakultury : stratehii, problemy, perspektyvy* : tezy dop. Mizhnar. nauk.–prakt. Internet-konf., m. Mykolaiv, 27 kvit., 2016 r. Mykolaiv : OIPPO, 2016. S. 69–71.
13. Suspilna mural: yak sotsialno-vazhlyvyi strit-art zminiue svit [Elektronnyi resurs]. <https://streetheroes.platfor.ma/social-street-art/> (Data dostupu: 09.09.2016 r.)
14. Gastman R., Neelon C., Smyrski A., *Street World: Urban Culture and Art from Five Continents*. New York, NY : Abrams Books, 2007. 396 r. Murals. URL: <https://culturela.orgo/murals>. (Accessed: 11.12.2018).
15. Mural Art Philadelphia. URL: <https://www.muralarts.org/about/> (Accessed: 10.12.2018).

#### A MURAL AS A WORK OF ART IN THE CONTEXT OF MASS CULTURE OF THE XXI CENTURY

**Diachuk Anastasiia** – M aster's degree holder, 23 specialty «Fine art, decorative art. Restoration»,

**Vlasyk Olena** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of Fine and Decorative Arts,  
Rivne State Humanitarian University, Rivne

An attempt was made to determine the specifics and trends of the mural in the context of mass culture of the 21 st century and the direction of modern street art. The research is substantiated by a set of general scientific methods: source-based, analytical, source-based and historical (for processing scientific literature, reference materials and highlighting the peculiarities of the formation of the mural) and cultural approaches; evolutionary methods (to familiarize and determine the

specifics of the development of this art in the context of mass culture of the 21 st century), as well as synthesis and typological methods (characteristic features of the mural). The role of mural, street art in the context of domestic and foreign socio-cultural space is analyzed. Since murals can act as a means of communication of various social strata of society, and therefore, are an effective tool for creating a dialogue. It is noted that murals can be a means of communication between various social strata of society, therefore they are an effective tool for creating dialogue. It is emphasized that the popularization of mural images on various web platforms and the coverage of the work of artists of this direction in mass media helps to spread the ideas and slogans of authors not only at the national level, but also at the world level; the activity of municipal mural projects is considered, their main goal is determined – the preservation and restoration of historically significant murals, as well as the creation of new murals with the involvement of the community, most importantly youth and the creation of new opportunities for monumentalists. Emphasis is placed on the fact that the mural not only reflects the picture of social consciousness, which was formed under the influence of certain factors on the worldview of a person, but also exerts an active influence, which leads to the transformation of the socio-cultural space. Significant transformational influence in the process of solving most of the social problems of nowadays in the context of trends in the development of mass culture of the 21 st century makes a mural. Positioning themselves as creativity that has a significant impact on society, at the current stage they contribute to the possibility of awareness and rethinking of many urgent problems that concern each person in particular and the world community in general.

*Key words:* mural, artist, socio-cultural space, mass culture, street art, society, urban environment.

**UDC 75.052(477):008**

### **A MURAL AS A WORK OF ART IN THE CONTEXT OF MASS CULTURE OF THE XXI CENTURY**

**Diachuk Anastasiia** – Master's degree holder,

023 specialty «Fine art, decorative art. Restoration»,

**Vlasyk Olena** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor of the Department of Fine and Decorative Arts,

Rivne State Humanitarian University, Rivne

Methodology of scientific research. The research is substantiated by a set of general scientific methods: source-based, analytical, source-based and historical (for processing scientific literature, reference materials and highlighting the peculiarities of the formation of the mural) and cultural approaches; evolutionary methods (to familiarize and determine the specifics of the development of this art in the context of mass culture of the 21 st century), as well as synthesis and typological methods (characteristic features of the mural).

The role of mural, street art in the context of domestic and foreign socio-cultural space is analyzed. Since murals can act as a means of communication of various social strata of society, and therefore, are an effective tool for creating a dialogue. It is noted that murals can be a means of communication between various social strata of society and therefore they are an effective tool for creating dialogue. It is emphasized that the popularization of images of murals on various web platforms and the coverage of the work of artists of this direction in the mass media helps to spread the ideas and slogans of the authors not only at the national level, but also at the world level; the activity of municipal mural projects is considered, their main goal is determined – the preservation and restoration of historically significant murals, as well as the creation of new murals with the involvement of the community, most importantly youth and the creation of new opportunities for monumentalists. Emphasis is placed on the fact that the mural not only reflects the picture of social consciousness, which was formed under the influence of certain factors on the worldview of a person, but also exerts an active influence, which leads to the transformation of the socio-cultural space.

Significant transformational influence in the process of solving most of the social problems of nowadays in the context of trends in the development of mass culture of the 21 st century makes a mural. Positioning themselves as creativity that has a significant impact on society, at the current stage they contribute to the possibility of awareness and rethinking of many urgent problems that concern each person in particular and the world community in general.

*Key words:* mural, artist, socio-cultural space, mass culture, street art, society, urban environment.

Надійшла до редакції 25.03.2023 р.

**УДК 7 (477):621.039**

### **ВИСВІТЛЕННЯ ТЕМИ ЯДЕРНОЇ ЕНЕРГЕТИКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЗАРУБІЖНОГО ДОСВІДУ**

**Луцик Дар'я Валентинівна** – здобувачка ступеня вищої освіти «Магістр» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво. Реставрація»,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна

<https://orcid.org/0009-0000-7448-0244>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.628>

[daria.lutsyk@gmail.com](mailto:daria.lutsyk@gmail.com)

Публікація актуалізує питання впливу бурхливого розвитку ядерної енергетики на специфіку мистецької культури ХХ–ХХІ ст. Зроблено спробу розтлумачити різні підходи до інтерпретації концепцій «ядерного мистецтва»



та «ядерного страху» в зарубіжній масовій культурі та українському образотворчому мистецтві. Виявляються історичні передумови появи мистецької течії ядерного мистецтва, а також світової атомної культури, її структурна характеристика та вплив на широкі верстви населення з точки зору популярних символів епохи: Астробоя, Годзілли, Галка та Людини-павука. Проаналізовано розвиток та популяризацію відображення «мирного атому» в монументальному мистецтві України ХХ ст. в контексті вивчення зарубіжного досвіду; окреслюються історичні передумови появи монументальної пропаганди та створення мозаїчних панно з метою підняття позитивної репутації атомної енергетики. Вказано на період переосмислення митцями ставлення до ядерної енергетики після Чорнобильської катастрофи і паралелі з нинішніми обставинами 2022 р. Одразу після трагедії в Чорнобилі подія особливо не потрапляла в радіус уваги художників через сталі канони соцреалізму. Сучасні художники все частіше вдаються до творчої інтерпретації тематики Чорнобильської катастрофи, особливо ця актуальною ця тема стала на тлі сучасних подій.

*Ключові слова:* ядерне мистецтво, українське образотворче мистецтво, художній досвід, поп-культура.

*Постановка проблеми.* Нині світ переживає найбільшу ядерну ескалацію з часів Карибської кризи. Перед нами постають питання, які хвилювали суспільство ще в ХХ ст. Чи не перетвориться світ на величезну пустелю з попелища? Чи можна довіряти науці вибір подальшого шляху розвитку людської цивілізації? Чи можна використати атомну енергію, щоб зробити війну більш жахливою? Емоції, які відчуваємо та їх вплив на наше життя вкладаються у концепцію «ядерного страху», який пережило не одне покоління. Переживання і настрої суспільства відображалися в поп-культурі та навіть виокремилися в окрему мистецьку течію «nuclear art». Після чергової катастрофи на АЕС у Фукусімі 2011 р. – певною мірою найсерйознішої ядерної аварії після Чорнобиля 1986 р. – фізіологічні, психологічні та екологічні наслідки ядерної енергетики знову виявилися переконливими для митців, аби інтерес до цієї теми відродився. Питання впливу «ядерної енергетики» на образотворче мистецтво (зокрема українське) і масову культуру в історичній ретроспективі все ще залишається актуальним, зважаючи на контекст сучасних подій 2022 р.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Проблемам впливу атомної культури на суспільство, мистецтво і поп-культуру присвячено здебільшого наукові дослідження і публікації зарубіжних авторів, до прикладу, С. Вірта [12], Ю. Піовезана [10], І. Пелеа [9] та ін. Вітчизняні фахівці, як правило, зверталися до теми вивчення ядерної енергетики в українських мозаїчних панно ХХ ст., а також сучасної інтерпретації та культурного переосмислення подій Чорнобильської катастрофи 1986 р. Серед них: І. Петрова [5], О. Ліщинська [3], Г. Чучвага [6]. Однак розробка цієї проблематики продовжується.

*Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.* Значна кількість наукової літератури і статей, присвячених впливу ядерної енергетики на трансформацію суспільства та мистецтва, створює видимість глибокого вивчення означеної нами теми, проте переважна більшість таких матеріалів виконана іноземними авторами. В українському культурному просторі питання впливу атомної енергетики на образотворче мистецтво залишається маловивченим і несистематизованим, незважаючи на глибокий культурний підтекст питання, що всеціло зачіпає сьогоденне суспільство України. Здебільшого огляди українських науковців присвячені художнім трансформаціям під впливом чорнобильської катастрофи. Це цілком справедливо, враховуючи масштаб трагедії, що змінила життя мільйонів. Проте більш ґрунтовні дослідження репрезентації атомної енергетики в образотворчому мистецтві України допомогли би більш якісно систематизувати цей величезний пласт культури і по-іншому оцінити соціокультурні зміни в суспільстві.

*Метою статті є* виявлення основних моментів розвитку ядерного мистецтва в образотворчому мистецтві України у контексті зарубіжного досвіду та переосмислення ядерного страху.

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Винахід атомної зброї повністю змінив світ. Коли силу радіоактивності лише відкрили, вона була модною і популярною. Навіть після бомбардування Хіросіми і Нагасакі, яке показало, наскільки катастрофічною і руйнівною може бути ядерна енергетика, процес естетизації атома не зупинився. Демонстрація того, наскільки небезпечним може бути використання атомної бомби, створило атому відповідну репутацію. Оскільки людство не має шансів вижити в ядерній війні, атомна енергія має бути лише безпечною і використовуватися в мирних цілях. Хтось впадав у жахливу ейфорію від можливостей, що відкрилися перед обличчям людства, інші схвалювали використання енергії мирного атому, проте більшість все ж таки були занепокоєними і пам'ятали про крихітність нашої планети.

Як зазначає Ю. Піовезан у своїй публікації, популяризація ядерної зброї призвела до виникнення такого феномену як атомна культура, що має три етапи: ранній, високий і пізній [10]. Перший етап розпочався ще в 1945 р. після першого в історії застосування ядерної зброї в Японії і ніс за собою неадекватне піднесення на теренах США, що пояснюється впливом культурної індустрії, що допомогли змінити ставлення людей до ядерної зброї. Наприклад, після першого удару по Японії на шпальтах газети

Life опублікували лише фотографії грибоподібної хмари після вибуху, а не руйнувань, які викликав вибух бомби. Як наслідок, образ ядерної хмари став популярним через свою «красу».

Урешті-решт, світ все ж таки дізнався правду про реальні наслідки атомного удару, хоча й з деяким запізненням. Не останню роль у цьому відіграв спецвипуск журналу *The New Yorker*, повністю присвячений репортажу Дж. Герсі під назвою «Хіросіма». Журналіст протягом року досліджував наслідки ядерного удару та історії шістьох японців, яким вдалося вижити після катастрофи [1].

Період «атомної ери» неабияк впливав на культуру суспільства загалом, а мистецтво як важлива духовна царина не може залишатися осторонь. Відповідно, архітектура, дизайн та образотворче мистецтво перебували під впливом наративів атомної науки. Реакції митців на повсюдне використання атомної енергії та ядерної зброї виявилось в окремій течії сучасного мистецтва під назвою «ядерне мистецтво» (або «nuclear art»; або ж вживають поняття «atomic culture» — атомна культура). Старт мистецької течії дали міланські художники Енріко Бая і Серхіо Данжело, які в 1950 р. організували виставку з символічною назвою «Ядерний живопис». А вже в лютому 1952 р. у Брюсселі митці офіційно проголосили художній рух і опублікували «Технічний маніфест ядерного живопису» [7]. Весь цей час настрої суспільства відображалися також і в поп-культурі, де тема ядерної зброї і страху неодноразово обігралася. Такі культурні адаптації допомагали суспільству змінювати своє ставлення до цього винаходу людства. Наведемо найбільш популярні приклади: Астробой, Годзілла, Галк та Людина-павук.

«Астробой» – манга авторства Осаму Тедзука, що заклала фундаментальні основи подальшого розвитку аніме-стилістики. Сам персонаж на ім'я Астробой (в англійському перекладі *Astro Boy*, а в оригіналі – *Tetsuwan Atom*) був своєрідною рефлексією на тему милітаризму та використання ядерної зброї – двох провідних тем для японської культури другої пол. ХХ ст. При цьому весь сюжет був повністю орієнтований на дитячу аудиторію, а головний герой коміксів і мультфільму став позитивним персонажем (незважаючи на неоднозначне ім'я), що прагнув допомогти всім навколо.

«Годзілла» – фільм, у якому розповідається про стародавнє чудовисько, що трансформувалося внаслідок ядерного удару. Після полишення свого природного середовища існування, створіння починає руйнувати японські міста. Помста Годзілли людству стає тривожною алегорією того, наскільки катастрофічними можуть бути наслідки використання атомної зброї. Він стає збірним образом травми ядерного страху, що підкреслюється візуальною агресивністю сцен, де Годзілла нападає на міста, уособлюючи жахи, що пережила Японія під час бомбардування Хіросіми і Нагасакі. Режисер та сценарист Ісідо Хонда описує процес розробки Годзілли так: «Більшість візуальних образів були пов'язані з моїм досвідом пережитої війни. Годзілла виділяється в якості метафори миру замість війни та поваги до безмежної сили природи. Оповідь за ярликом «наукової фантастики» приховує проблематичну реальність, коли порушується баланс між людиною та природою, що знаменує кінець всього живого» [9].

Відомий японський художник Такасі Муракамі, досліджуючи ядерний страх, створював пересувні виставки, а також написав книгу «Маленький хлопчик» на тему ядерного впливу на постмодерністське мистецтво [12]. Сам Муракамі зробив серію малюнків із грибоподібною хмарою у формі скелету. Це, напевно, головний «ядерний герой» митця – Тайм Бокан. Яскравий дизайн був запозичений з дитячого мультиплікаційного шоу, де хмара з черепом сигналізувала про смерть злодію. Таким чином, художник трансформував свій ядерний страх у «веселі грибоподібні хмарки».

Якщо кінець 50-х років ХХ ст. ознаменувався тривожністю через можливе розв'язання ядерної війни, то після такої напруги настав відносний спокій. Наприклад, у 1962 р. неочікувано з'явилися культові персонажі: Людина-павук та Галк. Проте не все так просто, доволі цікавим фактом є те, що ці популярні у всьому світі супер герої отримали свої надможливості завдяки радіації: першого вкусив радіоактивний павук, а другий отримав величезну дозу радіації під час вибуху атомної бомби. У результаті звичайні люди стали супергероями, а в очах мільйонів людей радіація перестала бути синонімом смерті. Таким чином, попередній досвід людства дещо нівелювався через культурне переосмислення нових образів і суспільство стало спокійніше сприймати тему ядерної енергії.

Тема ядерного мистецтва в Україні розвинулася доволі несподіваним шляхом у контексті порівняння із зарубіжжям, а саме через відображення у монументальній мозаїці. Взагалі історія розвитку монументального мистецтва в Україні налічує не одне століття, а перші монументальні мозаїки беруть витоки ще з часів Київської Русі.

За радянських часів відбувся розвиток мистецтва мозаїки. Тогочасні мозаїки створюють характерний візуальний код пострадянського простору. Зі зміною основних канонів архітектури і будівництва на будівлях з'явилося чимало великих плоских горизонтальних поверхонь, які почали використовувати, розміщуючи там мозаїчні панно. Оскільки одноманітність ритму стін споруди, витягнутої по горизонталі, пригнічує пішоходів, які проходять поруч, мозаїка слугувала ще й композиційним «розріджувачем».

План монументальної пропаганди В. Леніна, який він запропонував втілити в СРСР, був запозичений у Т. Кампанелли. В утопії «Місто Сонця» [2] описується наявність великого числа живописних робіт у міському просторі, які мають освітню функцію: у процесі створення світлого майбутнього потрібно розбудувати таке місто, де на будівлях будуть зображення такого майбутнього, а це дасть втілити мрії в життя.

Монументальна радянська пропаганда мала на меті створити такий собі героїчний образ радянської людини й народу [5]. Якщо це щось пов'язано з наукою, наприклад, наукові інституції, то це повинен бути образ, який вкладається у контекст прославлення науки. Вчений має репрезентуватися як надлюдина, яка крокує в майбутнє і досягає чогось нереального. Грандіозні смальтові мозаїки надзвичайно чудово демонструють подібні сенси. Це були не лише візуалізація певних стандартів, що формувалися державними замовленнями або призначенням будівлі. Сюжети мозаїк переважно залежали від типу і призначення споруди, якими їх прикрашали.

Парадоксально, але саме «монументалка» – пропагандистське мистецтво – стало майданчиком творчості і самовираження митців, яких на той час перманентно обмежували в розкритті свого «я». Крім того, часто виконання таких замовлень було чи не єдиним способом для художників заробити собі на життя. Тогочасне академічне мистецтво представлялося суворим соцреалізмом, відступ від канонів жорстко карався, а в мозаїці талановиті художники мали можливість інтерпретувати форму по-своєму, проводити експерименти [14].

Мозаїки бували різними – як унікальними, вражаючими, так і більш звичайними й посередніми. Наприклад, монументальні мозаїки, присвячені ядерній енергетиці – виняткове в своєму вигляді явище, представлене ледь не лише в Україні. Проте подібного не зустрінеш ні в західноєвропейських країнах, ні в Сполучених Штатах Америки. Українські атомні електростанції та їх міста-супутники мають чимало таких мозаїк, що стали візитівкою не лише самих станцій, але й України на світовій мистецькій арені.

Порівнюючи українські тогочасні твори, які висвітлювали тематику ядерної енергетики, з зарубіжними, не можна не помітити позитивний контекст, що доносився через ці роботи, на кшталт «при мирному використанні атомна енергія принесе лише користь для суспільства».

Найбільш відомими художніми роботами на тему ядерної енергетики є монументальне панно на фасаді адміністративної будівлі Південноукраїнської атомної електростанції (Рис. 1), тривимірні мозаїчні барельєфи у Прип'яті (Рис. 2), масштабна легендарна мозаїка «Ковалі сучасності» авторства творчого тандему Г. Зубченко та Г. Пришедька (Рис. 3). Автори даного панно створили чимало шедевральних мозаїк, як самі, так і в співпраці з А. Горською, О. Заливахою та іншими митцями. Та найвідоміші їх твори, зазвичай, репрезентують передову науку загалом і ядерну енергетику зокрема.



Рис. 1. «Ясняя» – панно на фасаді Південноукраїнської АЕС.





Рис. 2. Тривімірне мозаїчне панно у м. Прип'ять



Рис. 3. Мозаїка «Ковалі сучасності» на стіні Інституту ядерних досліджень НАН України

Конкретно мозаїчне панно «Ковалі сучасності» присвячений фахівцям ядерної енергетики. За словами мистецтвознавців, мозаїка зображує приборкання вченими таємниць ядерної енергії, таких новітніх собі прометеїв, які кують майбутнє: розщеплюють ядро для створення «мирного атома». Робота створена в середині 70-х років ХХ ст., над нею працювали понад 2 роки. Динамічність композиції не залишає глядачів байдужими, панно часто потрапляє на обкладинки та світлини книг і статей журналів, присвячені радянському соціалістичному монументалізму. Також кадри з «Ковальми сучасності» облетіли весь світ завдяки мінісеріалу «Чорнобиль» від НВО, а у 2019 р. мозаїку «оживили» у віртуальній реальності в якості цифрової 3D інсталяції на одній з площ Відня для шоу «Ukrainian Night: Electronic Music and Art».

Крім того, в Україні є багато менш відомих мистецьких робіт, що демонструють науковий прогрес, проте варті уваги не лише як символ епохи соцреалізму. Це і вітраж у 18 корпусі КПП ім. І. Сікорського, і мозаїка «Атомний Прометей» у місті-супутнику Хмельницької атомної електростанції Нетішині, об'ємна панно в Енергодарі на КДЦ «Молодіжний» та ін.

Варто зауважити, що дані монументальні роботи залишилися художніми образами, такими собі симулякрами. Ідеологічна сила, яка закладалася в ці твори, зникла в момент, коли зник сам Радянський Союз, хоча від цього роботи не перестають бути політичними за своєю темою та формально пропагандистськими. Все ж таки відмовлятися від культурних здобутків 70-річного періоду в історії держави нераціонально і зневажливо.

Окрім описаного вище унікального явища монументальної мозаїки радянських художників, яка «прославляла мирний атом і науковий прогрес», у царині образотворчого живопису течія ядерного мистецтва розвивалася доволі в'яло. Аж поки у нас не з'явилася своя болюча і важлива точка відліку для всього подальшого розвитку української культури – катастрофа 1986 р. у Чорнобилі, що мала багато негативних наслідків, вплинула на суспільство не лише фізично, а й духовно. Відгомін аварії відчувається і донині, а дослідники (зокрема, Спенсер Вірт) вводять поняття «нуклеарна культура», що фіксує реакції і відповіді різних царин культури на атомні загрози [3].

Спершу, як не дивно, Чорнобильська аварія майже не потрапляла у фокус уваги художників. Для офіційно затвердженого мистецтва соцреалізму вибух на атомній станції, вочевидь, не належав до тем, вартих уваги. Ось що пише про це А. Ложкіна в своїй книзі: «Вже постфактум зловісного сенсу набув цілий пласт радісних соцреалістичних індустріальних пейзажів, створених за держзамовленням у процесі будівництва ЧАЕС у 1970-х роках. Дисиденти інтерпретували вибух на атомній станції як провал ненависного радянського істеблішменту і здебільшого так само мовчки переживали все, що сталося» [4]. Також вона визначає найбільш знакові твори, присвячені цій темі: фотографічну серію «Чорнобиль» В. Маруценка (проект тривав впродовж 9 років, перший знімок зроблено у травні 1986 р., а останній – у серпні 1995 р.), живописний твір «Катастрофа» гіперреаліста С. Базилева, серію портретів ліквідаторів аварії на ЧАЕС авторства Д. Нагурного.

Сучасні митці інтерпретують Чорнобиль по-різному. Зазвичай відомі закордоном твори мистецтва, присвячені цій темі – фотографії та кіно. Постчорнобильське мистецтво переповідає символічні оповіді і передає історію катастрофи у метафорах, що відсилають до покаяння і прийняття долі [6]. Також картини цієї теми створюються серіями (до прикладу, серії М. Савицького, О. Бреуса, Х. Катракіс та ін.).

Однією з перших постчорнобильських картин в Україні стала робота Л. Міщенко «Я хочу жити», написана незабаром після катастрофи. На цій картині художниця зображає свою маленьку доньку як символ усіх дітей, що стали заручниками екологічної катастрофи, якої ніхто і ніколи не очікував.

Чорнобильська катастрофа також сколихнула митців на переосмислення екологічної ситуації. Свідченням цього є створення у 1991 р. асоціації дизайнерів-графіків ««4-й Блок» (назва на згадку про вибух четвертого енергоблоку ЧАЕС). Ініціатором заснування і незмінним очільником асоціації є О. Векленко, митець, професор Харківського державного університету дизайну і мистецтва, ліквідатор аварії на Чорнобильській станції. Учасники асоціації проводять трієнале – міжнародний фестиваль графічного дизайну (екофест). «4-й Блок» ініціює не лише художньо-екологічні проекти, а й займається активною просвітницькою, соціальною екологічною діяльністю, проводить регулярні акції, форуми, майстер-класи.

*Висновки.* Винайдення і розвиток ядерної енергетики відчутно вплинуло на становлення світової культурної парадигми. Зокрема людство впродовж тривалого часу переживало «ядерний страх», тому що боялося ядерної війни. Початок атомної ери не обійшов увагою митців, які висловлювали свої переживання в художніх роботах, переосмислювали свій ядерний страх або ж навпаки, захоплення «атомом». У свою чергу, настрої суспільства відображалися і в популярній культурі за допомогою коміксів, літератури, кінематографу тощо. Проте відродження інтересу людства до ядерних питань у 2022 р., на жаль, пов'язане з найбільш напруженою ескалацією з часів минулого століття та повномасштабною російсько-українською війною. З огляду на теперішню ситуацію нами здійснена спроба вивчити питання впливу ядерної енергетики на масову культуру та українське образотворче мистецтво в історичному розрізі.

Зважаючи на актуальність досліджуваної теми, вважаємо доцільним проведення *подальших досліджень*, які дозволять детальніше висвітлити вплив проблематики ядерної енергетики на сучасну творчість митців.

#### Список використаної літератури

1. Герсі Д. Хіросіма. Львів : Човен, 2022. 208 с.
2. Кампанелла Т. Город Солнца. Утопический роман XVI-XVII веков. Москва : Худож. лит., 1971. 493 с.
3. Ліщинська О. Екологічна трагедія Чорнобиля у візуальному мистецтві: філософсько-естетичне осмислення та інтерпретації. *Culturologica Slovaca. Internetový časopis. Katedra kulturologie filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Hlavný redaktor: Miroslav Ballay*. 2018. № 3. С. 152-159.
4. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : Art Huss, 2019. 544 с.
5. Петрова І., Лотоцька С. Державна політика у сфері монументального мистецтва в УРСР (50–80 рр. ХХ ст.). *Травневі студії: історія, політологія, міжнародні відносини*. 2020. С. 237-241.
6. Чучвага Г. Пам'ять, травма та материнство: пост-апокаліптичний погляд на Чорнобиль. *Схід/захід: українознавство*. 2020. Т. 7. Вип. № 2. С. 2-34.
7. Caramel L. *Arte in Italia, 1945-1960, Vita e Pensiero, Milano*, 1994. 488 p.
8. Nikiforov Y., Balashova O. N., Lizaveta G. *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. DOM publishers, 2017. 256 p.
9. Pelea I. *Exploring the Iconicity of Godzilla in Popular Culture. A Comparative Intercultural Perspective : Japan-America. Postmodernism Problems*. 2020. Т. 10. №. 1. С. 18-40.
10. Piovezan I. *Atomic Culture and Cultural Industry: Their Spread and Acceptance in America During 1940 s and 1960 s. Undergraduate Research*. 2021. Т. 1. №. 2. P. 154-172.
11. Schneiderwind J. *Godzilla as the Bridge: The Destruction of Hiroshima, Nagasaki, and Fukushima Arcadia*. 2020. 5 p.
12. Weart S. R. *The rise of nuclear fear*. Harvard University Press, 2012. 384 p.

13. Твоя Підпільна Гуманітарка. Тут живуть дракони. Серія 1: Естетизація, страх і обожнювання атома, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MUoo0BSGjjg> (дата звернення: 12.12.2022).

14. Shcherbenko Art Centre. Лекція Євгенії Моляр «Українське радянське монументальне мистецтво. Мозаїка», 2018. *You Tube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=31KdEjVkdXM> (дата звернення: 07.12.2022).

#### References

1. Hersey D. *Hiroshima*. Lviv : Choven, 2022. 208 s.
2. Campanella T. *City of the Sun. Utopian novel of the XVI-XVII centuries*. Moscow : Khudozhestvennaya Literatura, 1971. 493 s.
3. Lishchynska O. The environmental tragedy of Chornobyl in the visual arts: philosophical and aesthetic understanding and interpretation. *Culturologica Slovaca. Internetový časopis. Katedra kulturológie filozofickej fakulty University Konštantina Filozofa v Nitre. Hlavný redaktor: Miroslav Ballay*. 2018. № 3. S. 152-159.
4. Lozhkina A. *Permanent Revolution. The Art of Ukraine in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries*. Kyiv : ArtHuss, 2019. 544 s.
5. Petrova I., Lototska S. State Policy in the Field of Monumental Art in the Ukrainian SSR (50-80 s of the XX century). *May Studies : History, Political Science, International Relations*. 2020. S. 237-241.
6. Memory, Trauma and Motherhood: A Post-Apocalyptic View of Chornobyl. *East/West : Ukrainian Studies*. 2020. T. 7. Issue No. 2. S. 2-34.
7. Caramel L. *Arte in Italia, 1945-1960, Vita e Pensiero, Milano*, 1994. 488 p.
8. Nikiforov Y., Balashova O. N., Lizaveta G. *Decommunized : Ukrainian Soviet Mosaics*. DOM publishers, 2017. 256 p.
9. Pelea I. Exploring the Iconicity of Godzilla in Popular Culture. A Comparative Intercultural Perspective: Japan-America. *Postmodernism Problems*. 2020. T. 10. №. 1. C. 18-40.
10. Piovezan I. Atomic Culture and Cultural Industry: Their Spread and Acceptance in America During 1940 s and 1960 s. *Undergraduate Research*. 2021. T. 1. №. 2. P. 154-172.
11. Schneiderwind J. *Godzilla as the Bridge: The Destruction of Hiroshima, Nagasaki, and Fukushima Arcadia*. 2020. 5 p.
12. Weart S. R. *The rise of nuclear fear*. Harvard University Press, 2012. 384 p.
13. Your Underground Humanitarian. *Dragons live here. Series 1: Aestheticisation, Fear and Adoration of the Atom*, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MUoo0BSGjjg> (accessed 12.12.2022).
14. Shcherbenko Art Centre. Lecture by Yevheniia Moliar «Ukrainian Soviet Monumental Art. Mosaic», 2018. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=31KdEjVkdXM> (accessed 07.12.2022).

#### COVERAGE OF THE TOPIC OF NUCLEAR ENERGY IN THE FINE ARTS OF UKRAINE THROUGH THE PRISM OF FOREIGN EXPERIENCE

**Lutsyk Daria** – recipient of the Master's degree of the specialty 023 Fine arts, decorative arts, restoration of the Faculty of Art and Pedagogy of Rivne State University for the Humanities, Rivne

The publication raises the issue of the impact of the rapid development of nuclear energy on the specifics of the artistic culture of the 20 th-21 st centuries. The article attempts to explain different approaches to the interpretation of the concepts of «nuclear art» and «nuclear fear» in foreign popular culture and Ukrainian fine art. The article describes the historical background of the nuclear art movement and the global nuclear culture, its structural characteristics and influence on the general population in terms of popular symbols of the era: Astro Boy, Godzilla, Gulk, and Spider-Man. At the same time, the development and popularisation of the representation of the «peaceful atom» in the monumental art of twentieth-century Ukraine is analysed in the light of foreign experience. In the same context, the historical background of the emergence of monumental propaganda and the creation of mosaic panels to raise the positive reputation of nuclear energy is outlined. The article also describes the period when artists rethought their attitude to nuclear energy after the Chornobyl disaster and the parallels with the current circumstances of 2022. In the immediate aftermath of the Chornobyl tragedy, the event was not particularly in the radius of artists' attention due to the established canons of socialist realism. Contemporary artists are increasingly resorting to creative interpretations of the Chornobyl disaster, and this topic has become especially relevant in the context of current events.

*Key words:* nuclear art, Ukrainian fine art, artistic experience, pop culture.

**UDK 7(477):621.039**

#### COVERAGE OF THE TOPIC OF NUCLEAR ENERGY IN THE FINE ARTS OF UKRAINE THROUGH THE PRISM OF FOREIGN EXPERIENCE

**Lutsyk Daria** – recipient of the Master's degree of the specialty 023 Fine arts, decorative arts, restoration of the Faculty of Art and Pedagogy of Rivne State University for the Humanities, Rivne

The purpose of this article is to analyse the main moments of the development of nuclear art in the visual arts of Ukraine in the context of foreign experience and rethinking nuclear fear.

*Research methodology.* Foreign publications on the impact of nuclear culture on society, art and pop culture have been analysed. Also, domestic publications on the study of nuclear energy in Ukrainian mosaic panels of the twentieth century, and modern interpretation and cultural rethinking of the events of the 1986 Chornobyl disaster were considered.

*Results.* The invention and development of nuclear energy has had a significant impact on the formation of the global cultural paradigm. In particular, humanity has long experienced «nuclear fear» because it feared a nuclear war. The beginning

of the atomic era did not escape the attention of artists who expressed their feelings in their artworks, rethinking their nuclear fear or, on the contrary, their fascination with the «atom». In turn, public sentiment was reflected in popular culture through comics, literature, cinema, etc. In Ukraine, the image of nuclear energy was portrayed through monumental art. Thus, future generations have inherited many remarkable works of that time – mosaic panels by the best artists dedicated to nuclear power, which impress with their scale and picturesque execution. One of the world's worst environmental and man-made disasters, the Chernobyl accident, gave Ukrainian society a fresh look at nuclear safety and the fragile attitude to the environment. However, the revival of humanity's interest in nuclear issues in 2022 is unfortunately associated with the most intense escalation since the last century and a full-scale Russian-Ukrainian war.

*Novelty.* In the Ukrainian cultural space, the issue of the impact of nuclear energy on the visual arts remains poorly understood and unsystematic, despite the deep cultural implications of the issue, which fully affects the contemporary society of Ukraine. The article attempts to explore the representations of nuclear energy in the visual arts of Ukraine through the prism of foreign culture.

*The practical significance.* The information contained in this article may be useful for Ukrainian researchers studying the development of atomic culture in the fine arts.

*Key words:* nuclear art, Ukrainian fine art, artistic experience, pop culture.

Надійшла до редакції 25.04.2023 р.

## УДК 658.512.2

### ДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

**Рихліцька Оксана Дмитрівна** – кандидат філософських наук, доцент,  
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-6603-9915>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.629>  
o.rykhlitska@ukr.net

**Тормахова Анастасія Миколаївна** – кандидат філософських наук, доцент,  
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>  
tormakhova@ukr.net

Окреслюється специфіка дизайну в контексті сучасного культурного розвитку. Відмічається всеохоплюючий характер дизайн-практик, які стосуються різних сфер суспільної культури. Визначено, що теоретичне осмислення дизайну відбувається в період його інституалізації. Дизайн має належність відразу до двох сфер – мистецької та промислової. Він має елементи, що роблять його дотичним до мистецтва. Це яскраво виражений візуальний образ, що в певному сенсі є відмінним від попередніх зразків. Проте, на відміну від мистецького витвору, який у своєму класичному розумінні завжди претендує на виключність та одиничність, предмет дизайну повинен мати поширення та ставати предметом масового тиражування. Дизайн-практики виступають трансляторами культурних цінностей, є комунікативним інструментом. Дизайн може виступати засобом поширення національних та етнічних традицій.

*Ключові слова:* дизайн, історія, культура, риси, виробництво.

*Постановка проблеми.* Дизайн є сферою, яка є вкрай затребуваною. Поширення має дизайн одягу, інтер'єру, автівок чи зброї. Проте постає питання щодо особливостей становлення дизайну, його розвитку в інституційну форму та специфіки втілення у різних галузях. Вирішення цього завдання не лише дозволить висвітлити базові ознаки дизайну як сфери поєднання технічного та естетичного компонентів, а й представити ті лакуни, що є актуальними в умовах сьогодення.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Питання розвитку дизайну, як специфічної галузі, розкривалось у роботах А. Пригорницької [5]. Дослідження дизайну представлено в працях Є. Буцикіної [1]. Актуальні проблеми дизайну у сучасному філософському дискурсі висвітлено в наукових розвідках В. Даниленка [2], О. Колісник [3], І. Рижової [6]. Дизайн як культурно-ціннісна універсалія розкривається в працях Л. Оршанського, М. Курач [4]. Орнаменталістику у сучасних дизайн-практиках досліджували О. Рихліцька та О. Косик [7]. Особливості зв'язку природи, ландшафту, дизайну висвітлюються в праці Т. Макалун та Н. Бей [8]. Однак ця проблематика лише стає предметом наукового студіювання.

*Мета статті* – дослідити особливості інтерпретації феномену дизайну в контексті сучасного культурного розвитку. З огляду на наявність чималої кількості розробок, присвячених окремим сферам розвитку дизайну, вкрай необхідними є дослідження, в яких би підсумовувались загальні принципи дизайну та було представлено його роль у культурі сьогодення.

*Вклад основного матеріалу.* Сучасний науковий дискурс вкрай часто розгортається у зв'язку з феноменом дизайну. Дизайн інтерпретується як універсальний механізм, інструмент конструювання предметного та суб'єктного світів. Водночас, його дослідження виявляє ряд суперечностей, що



підкреслюється в науковій літературі. «Наразі немає остаточної відповіді на питання, чи процес перетворення культурного середовища за допомоги дизайну, що виявляється в конкретних артефактах, способі їх творення, є неодмінним елементом культури із самого її початку. Чи дизайн як такий є характеристикою пізньої цивілізаційної форми, якій притаманне відчуження продуктів праці та його компенсація шляхом естетизації, гуманізації машинного виробництва» [1; 12].

Якщо наприкінці ХХ ст. поняття дизайну здебільшого розглядалось у зв'язку з певними прикладними аспектами – ландшафтний дизайн, дизайн інтер'єру, модний дизайн, то у сучасній науковій літературі він трактується також у значенні внутрішнього дизайну людини, що полягає у розгляді «певних способів ідей, що впливають на мотиваційну інтерактивність особи» [3; 25]. Варто розкрити підґрунтя цієї тенденції, що спостерігається у сучасному дискурсі.

Якщо звернутись до історії дизайну, то можна виявити, що власне появі практики передувала теорія. Існування регулярних парків та садів стало передумовою до формування ландшафтного дизайну. Інтер'єр доби бароко та рококо, що поставив ужиткові предмети фактично у один ряд із мистецькими творами, сформувався набагато раніше, ніж відбулось виокремлення його в окрему інституційну галузь. «Перші теоретичні концепції дизайну з'являються в період його інституалізації, коли через активне вторгнення техніки у виробництво предметних форм порушилась органічність зв'язків між їх естетичними та функціональними параметрами. Віковичний досвід формотворення у вимірах нового співвідношення людини, природи і техніки виступив в авангарді сил, спрямованих на пошук новітніх форм виразності, здатних задовольнити запити трансформованої технічним прогресом людської почуттєвості» [5; 7]. В середині ХХ ст. італійський дизайнер Т. Мальдонадо на VI Конгресі International Council of Societies of Industrial Design (Міжнародної ради спілок індустріального дизайну) дав визначення дизайну як творчої діяльності, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості, на його думку, включали і зовнішні риси виробу, і структурні, і функціональні взаємозв'язки, що перетворюють виріб у єдине ціле як із точки зору споживача, так і з точки зору виробника.

Специфічними характеристиками дизайну є його належність одразу до двох сфер – мистецької та промислової. Він має елементи, що роблять його дотичним до мистецтва. Це яскраво виражений візуальний образ, який в певному сенсі є відмінним від певних попередніх зразків. Як і будь-який мистецький витвір, предмет дизайну викликає естетичні почуття, що можуть охоплювати вкрай широку палітру – від прекрасного до потворного. Проте, на відміну від мистецького витвору, який у своєму класичному розумінні завжди претендує на виключність та одиничність, предмет дизайну повинен мати поширення та ставати предметом масового тиражування. Предмети дизайну нерозривно пов'язані з промисловим виробництвом. Саме тут починають враховуватися різні чинники, що стосуються використання певних матеріалів, що будуть найбільш доречними для виробників та споживачів. Це й впровадження конвеєрного способу створення виробів – від стільців до автомобілів. Як показує практика, найбільш вдалі дизайнерські моделі (пральних машин, крісел чи настільних ламп) створені дизайнером, який винайшов ідеальне поєднання внутрішніх та зовнішніх компонентів, а вже згодом вони віднаходили багатомільйонного тиражування.

Так, наприклад, автомобіль Volkswagen Käfer, який випускали у 1946- 2003 рр., увійшов в історію як такий, що став найбільш масовим за кількістю відтворень. Базова конструкція Volkswagen Käfer («Жук») не переглядалась і загалом було виготовлено 21 529 464 автівок. Популярність цієї моделі спричинила й поширення практики відтворення подібних до неї аналогів. Так, у 1956 р. Данте Джакозою розроблено «італійський Volkswagen» Fiat 500. Розвиток промисловості спричиняв збільшення робочих місць, розвиток національної економіки тощо.

Формування авто, яке б мало такі характеристики, як економічність, надійність, спроможність легко пересуватись у країнах, що розвиваються та нерідко мають погані дороги, спричинило справжній вибух популярності цієї моделі серед населення різних країн. Доволі низька ціна, що стала основою цієї продукції, допомагала зростанню інтересу до неї. Якщо до «Жука» автомобіль сприймався як компонент належності його власника до вищих верств суспільства, то тепер він став невід'ємною частиною повсякденного життя широких верств населення.

У радянському просторі також просувалась ідея поширення автомобілів, які були б більш доступними. Їх виробництво почалося після II світової війни, коли став зростати рівень життя населення СРСР. З другої пол. 50-х років поширилось будівництво житла, а з 1955 р. стартували розробки щодо формування бюджетного авто, які призвели потім до вироблення ЗАЗ-965 «Запорожець». Його перша модель зійшла з конвеєра 1 жовтня 1960 р. і потім, попри всі переробки, поширювалась упродовж багатьох років.

В Японії подібний легковий автомобіль Mitsubishi 500 випускався в 1960-1962 рр. і став основою для наступної моделі – Mitsubishi Colt 600, що випускалася до 1965 р. Подібно до інших країн, його

виробництво відповідало національній концепції автомобіля, запропонованій Міністерством міжнародної торгівлі та промисловості у 1955 р. Ергономічність та сталість інтересу до даної компактної моделі авто сприяла також тому, що у 2021 р. дизайн «Жука» було без жодних дозволів скопійовано китайською компанією Great Wall та представлено як власний концепт компактного хетчбека.

Отже, даний приклад добре ілюструє такі ознаки дизайну як здатність до масового виробництва та споживання. Вона буде вірною для багатьох предметів, що мали конвеєрне виробництво. Унікальна ідея здобувала певних модифікацій, які б дозволили виробляти її без звинувачень у порушенні авторських прав. Окрім цього, вироблення товарів масового вжитку, які можуть бути придбані широкими верствами населення, виступає імпульсом для економічного зростання промисловості та країни.

Водночас, подібне визначення дизайну є вірним фактично лише для певних феноменів, які сформувались упродовж XX ст. Наразі здобуває поширення дещо інше тлумачення дизайну як такого, що позначає унікальні вироби, що мають одиничний характер. Дизайнерські прикраси чи дизайнерський одяг інтерпретуються нами як ознака неповторності, того, що створюється справжнім майстром та не відтворюється масово. В постмодерній культурі дизайнер перетворюється на творця, який формує новий життєсвіт. Сучасні дослідники вказують на суперечливий характер дизайну, статус якого трансформується. «Формогенеративні моменти почали вочевидь домінувати над змістовно-прагматичними у структурі ціноутворення на артефакти “високого” дизайну, а самі дизайнери перетворилися на “культові” фігури» [6; 11].

Також, одним з актуальних напрямів сучасного дизайну є проектування житла. Зважаючи на ті виклики, що постали перед українцями внаслідок російської агресії, унаочнюється потреба формування не лише комфортних, а й безпечних умов для проживання. Зараз перед архітектурою стоїть низка завдань, що акцентують увагу на практичних і теоретичних аспектах проектування індивідуального житла. У зв'язку з цим увага спрямована на взаємозв'язок багатьох факторів у проектному процесі – від практичного до символічного. Поєднання цих компонентів призводить до нової професійної культури в галузті просторового та предметного дизайну. Процес проектування житлового простору, що зберігає національні особливості та традиції, гармонійно синтезуючи їх із сучасними вимогами та технологіями, є складним системним завданням.

Досить тривалий період часу увагу приділяли формі. Проте наразі домінуючим фактором є виявлення і відображення взаємозв'язку форми, стилю і життєвого середовища, де акцентується увага на побудові особливого соціального і культурного простору. Так, наприклад, у дизайні важливу роль відіграє матеріально-просторове середовище, що виражає соціально-демографічні, соціально-економічні та соціокультурні потреби людини. Дизайн має бути культурно детермінованим і соціально точно орієнтованим, оскільки об'єкти, наповнені культурними традиціями і змістом, є не лише носіями цінностей, а й впливають на розвиток соціуму. Причому всі ці позиції є актуальними, зважаючи на те, наскільки всеохоплюючим є дизайн у сучасній культурі. «Нині сфери застосування дизайну об'єктивуються з промисловим дизайном, стайлінг-дизайном, дизайном середовища, графічний дизайн, етнодизайном (пабліш-арт дизайном), нон-дизайном (процеси виробництва, обслуговування, збуту, навчання), веб-дизайном, фіто-дизайном (застосування природних елементів, квітів, рослин), рекламним дизайном, футуро-дизайном (історичним і прогностичним), кустарним дизайном (грунтується здебільшого на особистому досвіді й індивідуальному смаку), кітч-дизайном (примітивним, „кухонним”), арт-дизайном (штучним, концептуальним, елітним), психо-дизайном та ін.» [4; 139].

Сучасним напрямом дизайну, що містить к собі як культурні, так і природні елементи є ландшафтний дизайн. Його підґрунтям є народне мистецтво, що має своєрідну символіку та колорит. Унаслідок поєднання особливої кольорової гами, спеціальних технологій та прикладного значення відбувається формування такого унікального рішення, що відображає традиції народу. Зокрема, це композиція в Київському меморіальному парку (Дніпровський район, 2005 р.), в якій використано традиційний мозаїчний малюнок, що сягав своїми корінням часів Київської Русі (фрагменти фресок XII ст. Михайлівського Золотоверхого собору). Подібні орнаментальні мотиви доби Київської Русі відтворювались і у Наводницькому парку Києва в 2016 р.

Дизайн є комунікативним інструментом культури; він стає одночасно об'єктом і суб'єктом, дією суспільної взаємодії. Сучасний дизайн виступає декодером функціонування предметів у культурі, виконуючи культурну місію, асимілюючи естетичні, художні і соціальні цінності культури, актуалізуючи цінності навколишнього середовища. «Ландшафт виступає не лише як фон для культури і її фактор, це одночасно її джерело, як «дім» просякнутий смыслом» [7; 61].

Особливу увагу потрібно звернути на етнокультурну ідентичність дизайну, національну своєрідність, що виділяє його з-поміж культур. До прикладу, в Італії, Фінляндії та Японії – це історія національного дизайну, корені якого знаходяться в матеріальній культурі, які не співпадають з жодним соціокультурним

аспектам (в одній превалюють давні культурні традиції, в інших – реконструкція культурних традицій лише з XIX ст.), що загалом демонструє думку про те, що дизайн – це реальна культура, яка має власну історію і особливості. Таким чином, у культурному просторі органічно співіснують традиційні і нові витвори (речі), формуючи навколо себе своєрідний духовний світ, що спонукає до пошуків і впливає на життя людей. Варто зазначити, що в японській культурі взагалі відсутнє розрізнення дизайну та традиційного ремесла, оскільки процес виробництва в процесі роботи являє собою холистичний підхід традиційної культури, звичаїв, вірувань, стилю життя, з природним ландшафтом. Окрім того, важливою складовою є особливе відношення до природи матеріалу, де дизайн – це не лише творчість, це відповідальність. Подібний ракурс бачення дизайну вбачається доволі прогресивним, адже іноді поділ на дизайн та мистецтво, дизайн та ремесло є доволі штучним та таким, що нівелює справжню сутність феномену.

Якщо звернутись до рис українського дизайну, то можна виокремити ряд принципів. Засадами розробки принципів національної ідентичності у дизайнерській сфері України стало усвідомлення суб'єктами дизайнерської діяльності необхідності поєднання національного з глобальним, розуміння самої природи зверхності загальнолюдського над національним у дизайнерській культурі. Але саме на тлі загальнокультурних досягнень дизайну зростає і стає помітною національна ідентичність [2]. Подібна амбівалентність дозволяє формувати унікальний продукт, що, водночас має і національну, і загальнолюдську природу. У багатьох дизайнерських виробках українських авторів використовується вишивка, причому це можна спостерігати не лише у сучасному вбранні, а й у оздобленні автівок, інтер'єру приміщень чи проєктах будівель. «Використання основних символів вишивки в сучасних дизайн-практиках є відображенням культурної пам'яті нації, оскільки в орнаментах збереглися прадавні магічні знаки. Орнаментальність несе в собі символіку добра, добробуту, краси, щастя, здоров'я, сили, захисту від усього злого й лихого в житті. Розкриваючи важливі образно-символічні смисли, сприйняття та світобачення, за допомогою кольорової гамми мотивів, способах орнаментування та техніці виконання» [7; 60]. Приклади використання орнаментики можна віднайти в колекції меблів українського дизайнера Я. Галанта, а ось у проєкті Будинку Шкруба (Shkrub House) від архітектурної студії Sergey Makhno Architects наявні не лише натуральні матеріали, а й переосмислено особливості традиційного різьбярства і килимарства.

Особливою парадигмою сучасних планетарних реалій в контексті екологічних проблем є екологічний дизайн. Яскравими прикладами такої моделі, спрямованої на збереження навколишнього середовища і дотримання рівноваги між природним та штучним світом, є Натуральне землеробство Масанобу Фукуока (Natural Farming), «Зелений» Ландшафт Роберта Курика (Edible Landscape), Біодинамічне Сільське Господарство (ідеї) Рудольфа Штейнера (Biodynamicfarming). До речі, перші спроби реалізації, вбачаємо ще у 1920-1930 рр. у контексті «естетики природоподібності», а саме, авторських дизайнів меблів Ф. Райта (США) та А. Аалто (Фінляндія). Вже у 1950-ті роки цей напрям найбільш яскраво проявився в творчості видатного американського архітектора і дизайнера Е. Саарінена (1910-1961 рр.), що органічно поєднував динамічні форми будівель із візуальними образами живої природи (аеропорт ім. Дж. Кеннеді і ін.), які надалі стали іконою авторського стилю (творчість скандинавських майстрів дизайну меблів 1950-70-х років Г. Вегнера, Б. Матсона, Г. Йалка, П. Кьярхольма, Т. Вірккала).

Доцільним, на нашу думку, є твердження сучасних українських та зарубіжних дослідників про самоцінність природи та людини. «Нові урбанізаційні концепції та моделі міста мають брати за основу необхідність максимального збереження як природного й культурного середовища, так й ідентичності людського генофонду, здоров'я, психологічного комфорту людини» [8; 23]. Як наслідок, яскравим прикладом є діяльність архітекторів та дизайнерів, що генерують незвичайні за своєю естетикою концепції «зеленої архітектури» і «вертикального озеленення» (ботанік та дизайнер П. Бланк), що стали авторським трендом. А бельгійський архітектор В. Калебо, натхненний природними матеріалами та формами, став автором неймовірних футуристичних конструкцій, в яких синтетичне відношення артефакту та природного матеріалу неминучі. Внаслідок цього виникає нова стратегія забудови міста, а новий міський дизайн фізичних структур у просторі змінює оцінку історії районів у містах, переосмислює ідентичність просторових мікрорландшафтів. Вертикальні сади набули рангу справжнього мистецтва, оскільки трансформували занедбані території в міські пам'ятки та акцентували увагу на природному біорізноманітті. Так, у 2010 р. Інститут міських ландшафтів міста Барселона (Institute of Urban Landscape) запустив програму – «Vegitecture», Jardí Tarradellas (Сада Тарраделлас або Зеленої бокової стіни); також проєкти архітектора Вінсента Каллебо Hyperion Eco-Neighbourhood, в Індії, вироблення енергії з метою охорони навколишнього середовища та відновлення натуралізації міста; хмарочоси «Боско Вертикале» (Bosco Verticale, чи «вертикальний ліс»); візіонерсько-архітектурному концептуальному місті Стефано Боєрі (проєкти Парижа на 2050 р.); збудовані у Мілані (Brooklyn Grange), Нью-Йорк і багато ін. Подібний

розвиток дизайну створює нову ідентичність та сучасну практику, демонструючи нову культурну стратегію у розумінні навколишнього, що наразі набув потужного виміру культуротворення.

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Дизайн є сферою, представленою низкою різних напрямів. Він може бути розглянутим як у руслі виробничої діяльності, що базується на кореляції між творчим та практичним компонентами. Водночас, дизайн є складним феноменом, що дозволяє транслювати певні культурні цінності, виступати засобом поширення національних та етнічних традицій. Перспективним напрямом є дослідження дизайну як комплексу, що має культурно-історичне підґрунтя, є джерелом формування національного продукту тощо. Його специфіка обумовлена процесами, що відбуваються в суспільстві, а видозміни впроваджуються вкрай оперативно, реагуючи на потреби споживачів.

#### Список використаної літератури:

1. Буцикіна Є. О. До питання щодо культурних вимірів дизайн-практик та їхнього теоретичного обґрунтування. *Культура і сучасність*, 2019. № 2. С. 11-15.
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : дис... д-ра миств.: 05.01.03 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2006.
3. Колісник О. В. Дизайн в контексті самоідентифікаційних соціокультурних практик : монографія. Київ : КНУТД, 2020. 224 с.
4. Оршанський Л. В., Курач М. С. Дизайн як культурно-ціннісна універсалія. *Наук. вісник Ужгород. ун-ту : Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. Ужгород : Говерла, 2013. Вип. 27. С. 138–140.
5. Пригорницька А. А. Естетосфера сучасного дизайну: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2005.
6. Рижова І. С. Актуальні проблеми дизайну у сучасному філософському дискурсі. *Гуманітарний вісник Запорізь. держ. інженерної акад.*, 2008. Вип. 34. С. 108-120.
7. Рихліцька О. Д., Косик О.І. Орнаментальні мотиви в сучасних дизайн-практиках. *Українські культурологічні студії*, 2021. № 1 (8). С. 59-65.
8. Mc Aloone T.C., Bey N. Environmentalimprovementthroughproductdevelopment – a guide», Danish EPA, Copenhagen Denmark, 2009. 46 p.

#### References:

1. Butsykina Ye.O. Do pytannia shchodo kulturnykh vymiriv dyzain-praktyk ta yikhnoho teoretychnoho obgruntuvannia. *Kultura i suchasnist*, 2019. №2. S. 11-15.
2. Danylenko V.Ia. Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury XX stolittia (natsionalnyi ta hlobalizatsiinyi aspekty) : dys... d-ra mystetstvovnavstva: 05.01.03 / Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. - L., 2006.
3. Kolisnyk O. V. Dyzain v konteksti samoidentyfikatsiinykh sotsiokulturnykh praktyk : monohrafiia. Kyiv: KNUTD, 2020. 224 s.
4. Orshanskyi L. V., Kurach M. S. Dyzain yak kulturno-tsinnisna universaliiia. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu : Seriiia: Pedahohika. Sotsialna robota*. Uzhhorod: Hoverla, 2013. Vyp. 27. S. 138–140.
5. Pryhornytska A.A. Estetosfera suchasnoho dyzainu: avtoref. dys.. kand. filos. nauk. 09.00.08; Kyivskiyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv, 2005.
6. Ryzhova I.S. Aktualni problemy dyzainu u suchasnomu filosofskomu dyskursi. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 2008. Vyp. 34. S. 108-120.
7. Rykhlytska O.D., Kosyk O.I. Ornamentalni motyvy v suchasnykh dyzain-praktykakh. *Ukrainski kulturnolohichni studii*, 2021. №1(8). S. 59-65.
8. McAloone T.C. & Bey N. Environmental improvement through product development — a guide», Danish EPA, Copenhagen Denmark, 2009. 46 p.

#### DESIGN IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL DEVELOPMENT

**Rykhlytska Oksana** – PhD, Associate professor

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

**Tormakhova Anastasiia** – Ph.D, Associate Professor,

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The article outlines the specifics of design in the context of modern cultural development. The comprehensive nature of design practices that relate to various spheres of social culture is noted. It was determined that the theoretical understanding of design occurs during its institutionalization. Design belongs to two spheres at once – artistic and industrial. It has elements that make it tangential to art. It is a distinct visual image that is, in a sense, different from certain previous examples. However, unlike a work of art, which in its classical sense always claims exclusivity and singularity, the subject of design must be distributed and become the of mass replication.

Design practices act as translators of cultural values and are a communicative tool. Design can act as a means of spreading national and ethnic traditions.

*Key words:* design, history, culture, features, production.

UDC 658.512.2

**DESIGN IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL DEVELOPMENT**

**Rykhlytska Oksana** – PhD, Associate professor,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv  
**Tormakhova Anastasiia** – Ph. D, Associate Professor,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

*The aim* of the article is to investigate the peculiarities of the interpretation of the design phenomenon in the context of modern cultural development. In view of the presence of a large \ number of developments, which are devoted to separate areas of design development, research is urgently needed, which would summarize the general principles of design and present its role in today culture.

*Research methodology.* Seven major publications on the subject (scientific journals and books) have been reviewed. The obtained information was used to understand the peculiarities of the design and its features in modern culture.

*Results.* Design is a field represented by a number of different directions. It can be considered as a line of production activity based on the correlation between creative and practical components. At the same time, design is a complex phenomenon that allows broadcasting certain cultural values, acting as a means of spreading national and ethnic traditions. A promising direction is the study of design as a complex that has a cultural and historical background, is a source of national product formation, etc. Its specificity is determined by the processes taking place in society, and changes are implemented extremely quickly, responding to the needs of consumers.

*Novelty.* The novelty of the research is related to the disclosure of the potential of understanding design not only as a subject area, but also as a tool for the formation of a certain cultural and spiritual base of a national nature.

*The practical significance.* The results of the study can be used for further analysis of design features. Clarifying the specifics of design characteristics will allow them to be extended to the latest practices.

*Key words:* design, history, culture, features, production.

Надійшла до редакції 28.05.2023 р.

## ЗМІСТ

**ВИТКАЛОВ В.Г., ВИТКАЛОВ С.В.** ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАУКОВОГО ПОШУКУ В ЧАС ВІЙНИ ..... 3

### *Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ*

#### *В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ*

<b>ЗІНКІВ І.Я.</b> УКРАЇНСЬКА КОБЗА : ВИХІДНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ПРОТОТИП ТА ШЛЯХИ МІГРАЦІЙ .....	6
<b>ОЛІЙНИК О.Г.</b> РІЗНОВИДИ ПІЗНЬОПАЛЕОЛІТИЧНИХ ДУХОВНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПЕРВІСНІЙ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ .....	18
<b>ФЛАТОВА Т.В.</b> ГІТАРНА МУЗИКА ГВІДО САНТОРСОЛІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРЧОСТІ .....	29
<b>ЖЕНЬ ЦЗЯЦІ.</b> ОБРАЗ ЛЕГЕНДАРНОЇ МУЛАН У ПОЛОТНІ ЛЮ ХАНЛІ «МУЛАН СІ» ДЛЯ СОЛО ЯНЦІНЯ ТА АНСАМБЛЮ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ .....	40
<b>ГИСА О.А.</b> ІДЕЯ ЯГЕЛЛОНСТВА ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ МУЗИКОЛОГІЇ .....	48
<b>ЧЕРЕПАНИН М.В., БУЛДА М.В.</b> СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ТАНГО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦОЛЛІ. ....	52
<b>КИСЛЯК Б.М.</b> СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА МУЗИЧНО-ПРОФЕСІЙНІ УМОВИ ПОЯВИ, ЕВОЛЮЦІЇ ТА ПОШИРЕННЯ АКОРДЕОНУ .....	58
<b>ГАХ І.</b> ЛЕВ ГЕЦ У ВИСТАВКОВИХ ПРОЄКТАХ ЛЬВОВА 1920-Х РОКІВ : СПІВПРАЦЯ З ГУРТКОМ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА .....	64
<b>ЛЮ ХАОТАНЬ.</b> СУЧАСНИЙ КИТАЙСЬКИЙ СЮРРЕАЛІЗМ : НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛУЇ ЛЮ .....	71
<b>ВАН ХАНЬПІН.</b> ПОРІВНЯЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ КИТАЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ КНИЖКОВОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	77
<b>ЮР М.В., ЗІНЕНКО Т.М., ЗАЙЦЕВА В.І.</b> ТВОРЧІ ПОШУКИ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ В ЇЇ ПАСТЕЛЯХ 2003-2005 РОКІВ .....	89
<b>БУШАК С.</b> СМІХОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КАРТИНАХ ТИПУ «КОЗАК МАМАЙ» .....	97
<b>ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О.Р.</b> ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЛЕМКІВСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ МИТЦІВ УКРАЇНИ Й ЗАРУБІЖЖЯ .....	105
<b>ДУТЧАК В., КАРАСЬ Г.</b> ЕСТРАДНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА .....	110

### *Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ*

<b>СОКОЛОВА А.</b> ВІКТОРІАНСЬКА ЕПОХА КРІЗЬ ПРИЗМУ СТИЛЮ БІДЕРМАЙЄР .....	118
<b>ФРАЙТ О.В.</b> ПАРАТЕКСТУАЛЬНО-ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІЙ, ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТА ФОРТЕПАННІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА .....	125
<b>КАПЛІЄНКО-ЛЮК Ю.</b> «КОНЦЕРТИНО» ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО : ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ .....	131
<b>ДЖУЛАЙ Г.А.</b> «ПУРИТАНИ» В.БЕЛЛІНІ В РІЧИЩІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ РОМАНТИЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ .....	138
<b>ПІДЛИПСЬКА А.М.</b> НАСАДЖЕННЯ МОНОІДЕОЛОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ У ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ	

В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ 1930-Х РОКІВ .....	144
<b>ДОВГАЛЕНКО Н.С.</b> ХОРОВІ ТВОРИ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ В КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ .....	149
<b>НІМИЛОВИЧ О.</b> ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Б. ФІЛЬЦ «ПЕРЕЛИВИ БАРВ» НА ВІРШІ С. ГОРДИНСЬКОГО : ПРИНЦИПИ СПІВВІДНОШЕННЯ МУЗИКИ І СЛОВА.....	155
<b>КУРИЛЯК І.</b> ДРАМАТУРГІЧНІ ВЕРСИФІКАЦІЇ ХОРОВОГО СЕГМЕНТА В ОПЕРІ «МОЙСЕЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА .....	161
<b>ТИТОВА М.П.</b> ХОРОВА БАЛАДА «ZEMGALE» ПЕТЕРІСА ВАСКСА : МУЗИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО.....	166
<b>МЕНЦІНСЬКИЙ М.Т.</b> МУЗИЧНА МОВА СОНАТИ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО ФЕДОРА ЯКИМЕНКА.....	173
<b>ПИСЬМЕННА О.Б.</b> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО.....	180
<b>ЯКИМОВА О.</b> «НЕОМІФ» У ФІГУРАТИВНОМУ ДЕКОРІ ІНТЕР'ЄРІВ ТА ЕКСТЕР'ЄРІВ ХРАМОВИХ ТА ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. ....	188

### *Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ*

<b>ВИТКАЛОВ С.В.</b> ДУХОВНА ЕВОЛЮЦІЯ ЛЮДСТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРІЇ РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА [Рецензія на монографію Я.В. Бондарчук «Історія релігійного мистецтва як відображення духовної еволюції людства в космічних циклах прецесії». Львів : ПП «Вид-во Св. Володимира і Ольги», 2022. 928 с.]. .....	196
<b>ОСТАПЧУК. М.М.</b> ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ (ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ СМЕРТІ КОМПОЗИТОРА ВСЕВОЛОДА ЗАРЕЦЬКОГО.....	201
<b>ЛУПІЙ Я.В., ДАНИЛЕНКО С.А.</b> ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДИК ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦТВА АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ СФЕРИ .....	206
<b>ІТАО ДУН.</b> СПЕЦИФІКА МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ.....	215

### *Розділ IV. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА*

<b>ДЯЧУК А.О., ВЛАСЮК О.П.</b> МУРАЛ ЯК ВИТВІР МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ .....	220
<b>ЛУЦИК Д.В.</b> ВИСВІТЛЕННЯ ТЕМИ ЯДЕРНОЇ ЕНЕРГЕТИКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЗАРУБІЖНОГО ДОСВІДУ .....	225
<b>РИХЛІЦЬКА О.Д., ТОРМАХОВА А.М.</b> ДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ .....	232



## **CONTENTS**

<b>VYTKALOV V., VYTKALOV S. TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC RESEARCH DURING THE WAR</b> .....	3
---	---

***Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE  
IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE***

<b>ZINKIV I. UKRAINIAN KOBZA : ORIGINAL INSTRUMENTAL PROTOTYPE AND WAYS OF MIGRATIONS</b> .....	6
<b>OLIJNYK O. VARIETIES OF LATE PALEOLITHIC WIND INSTRUMENTS IN PRIMITIVE MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURE OF UKRAINE</b> .....	18
<b>FILATOVA T. GUIDO SANTORSOLA'S GUITAR MUSIC : GENRE-STYLE FEATURES OF CREATIVITY</b> ...	29
<b>REN JIAQI. THE IMAGE OF THE LEGENDARY MULAN IN LIU HANLI'S COMPOSITION «MULAN SI» FOR YANGQIN'S SOLO AND THE ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS</b> .....	40
<b>HYSA O. THE IDEA OF JAGIELLONISM OF LVIV'S SCHOOLS OF USICOLOGY</b> .....	48
<b>CHEREPANYN M., BULDA M. THE FORMATION OF THE TANGO GENRE IN THE CONTEXT OF ASTOR PIAZZOLLA'S WORK</b> .....	52
<b>KYSLIAK B. SOCIO-CULTURAL AND MUSICAL AND PROFESSIONAL CONDITIONS OF THE APPEARANCE EVOLUTION AND SPREAD OF THE ACCORDION</b> .....	58
<b>GAKH I. LEV GETS IN EXHIBITION PROJECTS OF LVIV IN THE 1920 S: «COOPERATION WITH GROUPS OF ARTISTS OF UKRAINIAN ART</b> .....	64
<b>LIU HAOTIAN. MODERN CHINESE SURREALISM : BASED ON LUI LIU'S WORKS</b> .....	71
<b>WANG HANPING. A COMPARATIVE STUDY OF THE ARTISTIC FEATURES OF CHINESE AND UKRAINIAN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATIONS AT THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY</b> .....	77
<b>YUR M., ZINENKO T., ZAITSEVA V. TETIANA YABLONSKA'S CREATIVE SEARCH IN HER PASTELS OF 2003-2005</b> .....	89
<b>BUSHAK S. LAUGHING CULTURE OF THE UKRAINIAN PEOPLE IN PICTURES OF «THE KOSSACK MAMAY» TYPE</b> .....	97
<b>FABRYKA-PROTSKA O. POPULARIZATION OF LEMKOS SONG FOLKLORE IN THE PERFORMING PRACTICE OF UKRAINIAN AND ABROAD ARTISTS</b> .....	105
<b>DUTCHAK V., KARAS H. ENTERTAINMENT DIMENSIONS OF CONTEMPORARY BANDURA ART</b> .....	110

***Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE***

<b>SOKOLOVA A. THE VICTORIAN ERA THROUGH THE PRISM OF THE BIEDERMEIER STYLE</b> .....	118
<b>FRAIT O. PARATEXTUAL-INTERMEDIATE CORRELATIONS IN THE FOLKLORISTIC, CHORAL AND PIANO HERITAGE OF MYKOLA LYSENKO</b> .....	125
<b>KAPLIYENKO-ILIUK Y. «CONCERTINO» BY LEONID ZATULOVSKYI: INTERPRETATION OF THE GENRE</b> .....	131
<b>DZHULAY A. «THE PURITANS» BY V. BELLINI IN THE RIVER OF GENRE-STYLE SYNTHESIS OF ROMANTIC MUSICAL DRAMA</b> .....	138

<b>PIDLYPKA A.</b> IMPLEMENTATION OF MONOIDEOLOGICAL PRINCIPLES IN ART CRITICISM IN SOVIET UKRAINE IN THE 1930 S .....	144
<b>DOVGALENKO N.</b> CHORAL WORKS BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY .....	149
<b>NIMYLOVYCH O.</b> SONG CYCLE «THE PLAY OF COLOURS» BY BOHDANA FILTS BASED ON POEMS BY SVIATOSLAV HORDYNSKYI: PRINCIPLES OF CORRELATION BETWEEN MUSIC AND WORDS .....	155
<b>KURYLYAK I.</b> DRAMATIC VERSIFICATIONS OF THE CHORAL SEGMENT IN THE OPERA «MOSES» BY MYROSLAV SKORYKA .....	161
<b>TYTOVA M.</b> CHORAL BALLAD «ZEMGALE» BY PETERIS VASKS : MUSICAL UNDERSTANDING OF THE HISTORICAL PAST .....	166
<b>MENTSINSKY M.</b> THE MUSICAL LANGUAGE OF THE CELLO SONATA BY FEDIR YAKYMENKO .....	173
<b>PYSMENNA O.</b> GENRE AND STYLE PALETTE OF PIANO WORKS BY BY VASYL BEZKOROVAINYI .....	180
<b>YAKYMOVA O.</b> «NEOMIPH» IN THE FIGURATIVE DECOR OF TEMPLE AND PUBLIC BUILDINGS INTERIOR AND EXTERIOR DECOR OF EASTERN HALYCHYNA IN THE EARLY 20TH CENTURY .....	188

### ***Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS***

<b>VYTKALOV S.</b> THE SPIRITUAL EVOLUTION OF HUMANITY THROUGH THE PRISM OF THE HISTORY OF RELIGIOUS AR.....	196
<b>OSTAPCHUK M.</b> RETURN FROM OBLIVION (TO THE 70TH ANNIVERSARY OF THE DEATH OF COMPOSER VSEVOLOD ZADERATSKYI) .....	201
<b>LUPH Y., DANYLENKO S.</b> IMPLEMENTATION OF INNOVATIVE METHODS AND EUROPEAN EXPERIENCE IN THE TRAINING OF AUDIOVISUAL PROFESSIONALS .....	206
<b>ITAO DONG.</b> SPECIFICITY OF THE INTERNATIONAL COMPETITION-FESTIVAL MOVEMENT OF ACCORDION PERFORMANCE IN THE CONTEXT MUSICAL CULTURE OF CHINA .....	215

### ***Part IV. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE***

<b>DIACHUK A., VLASYK O.</b> A MURAL AS A WORK OF ART IN THE CONTEXT OF MASS CULTURE OF THE XXI CENTURY .....	220
<b>LUTSYK D.</b> COVERAGE OF THE TOPIC OF NUCLEAR ENERGY IN THE FINE ARTS OF UKRAINE THROUGH THE PRISM OF FOREIGN EXPERIENCE .....	225
<b>RYKHLITSKA O., TORMAKHOVA A.</b> DESIGN IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL DEVELOPMENT .....	232

ISSN 2411-1546



Наукове видання  
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку  
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development  
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство  
Branch : Art Criticism**

**Випуск 44  
Issue 44**

Редактор:  
**В. Г. Виткалов**  
Editor:  
**V. G. Vytkaiov**

Упорядкування, комп'ютерна верстка:  
**С. В. Виткалов, Л. М. Федорук**  
Computer make-up:  
**S. Vytkaiov. L. Fedoruk**

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій  
знаходяться на сайті – <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/>**

***М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар***

Електронна адреса: [sergiy\\_vsv@ukr.net](mailto:sergiy_vsv@ukr.net)

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 268/1. Ум. друк. арк. 27,05. Наклад 100.

***Видавничі роботи:***

**ФОП Брегін А.Р свідoctво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.  
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.**

***Адреса редакції:* 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,**

**Рівненський державний гуманітарний університет**

**Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства**