

**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**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**За загальною редакцією В. Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkaľov**

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

**Випуск 38
Issue 38**

**Рівне : РДГУ, 2021
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2021**

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».

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 12 від 29 грудня 2021 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 8 від 23 грудня 2021 р.)

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

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

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

Головний редактор:

Muszkiet 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-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Ганна Павлівна – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (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-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (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, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Мартич Руслана Василівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, завідувач 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).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна – доктор філософських наук, професор, завідувач 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, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна).

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПІ 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).

Фрідріх Алла Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови Рівненський державний гуманітарний університет, редагування англомовного тексту анотацій (Україна).

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 38 / 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, 2021. 193 с.

Рецензенти: **Карась Г. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника»

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 різнобічні 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.

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 [78.7.034] (410.1)

УНІВЕРСАЛІЗМ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ БРИТАНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДЖОНА РАТТЕРА

Соколова Алла – доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.460>
asmoonlux@gmail.com

Позначено відмінні риси музичного ландшафту сучасної Британії, які проявилися у впливі інших культур, древньої музики і модернізму на музичну культуру Британії. Розглянуто жанрові особливості вокально-хорових творів Дж. Раттера, розкрито їх християнський принцип викладу. Визначено мелодійна і гармонійна своєрідність хорових творів британського композитора. Зроблено аналіз «Дитячої меси» Дж. Раттера. Охарактеризовані стилістичні особливості концерту Раттера для двох фортепіано та оркестру «The Beatles Concerto». Розкрито універсальність музичної мови Дж. Раттера, яка синтезувала найкращі традиції хорової творчості П. Чайковського, Б. Брітенна, Пітера Максвелла Девіса, С. Рахманінова. Виявлено, що стиль Дж. Раттера тісно пов'язаний зі стародавньої англійської хорової традиції.

Ключові слова: хорова творчість, духовна музика, творчість Дж. Раттера, універсалізм, музична мова, дитячий хор.

Постановка проблеми. У ХХІ столітті, в епоху існування різних субкультур, музичний мейнстрім не може являти собою пряму лінію, а лаври «кращого композитора» важко віддати одному або декільком музикантам. Якщо В. Моцарт і Гайдн, Дж. Верді і Дж. Пучіні були незаперечними авторитетами і універсальними композиторами для еліти Європи ХVІІІ-ХІХ ст., то за останні 50 років важко виділити таких універсальних особистостей.

Музичний ландшафт сучасної Британії має два яруси: в першому знаходяться композитори, які пишуть духовну музику (Дж. Макміллан, Дж. Вейр, Дж. Раттер). Виконання їх творів вимагають професійних музикантів, а слухачами такої музики виступає духовенство і громади, які, як ніхто інший, здатні оцінити це високе мистецтво [2].

Слід зауважити, в євангелічних церквах є чимало музикантів, що потрапили під вплив поп-музики і фолку (Г. Кендрік). Такі музиканти спілкуються зі своїми громадами в неформальній і невимушеній обстановці. У будь-якому випадку в релігії музика є потужною об'єднавчою ланкою [2].

У другому ярусі британського професійного музичного співтовариства – композитори, що складають сучасну музику. Обидва типи композиторів ігнорують творчість один одного і, по суті, живуть у різних вимірах.

В англійській та в українській науковій літературі хорова і фортепіанна творчість Дж. Раттера, жанрові і стилістичні особливості його музичної мови, універсалізм, властивий його творам, практично не досліджувався. Тож актуальність даного дослідження перебуває в площині вивчення специфічних особливостей творчої спадщини Дж. Раттера, а також універсальності його музичної мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми вивчення творчості британського композитора Дж. Раттера звертаються такі дослідники музикальної культури сучасної Великобританії, як Ф. Алан, А. Уїлсон-Діксон, Е. А. Вінандт, Дж. Фанчер, А. Бабінгтон, Кучурівський Ю. і ін. У вітчизняному науковому сегменті хорова творчість Дж. Раттера залишається територією terra incognita, однак до даної проблематики зверталися згадані вже Ю. Кучурівський і Л. Ковнацька. Дослідження цих учених відрізняються особливою цінністю, оскільки є об'єктивним поглядом на творчість сучасних британських композиторів і музичного ландшафту Великобританії загалом.

Мета статті – визначити жанрові і стилістичні особливості хорових і оркестрових творів Британського композитора Дж. Раттера, акцентуючи увагу на специфічну універсальність його музичної мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. Події ХХ ст. стають джерелом натхнення для композиторів різних національностей, які працюють у різних жанрах і стилях: від Е. Елгара, Б. Бріттена і до І. Стравінського, Дж. Гершвіна та Дж. Вільямса. В умовах технічного прогресу, політичної та економічної нестабільності, низки воєн і репресій музика цієї доби поступово зазнавала змін. Чимало композиторів намагалися зберегти традиції минулих століть, тоді як інші виступили проти усталених музичних тенденцій, створюючи нові форми і стилі. Голокост, Хіросіма, Друга світова війна для багатьох повоєнних митців – не лише особиста трагедія, а й переконливий доказ того, що необхідно розірвати з минулим для того, щоб рухатися вперед і шукати нові форми.

Композитори і музиканти усвідомлюють, що музика не обов'язково повинна бути обмежена рамками традицій. Американські композитори, Дж. Гершвін та Д. Еллінгтон у своїй творчості спираються на джаз. Народна музика стає фундаментом для творчості Р. Воан-Вільямса, Б. Бартока та О. Мессіана. Група композиторів, які познайомилися під час навчання в Манчестері (Д. Харрісон, Х. Біртвістл і О. Гер), були головними представниками «постмодерністської» музики Великобританії. Проте в другій пол. ХХ ст. покоління «серйозних» композиторів працює з більш широкою палітрою музичних фарб: вони схильні до впливу інших культур, древньої музики і модернізму.

С. Райх, Ф. Гласс, М. Найман і Дж. Адамс відстоювали мінімалізм, ламаючи музичні кордони і здобуваючи величезну популярність. Споконвіку хори в величних й древніх соборах були одночасно джерелом натхнення для прихожан і зразком для наслідування композитором.

Дж. Раттер – один із найбільш відомих сучасних композиторів Великобританії, творець хорових перлин, що підкорили серця мільйонів людей в світі, «сонячний геній» сучасної британської хорової музики, який чудово орієнтується в тонкощах релігійної поезії.

Упродовж багатьох років твори Дж. Раттера виконувалися на королівських заходах, у концертних залах, школах і церквах. У 2002 р. для Золотого ювілею Королеви її сім'я замовила йому хоровий твір. Він виконався на службі в соборі Св. Павла в Лондоні.

У 2011 р. гімн Дж. Раттер «Цей день» (This Is The Day) пролунав на весільній церемонії принца Вільяма і Кетрін Міддлтон.

Музика і хор – центральний елемент християнського богослужіння. Церква не може існувати без хору: це можна порівняти з існуванням тіла без душі. Духовна музика являє собою багатовікову спадщину, вона набуває величезне значення і в ХХІ ст.; це відправна точка, де як віруючі, так і невіруючі можуть прийти до духовного порозуміння і єднання [1; 103-110].

Твори Дж. Раттера незмінно входять до світового репертуару великих і малих хорів. Кожен його хоровий твір доведено до досконалості; його музика глибоко релігійна і духовна. Дж. Раттер прагне писати музику, «приємну слуху Бога»: чудово-божественну і одночасно просту. Дж. Раттер прагне до простоти і ясності в своїй музиці. Однак простота у нього не досягається за рахунок якості. В одному зі своїх інтерв'ю він помічав, що батько Ісуса Христа був теслею, а теслі, це тихі і скромні перфекціоністи з очима істинного художника і руками майстра. Саме теслі воліють протиставити елегантну простоту вульгарній прикрасі. Ісус говорив ясно, просто, і позачасова: «Любіть ворогів ваших» або «Прости боржників своїх» була зрозуміла як віруючим християнам, так і атеїстам. Цей принцип (ясність і позачасовість) лежить в основі творчості Дж. Раттера [10].

Англійське віросповідання Дж. Раттера часто відігравало роль гамівної сорочки, що дало привід деяким сучасним музичним критикам звинувачувати Дж. Раттера в зайвій сентиментальності і архаїчності [12].

У своїй творчості Дж. Раттер особливе місце відводить мелодії. Мелодія є духовною скріпою, яка доносить сенс слів до серця слухача. «Дев'яносто п'ять відсотків музики, яка одного разу виконувалася, незабаром забувається. Нелегко створити мелодію, яку запам'ятає світ, але спробувати це зробити варто», – зауважував Дж. Раттер.

«Che gelida manina, se la lasci riscaldar» (Яка холодна рука, дозвольте їй зігріти) звучить чудово, але «Che gelida manina, se la lasci riscaldar» співається більш натхненно» [7; 32].

У 1960-х роках музичне співтовариство Великобританії було поляризоване. Талант найобдарованішого композитора свого покоління Дж. Раттера залишався практично непоміченим. Однак уже в 1970-х роках він стає затребуваним і популярним. Його надзвичайно збагатила дружба з

Дж. Тавенером, який, за власним визнанням Раттера, випереджав його у техніці і вишуканості музичних композицій. Кожен із них пішов своїм власним шляхом, однак імена обох композиторів вписані в історію Великобританії назавжди.

«Сокіл» (1969 р.) – перший великий хоровий твір Дж. Раттера для хору й оркестру. Покладений на середньовічні і біблійні тексти, він рясніє образними вокальними лініями і вмілою оркестровкою. У тексті твору присутні згадка про символи Євхаристії, а також легенди про Святий Грааль.

Прем'єра «Сокіл» пройшла в каплиці Королівського коледжу. Прихильний прийом слухачів зміцнив рішучість Дж. Раттера домогтися успіхів на композиторському терені [7]. Утім здобуває він широку популярність завдяки створенню масштабних хорових творів: «Реквієм», «Магніфікант», «Глорія», «Дитячої меси».

У 1974 р. він завершує «Глорію», що являє собою музичне оформлення кожної з частин Меси латинської «Gloria». Закличне звучання мідних фанфар відкривають першу частину; потім звучить хор: «Слава во вишніх Богу». Початок другої частини – арпеджіо, виконуване органом, проте пізніше тема переходить до духових інструментів. У третій частині переважає звучання духових інструментів і хору.

Дж. Раттер доводить досвідченій англійській публіці, що він композитор, який чудово орієнтується в композиційних прийомах і може викликати «мурашки у слухача одним розчерком пера» [3; 57].

Наступний твір, який приніс Дж. Раттеру безсумнівний успіх, стає опера «Вибух!» (Bang!), написана в 1975 р. на лібрето Д. Річарда Гранта. прем'єра якої відбулася в залах Ферфілд, Кройдон (Fairfield Halls, Croydon), під керуванням диригента Д. Сквібб.

В основі сюжету лежить історія про «порохову змову». У 1605 р. група англійських католиків, які піддавалися гонінням з боку англійського короля Якова I Стюарта, намагалася підірвати будівлю Вестмінстерського палацу. «Пам'ятай, пам'ятай п'яте листопада, порох, зраду і змову...» Цим старовинним віршом Дж. Раттер починає свою оперу. Як і багато подій в яскравій історії Англії, «історія про порохову змову» обросла легендами і фантазіями. Однак лібретист Д. Грант зображає дивно точну картину драматичних подій 1605 р. [7].

«Реквієм» (Requiem) Дж. Раттера – це найбільший внесок до світової хорової музики. твір написаний в 1985 р. і присвячений пам'яті батька композитора, який помер роком раніше. Твір являє собою монументальний твір, який вважається його найкрасивішою і вишуканою композицією. Це одне з найулюбленіших і широко виконуваних хорових творів ХХ ст. «Реквієм» написаний для сопрано (або мецо-сопрано), мішаного хору та оркестру і складається з семи частин. Тексти (латинською та англійською мовами) взяті з Книги загальних молитов і псалмів (Missa pro Defunctis). Сім розділів утворюють аркоподібну структуру на тему життя і смерті: в «Реквіємі» звучать молитви від імені людства: псалом 130 («З глибини»), псалом 23 («Господь – мій Пастир»), а також уривки з «Книги молитов» 1662 р. У частині «Agnus Dei» звучить болісне благання; центральна частина «Реквієму» «Sanctus» стверджує божественну славу, а заключна частина «Lux aeterna» висловлює безтурботність, світло і обіцянку вічного спокою. Прості, але неймовірно зворушливі номери «Requiem aeternam» (Вічний спокій) і «The Lord is my shepherd» (Господь – мій Пастир) зачаровують слухача.

Дж. Раттер використовує прості гармонії, проте «розбавляє» їх дисонансним звучанням, хроматикою і модуляціями для посилення драматичного ефекту. Композитор писав про свій твір: «Реквієм швидше інтимний, ніж грандіозний, споглядальний і ліричний, а не драматичний, це рух до світла, а не до темряви». Саме «Реквієм» закріплює за Дж. Раттером титул визнаного композитора [5; 612].

У 1990 р. Дж. Раттер написав «Магніфікат», що є кульмінаційним зразком його творчості. Твір наповнений «божественною благодаттю і славослів'ям Бога». Біблійний текст доповнюється текстом з англійської поеми XV ст. «О, троянда, прекрасна троянда» [5; 613].

Дж. Раттер добре відомий британській публіці й своїми різдвяними і сакральними гімнами: «Candlelight Carol» і «What Sweeter Music», «For the Beauty of the Earth» і «Look at the World». Більшість із найулюбленіших різдвяних хорових творів митця були перекладені композитором для фортепіано («Angels 'Carol», «What Sweeter Music», «Colours of Christmas», «Christ our Emmanuel» та ін.). «Гельське благословення» («A Gaelic Blessing»), тривалістю менше двох хвилин, є незмінно популярним на весіллях, хрестинах і похоронах – не лише через глибоко втішні слова, а й за духовну чуттєвість самої музики.

Різдвяні гімни зробили прізвище Раттера синонімом слова «Різдво». Це не дивно, адже протягом багатьох століть різдвяна служба залишалася «найяскравішою подією року» для Великобританії. Для багатьох британців Різдво – єдине свято, тісно пов'язане з хоровою музикою.

Дж. Раттер згадував: «Для мене Різдво – це щасливі спогади, які стосуються, в першу чергу сім'ї і школи. Я вчився в школі на півночі Лондона, в якій знаходилася каплиця. У школі існував (і донині існує) прекрасний хор. Виконання різдвяних гімнів було кульмінацією року, який чекали всі – діти, вчителі та їхні батьки. З музикою Різдво завжди ідеально. Може не піти сніг, блюдо з індички виявиться жорстким або підгорілим. Лише Бог знає, що ще може статися на Різдво. Але музика здатна зробити Різдво справжнім, незважаючи ні на що» [8; 7].

Основною метою псалмів і гімнів є прославлення Бога.

За твердженням Дж. Раттера не існує чіткого розуміння як виконувалися ранні псалми, чи були вони наповнені справжнім сакральним змістом. У Новому Завіті є згадка про спів псалма: під час Таємної вечері Ісус Христос і його дванадцять апостолів виконали гімн, а потім піднялися на Оливну гору («І, заспівавши, пішли на гору Оливну» Мф: 14: 31-39). Тринадцять чоловіків співали псалом напам'ять без музичного супроводу [8].

У наступні століття церковна музика стає найбільш раннім типом музики, яку записували монахи і священнослужителі, на відміну від вуличних музикантів, які не володіли необхідними для цього знаннями і навичками. Григоріанські співи не лише збереглися, а й знаходили відгук у серцях людей протягом багатьох століть, були потужним джерелом натхнення для музикантів [6].

Гімни Дж. Раттера часто виконуються в англіканській церкві. Специфічна особливість гімнів композитора – складна мова гармонії, непросте інструментування, прискіпливий відбір текстів. Утім, такий підхід композитора характерний як для гімнів, так і для великомасштабних хорових творів.

Незважаючи на всі твори християнського спрямування Дж. Раттер не розглядає себе як релігійну людину. Він відкрито заявляє: «Я – швидше прихильник Англіканської церкви, але не по-справжньому віруючий. Я маю проблему з підписом по пунктирних лініях» [8; 5]. Таке твердження означає, що Дж. Раттер не сприймає певні християнські догмати. «Ви, як художник, повинні увійти в стан, який не є вашим власним. Так роблять справжні художники... Ральф Воан-Вільямс був агностиком, однак це не завадило йому аранжувати англійський гімн!» [8; 9].

Дж. Раттер неодноразово піддавався критиці за своє суперечливе ставлення до релігії. Однак, його музика за своїм змістом, поза сумнівом, християнська. Велика частина музики Раттера містить тексти, в значній мірі запозичені з Біблії. Дж. Раттер відносить категорію «музика» до «благодаті». Благодать – це Божий дар. Розум людини інтерпретує загальну благодать особливим чином: на славу Богу (теїстичний погляд), або на славу людини (гуманістичний погляд) [4].

Дж. Раттер писав і оркестрові твори. «Концерт «Бітлз» (The Beatles Concerto) побачив світ у 1977 р. У ньому використовуються теми з дев'яти найвідоміших пісень Великої четвірки («She Loves You», «Eleanor Rigby», «Yesterday», «All my Loving», «Hey Jude»). Стиль концерту близький романтичному стилю епохи початку XX ст., коли концертна форма високо цінувалася і користувалася популярністю в широких масах. Деякі пісні «Бітлз» звучать у традиційному концертному стилі П. Чайковського і С. Рахманінова.

Фортепіанна партія рясніє технічно складними і віртуозними пасажами, що нагадують блискучі концерти С. Рахманінова: каскади хроматики, величезна кількість арпеджіо, подвійні октави, контрапункти, інтерлюдії, драматичні кульмінації. Друга частина – ніжна, зі співучими орнаментами, схвильованою хроматичною лінією. Фінальна частина – драматична, розцвічена модуляціями, синкопованою мелодією. Концерт увібрав кращі риси блискучого концертного стилю російських композиторів і, беззаперечно, посідає особливе місце у світовій музичній скарбниці [7].

Крім композиторської та диригентської діяльності Дж. Раттер редагує і робить перекладання для хору. Так, його 384-сторінковий збірник хорової обробки включає 28 творів. До цього збірника входять відомі твори таких композиторів, як Джордж Фрідріх Гендель, а також менш відомі твори Лілі Буланже, Фелікса Мендельсона і Еріка Саті.

Дж. Раттер читає лекції в багатьох університетах, церквах; виступає на конференціях в Європі, Скандинавії та Північній Америці. Він є почесним членом Вестмінстерського хорового коледжу в Принстоні, членом Гільдії церковних музикантів, а в 1996 р. удостоєний звання доктора музики Ламбета.

У 2001 р. 19-річний син Дж. Раттера, студент I курсу Клер Раттер, був збитий автомобілем і помер. Дж. Раттер відійшов від горя через два роки. Першим твором, написаним композитором після смерті сина, стає «Дитяча меса» («Mass of the Children»).

Дитячий хоровий спів отримав розвиток у ХХ ст. Чимало європейських і російських композиторів (Б. Бріттена, П. Хіндеміт, А. Оннегер, Ф. Пуленк, Д. Мійо, З. Кодай, Б. Барток, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Г. Свиридов та ін.) віддали данину цьому жанру. З розквітом творчості Б. Бріттена дитяче хорове мистецтво виходить на новий виток. Бріттен на перший план висуває дитячі голоси в ряді своїх творів, зокрема в кантаті «Святий Миколай», написаної для Лансінг-коледжу в Сассексі і в «Весняної симфонії».

Для Віденського хору хлопчиків Б. Бріттен склав «Золоту марноту» (для хору хлопчиків та фортепіано на текст старої англійської балади, вперше виконаний в Альдебурге в 1967 р.). Для хору школярів Уондсворту він написав постановку на вірші Б. Брехта «Дитячий хрестовий похід» («A Children's Crusade»). Голоси хлопчиків добре чути також у «Військовому Реквіємі» Б. Бріттена [6]. Хорова творчість Б. Бріттена стає каталізатором для інших композиторів.

Практично кожен композитор, який пише «дорослу» музику, не обходить стороною і «дитячу» сферу. У другій пол. ХХ ст., дитячий хор досягає апогею свого розквіту.

Дж. Раттер завжди знаходив звук дитячого голосу особливо чистим. Будучи дитиною, Дж. Раттер співав у шкільному хорі, який брав участь у виконанні Третьої симфонії Г. Малера і «Реквієма» Б. Бріттена. У зрілому віці композитор надав дітям можливість виступати разом із дорослими професіоналами-вокалістами [9].

«Дитяча меса» Дж. Раттера – п'ятичастний твір для змішаного дорослого і дитячого хорів, а також оркестру. Меса являє собою п'ять частин без Credo: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei і Finale (Dona nobis pacem). У ній поєднуються традиційний латинський текст missa brevis з англійської поезією В. Блейка і знаменитими ранковими і вечірніми гімнами єпископа Т. Кена. Вперше виконаний в лютому 2003 року в Карнегі-хол, у Нью-Йорку, він об'єднує сольні партії сопрано і баритона, які одночасно гармоніюють і контрастують із номерами, виконуваними хором дітей (символом щирості і невинності) і хором дорослих (символом мудрості). Тексти англійських поем допомагають створити алію стану неспання і сну за аналогією з життям людини – від народження до смерті.

Ідея об'єднання дитячого хору з дорослим не нова, проте в багатьох творах дитячі голоси розглядалися як допоміжний ресурс. У «Дитячій Месі» Дж. Раттер відвів дитячому хору центральну роль. Дитячий хор посилював значення і сенс Меси [7].

«Дитяча Меса» вільна від «земних пристрастей» і конфліктів. Дитячі голоси чути вже в першій частині твору, їх роль розглядається композитором в контексті загальної концепції меси.

«Дитяча Меса» відкривається піснями дитячого хору з ранкового гімну єпископа Т. Кена «Прокинься, душе моя, із сонцем», написана в 1674 р. для Вінчестерського коледжу. Після «Kyrie» звучить ритмічно енергійна «Gloria». Частини «Sanctus і Benedictus» починаються м'яко, переливаються гармонією, привносять до твору елемент контрастності.

Вірш В. Блейка (1757-1827 рр.) «Агнець», доданий до тексту традиційної Меси, є пронизливим посланням про кошовності життя кожної дитини. Текст «Agnus Dei» розділений на дві частини. За першою частиною звучить зворушлива поема В. Блейка «Агнець» у виконанні дитячого хору. Фінальна частина починається з двох молитов у виконанні солістів-баритонів і сопрано на вірші Л. Ендрюса і Святого Патрика. Іноді діти співають на латині, наприклад, Christe Eleison, початок Gloria і Benedictus, в інших частинах вони співають англійською мовою [7].

В одному із найбільш надихаючих номерів «Дитячої Меси» діти співають вечірній гімн «Слава Тобі, Боже мій, цієї ночі» на піднесену мелодію Канону Талліса, в той час як дорослі співають «Даруй нам мир твій» (Dona nobis pacem). До хору приєднуються солісти, поступово довівши твір до піднесеного завершення. Твір є новим виміром творчості композитора. Чудова оркестровка «Дитячої Меси», переплетення латинських і англійських текстів свідчить про створення Дж. Раттером одного з кращих і найбільш зворушливих творів. Як і в багатьох композиціях автора мелодія, гармонія, оркестровка здатна зробити слухача духовніше і глибше.

Висновки. Історія хорової музики – невід'ємна частина багатовікових музичних традицій. Витоки зародження християнської музики загублені в глибині століть. Двоїсте ставлення церковних діячів до музики, як відволікання від істинного поклоніння Богу, було характерне з часів Платона до аятола Хомейні. Але з найперших днів християнства віруючі співали. Урешті-решт церква структурувала кодифіковано затверджені церковні звичаї, куди ввійшов і спів, як невід'ємна частина літургії.

Дж. Раттер видатний англійський композитор, хоровий диригент та музиколог; його музика сприймається крізь призму стародавньої англійської хорової традиції. Його хорова музика за своєю природою еkleктична. З одного боку, Дж. Раттер синтезував найкращі традиції хорової музики епохи, демонстрував вплив французьких і англійських хорових традицій початку ХХ ст.. З іншого, його музика

захоплює емоційною свіжістю, щирістю, які перегукуються з натхненним ліризмом музики Beatles, блискучим концертним стилем П. Чайковського, С. Рахманінова, хоровими творами Б. Бріттена. Багатошарова гармонія і ритм, що поєднує в собі елементи джазу, майстерного інструментування, текстових і мелодійних цитат, запозичених у композиторів минулих епох, мелодійна винахідливість і божественна простота надають музиці Дж. Раттера незвичайну глибину сприйняття. Створення Дж. Раттером «Дитячої Меси», в якій головна роль відведена дитячому хору, як символу невинності, щирості і чистоти, свідчать про спробу композитора вивести хорове мистецтво на новій рівень. Дж. Раттер створив власний унікальний і неповторний стиль – «стиль Раттера». Його мелодійна мова універсальна; вона цікава слухачеві незалежно від расової і соціальної приналежності.

Перспективи подальшого дослідження проблеми лежать у сфері вивчення жанрової стилістики гімнів і фортепіанних творів Дж. Раттера.

Список використаної літератури

1. Зосим О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах нової сакральності. Київ : НАКККиМ. *Мистецтвознавчі записки*, 2015. Вип. 28. С. 103–110.
2. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истoki и этапы развития): очерки. Москва : Сов. композ., 1986. 216 с.
3. Кучуривський Ю. С. Жанрова стилістика реквієму Дж. Раттера, Б. Чілокотта і Дж. Тавенера в контексті традицій англійської хорової музики. Одеса : Астропринт, 2017. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 25. С. 54–66.
4. Alan F. John Rutter's Partita for Orchestra. *Journal The Musical Times* 117, No. 1598, London, 1976. 309 p.
5. Babington A. Early British song. *Early Music*. Oxford : Oxford Press, 2010. Vol. 38, Issue 4. P. 611–614.
6. Burrows H. J. Choral Music and the Church of England 1970–1995: A Study of Selected Works and Composer – Church Relations. *PhD thesis*. Norwich : University of East Anglia, 1999. 220 p.
7. Dakers L. Making Church Music Work. Oxford and London : Mowbray, 1978. 57 p.
8. Macfarlane A. Interview with John Rutter. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
9. Morrison R. Tis the Season to Be Authentic. *Journal The Times*, Oxford : Oxford University Press, 1992. 29 p.
10. Wienandt E. A. *Choral Music of the Church*. New York : The Free Press, 1965. 494 p.
11. Wilson-Dickson A. *The Story of Christian Music*. Oxford : Lion Books, 1992. 256 p.
12. Westermeyer P. John Rutter : Popular Romantic. *Christian Century*, 1994. No. 35. 158 p.

References

1. Zosim O. Zahidnoyevropejska bogosluzhbova muzika novogo chasu u vimirah novoyi sakralnosti [Western European liturgical music of modern times in the dimensions of new sacredness]. Kyiv : NAKKKiM: *Mistectvoznnavchi zapiski*, 2015. Vyp. 28. S. 103–110.
2. Kovnackaya L. G. Anglijskaya muzyka HH veka (istoki i etapy razvitiya) [English music of the twentieth century (origins and stages of development)]: ocherki. Moskva : Sovetskij kompozitor., 1986. 216 s.
3. Kuchurivskij Yu. S. Zhanrova stilistika rekviyemu Dzh. Rattera, B. Chilcotta i Dzh. Tavenera v konteksti tradicij anglijskoyi horovoyi muziki [Genre style of the requiem of J. Rutter, B. Chilcott and J. Tavener in the context of the traditions of English choral music]. Odesa : Astroprint, 2017. *Muzichne mistectvo i kultura*. Vyp. 25. S. 54–66.
4. Alan F. John Rutter's Partita for Orchestra. *Journal The Musical Times* 117, No. 1598, London, 1976. 309 p.
5. Babington A. Early British song. *Early Music*. Oxford : Oxford Press, 2010. Vol. 38, Issue 4. P. 611–614.
6. Burrows H. J. Choral Music and the Church of England 1970–1995: A Study of Selected Works and Composer – Church Relations. *PhD thesis*. Norwich : University of East Anglia, 1999. 220 p.
7. Dakers L. Making Church Music Work. Oxford and London : Mowbray, 1978. 57 p.
8. Macfarlane A. Interview with John Rutter. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 28 January.
9. Morrison R. Tis the Season to Be Authentic / *Journal The Times*, Oxford : Oxford University Press, 1992. 29 p.
10. Wienandt E. A. *Choral Music of the Church*. New York : The Free Press, 1965. 494 p.
11. Wilson-Dickson A. *The Story of Christian Music*. Oxford : Lion Books, 1992. 256 p.
12. Westermeyer P. John Rutter : Popular Romantic. *Christian Century*, 1994. No. 35. 158 p.

UNIVERSALISM OF THE SPIRITUAL MUSIC OF THE BRITISH COMPOSER JOHN RUTTER

Sokolova Alla – Doctor of Arts, PhD, Associate Professor, Department of Department of Cultural, the Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music

The distinctive features of the musical landscape of modern Britain are outlined, which are expressed in the inclination to the influence of other cultures, ancient music and modernism on the musical culture of Britain. The genre features of vocal-choral works by J. Rutter are considered, their Christian principle of presentation is revealed. The melodic and harmonic originality of the choral works of the British composer has been determined.

The analysis of «Children's Mass» by J. Rutter is made. The stylistic features of the concert by J. Rutter for two pianos and orchestra «The Beatles Concerto» are characterized. The universality of the musical language of J. Rutter, which synthesized the best traditions of the choral creativity of P. Tchaikovsky, B. Brithenna, Peter Maxwell Davis, S. Rachmaninoff, is revealed. It was revealed that J. Rutter's style is closely related to the ancient English choral tradition.

Key words: choral art, sacred music, J. Rutter's art, universalism, musical language, children's choir.

UDC: [78.7.034] (410.1)

UNIVERSALISM OF THE SPIRITUAL MUSIC OF THE BRITISH COMPOSER JOHN RUTTER

Sokolova Alla – Doctor of Arts, PhD, Associate Professor, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music

The purpose of the article is to determine the stylistic features and universality aspects of musical language of the choral and orchestral works of the British composer J. Rutter.

Research methodology. Materials of research literature are studied by logical, historical, chronological, problem-chronological, and musical analysis method.

Results. The origins of Christian music are lost in the depths of many centuries. The dual attitude of church leaders to music as a distraction from the true worship of God has been characteristic since the time of Plato. Eventually, singing became an integral part of the liturgy. John Rutter is an outstanding English composer, choral conductor, and musicologist. J. Rutter's music is perceived through the prism of the ancient English choral tradition. J. Rutter synthesized the best traditions of choral music, his music shows the influence of French and English choral traditions of the early twentieth century. On the other hand, J. Rutter's music echoes the inspired lyricism of the Beatles' music, the brilliant concert style of P. Tchaikovsky, S. Rachmaninoff, and the high mastery of B. Britten's choral works. The multi-layered harmony and rhythm, combining elements of jazz, skillful instrumentation, textual and melodic quotations borrowed from composers of past eras, melodic ingenuity, and divine simplicity give J. Rutter's music an extraordinary depth. J. Rutter's creation of «Children's Mass», in which the main role is given to the children's choir as a symbol of innocence, sincerity and purity, testifies to the composer's attempt to take choral art to a new level. J. Rutter created his own unique and inimitable style – «Rutter style».

The practical significance. The research materials can be used in lectures and seminars on the history of modern foreign musical culture in secondary and higher educational institutions.

Key words: choral art, sacred music, J. Rutter's art, universalism, musical language, children's choir.

Надійшла до редакції 28.08.2021 р.

УДК 782. 7

«ЗАЗА» Р. ЛЕОНКАВАЛЛО В РУСЛІ ТРАДИЦІЙ ВЕРИСТЬСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

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/ucpmk.v38i.461>

dzulajanna8@gmail.com

Зосереджено увагу на типологічних ознаках італійського веристського музичного театру, його сюжетно-образній специфіці та інтонаційно-драматургічних характеристиках. Виявлено духовно-етичні настанови італійської веристської опери та особливості її інтонаційної мови. Обґрунтована поетико-інтонаційна своєрідність опери Р. Леонкавалло «Заза», що виникла на перетині традицій італійської веристської опери і близької їй французької ліричної опери і, водночас, увібрала в себе духовно-етичний потенціал оперної спадщини Дж. Верді.

Ключові слова: веризм, італійський веристський музичний театр, творчість Р. Леонкавалло, «Заза» Р. Леонкавалло.

Постановка проблеми. Оперна спадщина представників італійського музично-театрального веризму є актуальною сьогодні не лише на великих оперних сценах, але й в рамках навчально-педагогічного процесу. Головні партії творів Дж. Пуччіні, П. Масканьї і Р. Леонкавалло виступають для сучасних виконавців своєрідним тестом на зрілість, перевіркою не тільки співацьких, але й артистичних можливостей, і тому потребують узагальнень історико-стилістичного, культурного, інтонаційного та образно-сценічного порядку. Сказане співвідносно і з оперною спадщиною Р. Леонкавалло, багато творів якого, зокрема, «Заза», поки що не стали предметом широкого музикознавчого та виконавського аналізу, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна музикознавча бібліографія, присвячена творчості Р. Леонкавалло, поки що, на жаль, мінімальна. Фактично відсутня монографія, що узагальнює стиль композитора. Відомості про даного автора знаходимо найчастіше або в путівниках з його оперного шедевр «Паяци» [11; 7; 5], або в дослідженнях, присвячених спадщині Дж. Пуччіні, в рамках яких постать Р. Леонкавалло та його творчість стисло репрезентовані на тлі масштабних стильових узагальнень творчості автора «Тоски» та «Чіо-Чіо-Сан» [4; 2; 8].

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Заза» Р. Леонкавалло в контексті еволюційних шляхів творчості композитора та італійської оперної традиції рубежу XIX–XX століть.

Методологічною базою роботи є інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також міждисциплінарний й історико-культурологічний методи, що дозволяють у сукупності позначити жанрово-стильову та духовно-музичну унікальність італійського веристського музичного театру і його вплив на творчість Р. Леонкавалло, зокрема й інтонаційно-драматургічну специфіку опери «Заза».

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше розглянуто і проаналізовано жанрово-драматургічну специфіку опери «Заза» Р. Леонкавалло, що є популярною у вокально-виконавській практиці, але поки не стала предметом музикознавчого та виконавського аналізу.

Виклад основного тексту. Тема «веризм та музика» в українському мистецтвознавстві відрізняється певною парадоксальністю. З одного боку, вона представлена надзвичайно яскравими іменами Дж. Пучіні, Р. Леонкавалло, П. Масканьї, чії твори є чи не найрепертуарнішими в історії світової опери. З іншого боку, дослідження, присвячені типології веристської опери та її репрезентантів, у вітчизняному музикознавстві є мінімальними. Відомості про даний жанр та його представників знаходимо головним чином у монографічних дослідженнях, пов'язаних, насамперед з ім'ям Дж. Пучіні. Фундаментальні розвідки, присвячені творчості Р. Леонкавалло та П. Масканьї, на відміну від західної бібліографії [13–15], в російському та українському музикознавстві поки що відсутні, так само як і узагальнення інтонаційно-драматургічних показників музичного театру веризму. «Питання про те, що таке «музичний веризм» і як він проектується на область опери, завжди було спірним, бо єдиних загальноприйнятих критеріїв «музичного віризму» немає», – констатує Ю. Лобова [5; 6].

Водночас цитований вище автор у своєму дисертаційному дослідженні «Натуралістичний напрям у музичному театрі Італії та Франції рубежу XIX–XX століть» все ж таки робить спробу виявлення жанрових дефініцій, виходячи із зіставлення французької та італійської музично-театральної традиції, що розглядаються під знаком феномену натуралізму. Цей досвід дуже цінний для проблематики цієї статті, оскільки аналізована в ній опера Р. Леонкавалло «Заза» фактично створювалася на своєрідному перетині французької та італійської музично-театральних традицій.

Великий інтерес викликає також дисертація та супутні публікації Лю Бінцяна «Веризм та його аналогії у музичному мистецтві Європи та Китаю» [1; 6], автор яких апелює вже до інших національних та регіональних аналогій, що виводять тему «веризм у музиці» на рівень розгляду специфіки взаємодії культур Заходу та Сходу. Відповідно до висновків дослідника, «веризм як напрям становить глибинне породження культури Європи, тоді як «література рідних місць», що склалася наприкінці XIX століття у Китаї [і має цілком очевидні аналоги з веризмом] та її оперні аналоги виявилися органічним породженням культури Сходу. І, тим не менш, діалектна спрямованість європейського та китайського художнього руху, базування на мистецтві слова та просування до музичного театру, оригінальний принцип зрощення художньої та науково-аналітичної методології у творчості – все це говорить про відповідність ідей-образів та їх методологічних установок, що їх породили» [1; 190].

Узагальнюючи дані різноманітних музично-історичних джерел, що так чи інакше пов'язані з типологією веристського музичного театру, слід зазначити, що, на відміну від літературного, музичний веризм у його італійській версії найбільш безпосередньо пов'язаний з романтичною музичною традицією, будучи її граничним загостренням. Закономірною у цьому плані виглядає веристська генеза в окремих творах Дж. Верді. Натуралістична тенденція багатьох творів Дж. Пучіні, П. Масканьї, Р. Леонкавалло та його сучасників виявлялася часом не так у музиці, скільки в сюжетах і типах героїв перших веристських опер. Серед них і сицилійські селяни («Сільська честь» П. Масканьї), і неаполітанська біднота або тамтешні куртизанки («Злочинне життя» Джордано), каліфорнійські бандити («Дівчина із Заходу» Дж. Пучіні), та портові вантажники («Плащ» Дж. Пучіні), і паризька шансоньєтка («Заза» Р. Леонкавалло) та ін.

Натомість італійських композиторів набагато більше, ніж письменників, займала не лише доля «маленької людини», а й життя міської богеми – артистів, музикантів, поетів чи живописців. Крім побутових драм, веристи охоче втілювали екзотичні сюжети, популярні у Європі ще з епохи романтизму. Мода на орієнталізм, використання східних (індійських, китайських чи японських) мотивів, викликала до життя як шедеври («Мадам Баттерфляй», «Турандот» Дж. Пучіні), так і безліч напівзабутих нині творів («Савітрі» Канті, «Легенда про Шакунталу» Альфано та ін.).

Проте локальний колорит веристського музичного театру Італії не був визначальною якістю. На думку С. Привалова, «у холодних бутафорських мансардах, під покривом намальованих апельсинових гаїв або серед висохлих баклажанних плантацій завжди на першому плані – гостра

любовна драма, трагедія пристрасі, ревнощів, зради і трагічних непорозумінь, що завершується, як правило, фатальною розв'язкою» [9; 88].

Водночас, герої веристських опер далекі від типології традиційних учасників «гострих сімейних драм». Їхні характери та мотивації вчинків мають глибинний духовний підтекст. Як зазначалося вище, «суб'єктами дії веристських творів виступають не дитячі персонажі з відповідним мисленням, але, перш за все ті, що керуються правдою морального інстинкту християнського гуманізму» та демонструють «готовність до альтруїстичної самопожертви, співчуття-співпереживання» [1; 151], очевидну не тільки в образі Чіо-Чіо-сан, але й у головній героїні «Заза» Р. Леонкавалло.

Сказане, на наш погляд, багато в чому визначає і сутність драматургічного конфлікту веристської опери, побудованого часто на протиставленні індивідуальної драми героїв та патріархальних традицій спільноти, до якої вони належать, що викликає також певні аналогії і з французькою ліричною оперою. Подібного роду паралель досить закономірна, оскільки обидва названі жанри певною мірою є породженням натуралізму. Нарешті, багато італійських авторів у оперних композиціях нерідко апелювали до французьких драматургічних першоджерел, як, наприклад Р. Леонкавалло в опері «Заза». Разом із тим, французька лірична опера більшою мірою тяжіє все ж таки до трансформованих відповідно до типології жанру відомих літературних сюжетів, тоді як музичний театр веризму більш зосереджений на сучасних фабулах, які розкривають «правду життя».

При всій відмінності творчих концепцій та особистостей репрезентантів італійського музично-театрального веризму, проте, можна простежити загальні драматургічні та жанрово-стильові закономірності цього феномену італійської культури рубежу XIX–XX ст. Позначене вище тяжіння представників музичного веризму до певного типу особистої драми та відповідних типів героїв диктує і загальні закономірності музичної драматургії подібного типу спектаклів. Відмінною їх особливістю виступає стрімкість та динамічність розвитку дії. При цьому композитори часто відмовляються від великих багатоактних постановок, тяжіючи переважно до камерності «подання» сюжету, що нерідко співвідноситься з літературною новелою.

Сказане багато в чому визначає і трактування традиційних складових оперного жанру, у тому числі й арії, що набуває в умовах веристського музичного театру особливої «реактивності» і чуйності у відображенні вибагливої мінливості найширшої амплітуди емоційних станів учасників драми. Закономірним у зв'язку з цим виступає як відмова від традиційної номерної структури, так і пріоритетна роль форми аріозо як засобу індивідуальної характеристики персонажів. Останні найчастіше «вплетені» в дію, органічно впливаючи з попередніх сцен, що забезпечує композитору і драматургу реалізацію принципів наскрізного розвитку. «Більша частина музики поза аріозо є живими рухомими формами – діалогами або масовими сценами, що спираються на омузикалення тексту виразною, пластичною мелодикою. Основний будівельний матеріал тут – короткі (за довжиною нерівного, рвучкого дихання) фрази, що нанизуються у вигляді секвенцій або шляхом поступового оновлення («проростання») і породжують гнучкий, вибагливий мелодійний речитатив (що отримав назву «змішаного стилю» – *stilo misto*) [9; 88-89].

Відмінною рисою італійської веристської опери можна вважати і опору її мелодики на типові обороти європейської оперної мови, що склалися протягом кількох століть, зокрема й у XIX ст. «Уникнення гострих «домінантових» тяжінь» у їхньому крайньому прояві розглядалося в естетиці музичного веризму на рівні своєрідного протистояння вагнерівській оперній традиції з її схильністю до граничної «хроматизації» музичної мови.

Акцитування особистої драми та її емоційного переживання у музичному театрі веризму обумовлює нерідко екзальтований чи навіть мелодраматичний характер подання музичного матеріалу опери, що призводило до зловживання високим регістром, граничною динамікою та форсованим вокальним звуковибудуванням. Останнє нерідко ставало об'єктом осуду як критиків, так і видатних виконавців. Так П. Домінго стверджував, що деякі опери П. Масканьї, зокрема, «Ірис», «Вільям Раткліф», є «дуже шкідливими для голосу», оскільки в них «драматичний елемент такий сильний, що викликає постійне перенапруження» [3]. Даний факт отримав найбільш повне відтворення у так званих «аріях крику» («*arie d'urlo*»). Згадуваний вище П. Масканьї, що «вперше ефектно застосував їх у «Сільській честі», ставив собі в особливу заслугу цей підвищений експресивний стиль. Про музику своєї опери «Маленький Марат» (1921 р.) він із задоволенням писав: «У неї залізні м'язи. Сила її – у людському голосі, що не говорить і не співає: він кричить! кричить! кричить!» [4; 20].

Проте, далеко не всі веристи так відверто дотримувалися цього принципу. Так, заклик до прояву почуття міри у виконанні опер аналізованого напрямку показовий і для багатьох рекомендацій Дж. Пучіні, звернених до інтерпретаторів його творів: «У партитурі, на жаль, неможливо висловити

все те, що хочеться висловити <...> У будь-якому випадку я звертаюсь до інтерпретаторів – ніколи не перебільшуйте! Перебільшення – уб'ють мої опери!» [10; 108].

Виділені типологічні якості італійського музичного театру рубежу століть, водночас, не відкидають пошуків індивідуального стилю кожного з його репрезентантів. Тим не менш, «рідніть їх найбільше належність до часу та музично-історичної формації покоління після Верді». У цьому сенсі творчість веристів підсумовує основні якості європейської опери другої пол. XIX ст. – «ускладнений мелодизм, що поєднує розспівність із розмовними інтонаціями [у буквальному значенні слова в окремих епізодах]; драматичну гостроту та прагнення до створення яскравої музично-театральної вистави; нові гармонічні та фактурні засоби, серед яких <...> екзотичні ладові обороти, тонко деталізоване оркестрове письмо та створена не без впливу Вагнера лейтмотивна техніка» [9; 91].

Позначені якості поезики веристського музичного театру показові і для оперної творчості Р. Леонкавалло, який увійшов в історію західноєвропейського музичного театру, подібно до П. Масканьї, як «композитор однієї опери». Таким він залишається у свідомості мільйонів любителів оперного мистецтва, які насолоджуються мелодійно виразною та гранично емоційною музикою його кращого твору – опери «Паяци».

Із дуже великої музичної спадщини композитора лише цей твір отримав безумовне визнання як його сучасників, так і наступних поколінь слухачів. Названий твір, як і поставлена двома роками раніше «Сільська честь» П. Масканьї, увійшов до історії західноєвропейської музики як одна з перших опер, у якій знайшли втілення творчі та естетичні принципи музичного веризму. Одночасно, протягом свого творчого шляху Р. Леонкавалло створив також низку інших творів, кожний з яких мав свою сценічну долю, а зараз переживає друге народження. Сказане співвідносно і з оперою «Заза», окремі номери якої мають надзвичайну популярність як у сучасній концертній, так і у вокально-педагогічній практиці.

Р. Леонкавалло є однією з трагічних постатей в історії італійського музичного театру рубежу XIX–XX ст. Талановитий, широко освічений і, разом із тим, діяльний, емоційний і захоплений митець, що проводив значну частину життя в безперервних мандрівках і поневір'яннях, Р. Леонкавалло так і не зміг здійснити багато своїх великих і сміливих художніх задумів. Проте, як класик веризму у сфері музики, поезії драматургії (лібрето), він чудово відчував сцену, маючи особливий дар у створенні гострих, драматично виразних та ефектних ситуацій. Про це свідчать численні лібрето, написані Р. Леонкавалло для власних творів і, насамперед, лібрето опери «Паяци», які й у цьому відношенні стали вершиною його творчості.

Музична мова композитора, враховуючи його різноманітний та багатий досвід музиканта-практика, а також контакти з музичним світом свого часу, була досить індивідуальною та яскраво виявленою. Істотну роль у його становленні, крім Дж. Верді і Р. Вагнера, зіграли також і майстри французької ліричної опери – Ж. Бізе, Ж. Массне та ін. Завдяки цьому стиль Р. Леонкавалло узагальнює у собі, з одного боку, кращі традиції італійського музичного театру другої пол. XIX ст., з іншого – вбирає у себе якості інших європейських музичних культур (зокрема, французької), співзвучних «духу» та стильовим шуканням його часу.

«Заза» Р. Леонкавалло (1900 р.), після опери «Паяци» вважається одним із найбільш вдалих і значних творів композитора, що так чи інакше відобразив його стиль. Г. Торадзе, у своєму огляді життя та творчості Р. Леонкавалло представляє цю оперу як «улюблене дітище композитора» [11; 18].

В основу цього твору лягла досить відома в ті роки однойменна п'єса П'єра-Франсуа-Самюеля Бертоне та Шарля Симона, що з успіхом ставилася на багатьох європейських сценах, зокрема й у Росії. Автором лібрето, як і в попередніх оперних опусах, був сам композитор. Вперше «Заза» була виконана 10 листопада 1900 р. у Міланському Teatro Lirico, де мала, за відгуками критиків, досить значний успіх [13; 14]. Відомо, що незабаром опера також була поставлена в Німеччині, Голландії, Франції (Париж) і потім обійшла багато європейських сцен. Про популярність «Заза» у той період свідчить навіть такий незначний, на перший погляд, факт як випуск досить великим тиражем поштових листівок із фотографіями, що фіксували найцікавіші сцени даної опери [12].

Сюжет «Заза» Р. Леонкавалло, характер розвитку її головних образів, з одного боку, демонструє зануреність у «життєву реальність», уособленням якої стає подане без прикрас закулісне життя вар'єте «Алькасар» у Сент-Етьєні з його інтригами, плітками, бійками, меркантильними інтересами дирекції, головною турботою якої є не мистецтво, а розміри фінансового прибутку. З іншого боку, смисловий підтекст цієї опери зосереджений не лише на любовній драмі героїні, але й на її внутрішньому перетворенні, що дозволяє їй зробити важливий життєвий вибір на користь пріоритетності духовно-патріархальних цінностей.

Заза, з одного боку, представлена як дуже досвідчена кафешантанна прима, яка знає собі ціну, вміє відстоювати своє «я» у протистояннях із конкурентами та заздрісниками (Флоріана). З

іншого боку, особистість та дії героїні, безсумнівно, викликають симпатію, характеризуючи її високі морально-етичні якості та принципи. Сказане проявляється у відношенні Заза до своєї матері. Остання фактично пропиває гроші своєї дочки, проте Заза, люблячи свою матір і пам'ятаючи про її попередні страждання, завжди готова її пробачити, що очевидно в її діалозі з Каскаром із I дії: «Вона мені мати. З юних років не бачила ласки вона. О, бідолашна, скільки сліз пролила! Бідолашна мама! Все життя було лише горем їй. <...> Горе і страждання в душі носила, я згадала все і все пробачила їй».

У відносинах зі своїм віроломним коханим Міліо Дюфреном Заза демонструє відкритість свого серця високому почуттю, довірливості, щирості, прагнення боротися за своє щастя до кінця (точніше, до того моменту, поки вона відкриває для себе правду про його сімейний стан). Разом із тим, закладена в душі героїні любов до близьких і рідних їй людей, патріархальних цінностей (родина, батьки), тобто до всього того, чого Заза через трагічні обставини свого життя фактично була позбавлена з дитинства, стають своєрідною мотивацією її готовності пожертвувати власним щастям заради порятунку сім'ї Дюфрена, але найбільше, заради щастя його дитини.

Подібний сюжетний поворот частково викликає асоціацію з вердієвською «Травіатою», головна героїня якої також готова пожертвувати своєю любов'ю заради щастя іншої сім'ї, інших стосунків. Подвиг самопожертвування Заза доповнений в опері силою її духу, що дозволяє героїні в фінальній дії опери при останній зустрічі з Дюфреном не тільки випробувати його почуття, а й стійко перенести розрив із ним, фактично добровільно відмовившись від свого власного щастя.

Подібного роду еволюційні процеси у розвитку образу головної героїні, як зазначалося вище, показові для типології як італійських веристських опер, так і французької ліричної опери. Позначений «перетин» італійської та французької музично-театральних традицій у рамках «Заза» цілком закономірний, позаяк цей опус створювався, з одного боку, класиком італійського оперного веризму – автором «Паяцев», що сприймалися як стильовий маніфест цього напрямку. З іншого боку, цей твір зароджувався практично в Парижі і був створений на основі французької п'єси. Ще одним приводом до синтезу у цьому творі названих традицій є жанр твору – «лірична комедія», дуже популярна як в італійському, так і французькому музичному театрі кінця XIX ст.

Опера Р. Леонкавалло «Заза» включає 4 дії, що послідовно розкривають драму героїні. У творі переважає принцип наскрізного розвитку, у ході якого спостерігається постійна зміна емоційного стану героїв. Відмова композитора від номерної структури створює відчуття безперервного «струму музики» з вільними переходами від виразного речитативно-декламаційного способу музичного висловлювання до аріозного.

У I дії, відзначеній участю великої кількості дійових осіб, швидка зміна «кадрів»-епізодів контрастного характеру частково передбачає монтажну практику кінематографа. Одночасно в «Заза» широко використовується прийом «театру в театрі». Характер розвитку дії в опері диктує необхідність застосування драматургічних прийомів, що сприяють єднанню і цілісності її музичного матеріалу. З цією метою в опері функціонує один лейтмотив, що символізує любов-пристрасть Заза. Його інтонації звучать не лише в оркестровому вступі до опери, а й пронизують кульмінаційні сцени майже всіх 4-х дій твору. Інші персонажі, переважно представлені або як епізодичні, або як безпосередньо пов'язані з долею Заза, характеризуються найчастіше певними жанрово-інтонаційними тематичними комплексами, звучання яких обмежується найчастіше межами конкретної сцени.

Істотну роль в опері відіграє також драматургічний прийом «характеристики через жанр», який не лише об'єднує сцени опери, а й репрезентує образи героїв твору. Так, із характеристикою Заза пов'язаний не тільки її лейтмотив, але й вальс, що періодично викликає асоціацію, як указувалося раніше, з образом вердієвської Віолетти Валері, у характеристиці якої суттєву роль також відіграє вальсова типологія. Роль вальсу істотна і в окремих моментах музичної характеристики Каскара та Міліо Дюфрена.

У комічних епізодах опери Р. Леонкавалло часто вдається до виразних можливостей жанру скерцо (Анаїда). Нарешті, в III дії, представляючи дочку Дюфрена і внутрішнє перетворення Заза, композитор апелює до узагальненого відтворення хоральності, «музики молитви», що репрезентована інструментальним варіантом «Ave Maria», який у сукупності з сакральним аспектом трактування образу дитинства (представленим крізь образ Тото), стає як відправною точкою духовного перетворення головної героїні, так і духовно-повчального підтексту твору загалом.

Висновки. Таким чином, поетика італійського веристського музичного театру, репрезентованого зокрема і в творчості Р. Леонкавалло, виявляється і в його сюжетно-смісловій специфіці (відхід від героїко-романтичної традиції, звернення до сучасних сюжетів, пов'язаних із темами кохання та ревності, несумісними з патріархальним традиціям середовища, до якого належать головні герої за одночасної акцентуації морально-етичних (на рівні християнського гуманізму) мотивацій їх вчинків); у підкреслено звичайній, побутовій обстановці місця події; у використанні в лібрето прозового тексту замість віршованого; у швидкій зміні подій, що передбачає «кадровий» монтаж кіно. Ефектність театральних ситуацій («зацікавити, вразити та зворушити» слухача як основні закони музичного театру за Дж. Пучіні [4]) породжувала апелювання до афектації людських емоцій, напруженість кульмінаційних сцен («естетика крику» [5; 14]), підвищено-експресивний вокальний стиль, що збагачує аріозно-декламаційну сферу вираження. «Заза» Р. Леонкавалло, співвідносна з типологічними якостями даного театру, виникла на перетині традицій італійської веристської опери та близької їй французької ліричної опери. Фабула твору демонструє зануреність у «життєву реальність», уособленням якої стає подане без прикрас закулісне життя вар'єте «Алькасар» у Сент-Етьєні. З іншого боку, смисловий підтекст цієї опери зосереджений як на любовній драмі головної героїні, так і її внутрішньому перетворенні, що дозволяє їй зробити важливий життєвий вибір на користь пріоритетності духовно-патріархальних цінностей. У подібному смислово-решенні виявляються не лише традиції оперного стилю Р. Леонкавалло (стрімкість розвитку сюжету, особливості лейтмотивної характеристики героїні, «узагальнення через жанр» та ін.), але й його зв'язок із музичним театром Дж. Верді («Травіата») та духовними настановами оперного жанру як такого.

Список використаної літератури

1. Бинцян Лю. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий / университетов и вузов искусства. Одеса : Астропринт, 2011. 212 с.
2. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 454 с.
3. Доминго П. Мои первые сорок лет. Москва : Радуга, 1989. 304 с.
4. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва : Сов. композ., 1980. 525 с.
5. Лобова Ю. В. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX веков: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 Музыкальное искусство / Росс. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 29 с.
6. Лю Бинцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 19 с.
7. Маркези Г. Опера: Путеводитель от истоков до наших дней / пер. с итал. Е. Гречаной. Москва : Музыка, 1990. 383 с.
8. Нестьев И. В. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1966. 171 с.
9. Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2010. 536 с.
10. Риччи Л. «Пуччини объясняет самого себя» (Для певцов, дирижеров и режиссеров, которые решили исполнить оперы великого маэстро) / Пер. М. Дворкиной. Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 108–111.
11. Торадзе Г. Г. Р. Леонкавалло и его опера «Паяцы». Москва : Музгиз, 1960. 48 с.
12. Alterocca Terni Postcards for the Leoncavallo's Opera Zaza (1900). URL: www.jmucci.com/Zaza/Zazacardmenu.htm (дата звернення: 18.12.2021 р.).
13. Ashbrook William. Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggiero Leoncavallo. Sonzogno, 1995. 285 p.
14. Dryden Konrad. Leocavallo: Life and works. Scarecrow Press, 2007. 384 p.
15. Mallach Alan. The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism. 1890 – 1915. UPNE. 2007. 490 p.

References

1. Bintsyan Lyu. Muzykal'no-istoricheskiye tipologii v iskusstve Kitaya i Yevropy: monografiya po istorii muzykal'noy kul'tury dlya muzykal'nykh akademiy / universitetov i vuzov iskusstva. Odessa: Astroprint, 2011. 212 s.
2. Danilevich L. V. Dzhakomo Puchchini. Moskva : Muzyka, 1969. 454 s.
3. Domingo P. Moi pervyye sorok let. Moskva : Raduga, 1989. 304 s.
4. Levasheva O. Puchchini i yego sovremenniki. Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1980. 525 s.
5. Lobova YU. V. «Naturalisticheskoye» napravleniye v muzykal'nom teatre Italii i Frantsii rubezha XIX–XX vekov: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – Muzykal'noye iskusstvo / Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. Moskva, 2012. 29 s.
6. Lyu Bintsyan. Verizm ta yoho analohiyi v muzychnomu mystetstvi Yevropy i Kytayu: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Odeska derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2006. 19 s.

7. Markezi G. Opera: Putevoditel' ot istokov do nashikh dney / per. s ital. Ye. Grechanoy. M.: Muzyka, 1990. 383 s.
8. Nest'yev I. V. Dzhakomo Puchchini. Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Muzyka, 1966. 171 s.
9. Privalov S. B. Zarubezhnaya muzykal'naya literatura. Konets XIX veka – XX vek. Epokha modernizma. SPb.: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2010. 536 s.
10. Richchi L. «Puchchini ob'yasnyayet samogo sebya» (Dlya pevtsov, dirizherov i rezhisserov, kotoryye reshili ispolnit' opery velikogo maestro) / Per. M. Dvorkinoy. Muzykal'naya akademiya. 2004. № 1. S. 108–111.
11. Toradze G. G. R. Leoncavallo i yego opera «Payatsy». Moskva : Muzgiz, 1960. 48 s.
12. Alterocca Terni Postcards for the Leoncavallo's Opera Zaza (1900). URL: www.jmucci.com/Zaza/Zazacardmenu.htm (дата звернення: 18.12.2021 р.).
13. Ashbrook William. Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggiero Leoncavallo. Sonzogno, 1995. 285 p.
14. Dryden Konrad. Leocavallo: Life and works. Scarecrow Press, 2007. 384 p.
15. Mallach Alan. The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism. 1890 – 1915. UPNE. 2007. 490 p.

«ZAZA» R. LEONCOVALLO IN THE ROOM OF TRADITION VERISTA MUSIC THEATER

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 verist musical theater, its plot-figurative specificity and intonation and dramatic characteristics. The spiritual and ethical attitudes of the Italian verist opera and the peculiarities of its intonation language are revealed. The poetic and intonational originality of the opera «Zaza» by R. Leoncavallo, which arose at the intersection of the traditions of the Italian verist opera and the French lyric opera close to it, and, at the same time, absorbing the spiritual and ethical potential of the opera heritage of G. Verdi, is substantiated.

Key words: verism, Italian verist musical theater, works by R. Leoncavallo, «Zaza» by R. Leoncavallo.

UDK 782. 7

«ZAZA» R. LEONCOVALLO IN THE ROOM OF TRADITION VERISTA MUSIC THEATER

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 identify the poetic and intonational features of R. Leoncavallo's opera «Zaza» in the context of the evolutionary paths of the composer's work and the Italian opera tradition of the turn of the XIX-XX centuries.

The methodological basis of the work is the intonation concept of music in the perspective of intonation and stylistic analysis, inherited from B. Asafiev and his followers, as well as interdisciplinary and historical and cultural methods that theater and its influence on the work of R. Leoncavallo, including the intonation and dramatic specifics of the opera «Zaza».

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it first considered and analyzed the genre-dramatic specifics of the opera «Zaza» by R. Leoncavallo, which is popular in vocal-performing practice, but has not yet become the subject of musicological and performing analysis.

Conclusions. Poetics of the Italian Veristic Musical Theater, represented including in the works of R. Leoncavallo, is manifested in its plot-semantic specificity (departure from the heroic-romantic tradition, appeal to modern plots related to love and jealousy incompatible with the patriarchal traditions of the environment to which the main characters belong with simultaneous accentuation of moral and ethical (at the level of Christian humanism) motivations of their actions); in an emphasis on the usual, everyday atmosphere of the scene; in the use of prose text in the libretto instead of poetry; in the rapid change of events, which involves «personnel» editing of the film. The effectiveness of theatrical situations («interest, impress and touch» the listener as the basic laws of musical theater according to G. Puccini) generated an appeal to the affectation of human emotions, the intensity of climactic scenes («aesthetics of shouting», increased-expressive vocal style, which enriches the aryo-declamatory sphere of expression. R. Leoncavallo's «Zaza», corresponding to the typological qualities of this theater, arose at the intersection of the traditions of Italian veristic opera and the French lyrical opera close to it. The plot of the work demonstrates immersion in the «reality of life», which is embodied in the unadorned life of the Alcazar variety show in Saint-Etienne. On the other hand, the semantic subtext of this opera focuses both on the love drama of the main character and on her inner transformation, which allows her to make important life choices in favor of the priority of spiritual and patriarchal values. Such a semantic solution reveals not only the traditions of Leoncavallo's opera style (rapid development of the plot, features of the heroine's leitmotif characterization, «generalization through genre», etc.), but also his connection with the Verdi Musical Theater («La Traviata») and the spiritual guidelines of the opera genre as such.

Key words: verism, Italian verist musical theater, works by R. Leoncavallo, «Zaza» by R. Leoncavallo.

Надійшла до редакції 21.12.2021 р.

УДК 78.01 : 78.071 : 789.5

**«УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРЕДЗВІН» КАРИЛЬЙОНУ І БАНДУР:
РЕЗУЛЬТАТИ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника», Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.462>
violetta.dutchak@ukr.net

Розглянуто концепцію створення, перебіг реалізації і результати мистецького проекту «Український передзвін. Карильйон і бандура», здійсненого за підтримки Українського культурного фонду у співпраці карильйоністки І. Рябчун (Київ) і квартету бандуристок «Гердан» під керівництвом В. Дутчак (Івано-Франківськ). Виокремлено музикознавчі, культурологічні, музично-терапевтичні, аксіологічні (ціннісні) виміри підсумків проекту. Відзначено перспективу нового тембрального ансамблю в музичній культурі.

Ключові слова: карильйон, І. Рябчун, квартет бандуристок «Гердан», звуковий ансамбль карильйону і ансамблю бандуристів, українське музичне виконавство.

Постановка проблеми. 2017 р. створений Український культурний фонд (далі – УКФ) – державна установа, діяльність якої спрямована на сприяння розвитку національної культури та мистецтва, «забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості й суспільства, широкого доступу громадян до національного культурного надбання, підтримки культурного розмаїття та інтеграції української культури у світовий культурний простір» [13]. Серед багатьох проектів фонду вирізняються і бандурні, спрямовані на популяризацію цього інструмента та бандурного мистецтва загалом як виразних ідентифікаторів національного мистецтва українців. Так, упродовж 2018–2021 рр. підтримано проекти у секторі аудіального мистецтва, культурної спадщини та культурно-креативних індустрій. Це, зокрема, проведення фестивалю сучасної бандури *LvivBandurFest*, фестивалю *Bandura Music Days* (Київ), Міжнародного конкурсу юних бандуристів «*Волинський кобзарик*» (Луцьк), Всеукраїнського ювілейного туру Національної заслуженої капели бандуристів України, Міжнародного форуму бандуристів до 100-річчя від дня заснування Київської капели бандуристів, реалізацію концертної програми «*Bandura & Wordl Music*», створення Інтерактивного освітнього мобільного додатку «*Banduraon-line*», впровадження освітнього інтерактивного проекту «*Бандура йде в онлайн*» та ін. Серед інших проектів були й ті, де бандура виступала національним тембрально-звуковим символом. Це – документально-музичний телефільм «Україна. Майдан. Перезавантаження», в якому відображені реальні події Майдану і Революції Гідності (2013–2014 рр.). Стрічка побудована на оригінальному авторському відеоматеріалі Р. Ганущака з озвученням, обробками народних пісень та музикою українських композиторів у виконанні квартету бандуристок «Гердан» Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника під кер. В. Дутчак. Цьогоріч колектив став учасником нового проекту, в якому запропоновано оригінальне темброве синтезування українських бандур і західноєвропейського карильйону. Для концертів створений оригінальний репертуар, а географічно він охопив усю Україну. Новий тембральний ансамбль, його творчість і підсумки концертних програм зумовлюють потребу наукового осмислення та прогнозування в контексті розвитку сучасного академічного ансамблевого виконавства.

Останні дослідження та публікації. Ансамблеві можливості бандури вивчають чимало науковців, серед яких О. Бобечко [1], Н. Брояко [2], О. Кубік [8], І. Лісняк [9], Л. Мандзюк [10], Н. Морозевич [11], а також авторка статті [3–5]. Автори згаданих досліджень в основному відзначали численні форми ансамблевого музикування – як однорідного (тріо, квартети), так і мішаного (від дуєтів до ансамблів різного камерного складу), простежували виконавську діяльність великих ансамблів і капел бандуристів. Особливого значення в їх роботах набував аналіз репертуару, його жанрові й тематичні пріоритети, виконавська стилістика. Проте ансамбль бандур із карильйоном ще не ставав предметом наукових узагальнень, що підкреслює новизну й актуальність дослідження.

Слід відзначити й новизну введення до наукового обігу інформації щодо технічних й виконавських можливостей карильйону, що продовжує напрацювання авторки статті та І. Рябчун [6].

Мета статті – виявлення результатів концертного проекту «Український передзвін. Карильйон і бандура», присвяченого 30-річчю незалежності України та реалізованому упродовж червня – жовтня 2021 р. за підтримки Українського культурного фонду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основою проекту стало синтезування в єдиному ансамблі карильйону (І. Рябчун) із квартетом бандуристок «Гердан» (кер. В. Дутчак) задля популяризації національної музичної культури (від бароко до сучасності). Його результатом стала концертна програма в 10 населених пунктах України (Львів, Київ, Чернігів, Запоріжжя (Хортиця), Кам'янець-Подільський, міста Івано-Франківської обл. – Гошів (звідки розпочався концертний проект), Коломия, Калуш, Долина, Івано-Франківськ), зафіксована на аудіо та відео, поширена через медіа і соціальні мережі.

В оригінальній концертній програмі репертуар відібраний та представлений таким чином, щоб синхронізувати здобутки української музичної культури на *композиторському* (творчість композиторів та аранжувальників), *виконавському* (сольне й ансамблеве мистецтво), *слухацькому* рівнях. Тембральне поєднання в єдиному ансамблі карильйона та 4 бандур репрезентувало сучасний образ українського музичного мистецтва, розгорнуту жанрово-стильову репрезентацію національної музичної історії шляхом представлення вокально-інструментальних і інструментальних авторських творів та фольклорних композицій.

Карильйон – відомий в Європі музичний інструмент, внесений до матеріальної спадщини ЮНЕСКО. Його походження сягає середньовіччя, акумулювавши у своїй історії традиції дзвоніння храмової костельної традиції в обрядах та курантового бою баштових і ратушних годинників. Сьогодні карильйон – найбільший у світі музичний інструмент, що складається з хроматичного набору дзвонів, з'єднаних зі спеціальною клавіатурою. Кількість дзвонів у карильйоні – від 23 до 80 (до 4-х повноцінних октав). Він знайшов активне поширення в Європі та Америці, увійшов до академічної музично-виконавської практики. На ньому виконують як одноступінь мелодії, так і фактурно насичені твори народної та авторської музики. Переважно на карильйоні грають сольні, але й поєднують зі співом соло чи ансамблю, струнним камерним чи духовим оркестром. Для інструмента пишуть твори композитори; мистецькі організації ініціюють проведення фестивалів і конкурсів карильйонної музики. На сьогодні вже сформована система навчання гри, численні центри, найвідомішим серед яких є Бельгійський королівський Інститут карильйону ім. Ж. Денейна (м. Мехелен).

В Україні карильйонне мистецтво лише набирає обертів, хоча його традиції мають свої витоки з давнього дзвонарства. В радянський час ідеологічні доктрини нищення церков, заборони релігії, свободи віросповідання наклали відбиток і на християнську духовну музику, і на дзвоніву культуру. Лише з часу відновлення незалежності України поступово повертаються традиції дзвонарства і дослідження дзвонів як музичних інструментів [7]. Актуалізується розуміння дзвонів як інтонаційного поля для культурно-естетичного задоволення і терапевтичного оздоровлення населення. «З цією метою в Україні відновлені (реставровані) численні дзвіниці при церквах і монастирях, а у провідних релігійних центрах встановлені стаціонарні карильйони, зокрема у Михайлівському і Спасо-Преображенському соборах (Київ), Гошівському монастирі оо. Василян (Гошів), Церкві св. Йосафата (Коломия, Івано-Франківська обл.). Створений і єдиний в Україні пересувний карильйон братів С. та Л. Ботвінко (Київ), що використовується для оригінальних концертних програм і музичних фестивалів» [6].

Із 2015 р. у Гошеві, за ініціативи отця Д. Кастрани ЧСВВ і підтримці владних структур щорічно проводиться міжнародний фестиваль дзвонів та карильйонного мистецтва «Дзвони Ясної Гори єднають усіх». Саме завдяки фестивалю про карильйон почули чимало українців [12]. На фестивалі незмінно виступає І. Рябчун – канд. миств., ст. викл. Київської академії мистецтв, єдина професійна українська карильйоністка. Вона готує свої сольні програми, виступає з вокалістами, ансамблями, оркестрами. Досвід піаністки та карильйоністки І. Рябчун синтезує не лише у виконавській, але й композиторській творчості, організаційній діяльності. Вона – авторка кількох тематичних концертів в Україні та за кордоном, до яких включає і власні композиції. І. Рябчун провела інавгурації першого українського мобільного (пересувного) карильйону братів Л. та С. Ботвінко, який з 2007 р. використовується у музичних проектах в Україні й за кордоном, й електронних навчальних клавіатур (2015 р.) класів карильйону, запроваджених у ДМШ Калуша, Івано-Франківська, Коломиї, Долини.

Стосовно бандури, то в історії академічного бандурного мистецтва ХХ – поч. ХХІ ст. спостерігається поєднання інструмента в класичних ансамблях, переважно однорідних (дуети, тріо, квартети, капели), рідше – мішаних (із фортепіано, скрипкою, флейтою, цимбалами,

ударними інструментами, струнним квартетом), із народним та симфонічним оркестрами, також – використання інструмента у колективах джаз- і рок спрямування, напрямках New Age, інді, ф'южн, World music. Репертуар кожного з напрямів ґрунтується на власній виконавській творчості колективів або співпраці з композиторами. Як зауважує І. Лісняк, «у контексті характерного для постмодернізму естетичного плюралізму, подолання усталених кордонів між різними жанрами і видами мистецтва, у сучасній композиторській творчості великого значення набувають методи роботи до опрацювання звукового матеріалу. Не випадково пріоритетною сферою для сучасних композиторів є більш мобільна, ніж масштабні симфонічні, вокально-симфонічні, оперні жанри, проте, позначена широкими можливостями для різноманітного експериментування (з музично-виразовими засобами тембром та їх різноманітним поєднанням, динамікою, загалом музичним звуком, прийомами гри на різних інструментах), камерна музика...» [9; 109]. Саме такі інноваційні підходи спостерігаємо в ансамблі бандур із карильйоном.

Експериментальне поєднання карильйону і ансамблю бандуристок вперше ініційоване І. Рябчун, а вперше з квартетом «Гердан» таке поєднання відбулося на IV міжнародному фестивалі дзвонів і карильйонного мистецтва «Дзвони Ясної Гори єднають усіх» (2018 р). За словами І. Рябчун, «на обох інструментах маємо натуральний звук – це вібрація металевого тіла – струни і дзвона. Довгий шлейф – це особлива тонкість такого поєднання, що звук не є демпфированим, як у роялі або фортепіано; він згасає природним шляхом, і це можемо використовувати. Тому таке поєднання, що звучить як один інструмент, але доповнюючи один одного»¹.

Цей експеримент синтезування інструментів отримав розвиток у проєкті «Український передзвін. Карильйон і бандура», результатом якого стало створення нової концертної програми для карильйона як стаціонарного, так і пересувного) та квартету бандуристок «Гердан», що охопила твори різних стилевих епох. До неї увійшли старовинний кант «Про Почаївську Божу матір», інструментальні транскрипції хорових композицій Д. Бортнянського «Будь ім'я Господнє», К. Стеценка «Благослови душе моя, Господа», М. Скорика «Мелодія», вокально-інструментальні твори М. Лисенка «Боже великий, єдиний», «Пливе човен», пісенні зразки композиторів Г. Китастого, О. Лиховид, сучасні кавери на твори К. Меладзе і С. Вакарчука та ін.

Проєктом запланована співпраця з сучасними українськими композиторами – О. Герасименко, В. Степурком, Л. Горовою, Р. Лісовою, якими написані оригінальні або аранжовані твори для такого унікального ансамблю. Так, зокрема, у концертних програмах представлені композиції О. Герасименко – інструментальні з вокальним хоральним доповненням – прониклива експресивно-драматична «Сповідь» і лірико-елегійна «Мелодія блакитного неба». Українська народна пісня в обробці В. Степурка «Понад річкою» на вірші Т. Шевченка у новому тембральному звучанні набула особливої виразності, оскільки карильйон виконував окрему мелодичну лінію із звукозображальними ефектами, що доповнила хоральну фактуру вокального ансамблю. Р. Лісова написала для проєкту ефектний динамічний твір «Ескіз», де поєднувалися типові для бандури арпеджіоподібні фактурні звороти та дзвінки мелодичні репліки карильйону. Оригінальним доповненням до програми стала естрадна, рухлива й оптимістична «Пісня життя», написана й аранжована для ансамблю Л. Горовою, в якій використано фонограму ударних. Загалом, концертна програма має виразне українське національне спрямування, з однієї сторони, та репрезентативне – української культури у світі для широкої аудиторії, з іншої.

Відома бандуристка і композитор, доц. Львівської НМА ім. М. Лисенка О. Герасименко схвально відгукнулася про концерт «Український передзвін. Карильйон і бандура», що відбувся у Львові 11.09 2021 р.: «поєднання карильйону і бандур перспективне з огляду на те, що воно є привабливим тембрально, а також зовсім новим у виконавському мистецтві»² Багатоплановим такий ансамбль розглядає і композиторка, викладач-методист Чернігівської ДМШ № 2 ім. Є. Богословського Р. Лісова, яка після концерту в Чернігові (28.08.2021 р.), що пройшов на площі біля Катерининської церкви, зауважила: «вишукано звучали твори як старовинні, так і сучасні – українських композиторів. Це спонукає до нової творчості»³.

Слід відзначити, що партитури творів – інструментальних та вокально-інструментальних, що створювалися у співпраці І. Рябчун та В. Дутчак, передбачали представлення виразних художніх й технічних можливостей як карильйону, так і бандур, а також окремих сольних голосів (учасниць квартету «Гердан» – Н. Вівчарук, Н. Федоряк, В., Дутчак і С. Матішин), їх ансамблевого акордово-хорального чи поліфонічного поєднання. Сольні мелодичні теми карильйону були представлені у

творах М. Скорика «Мелодія», О. Герасименко «Сповідь», авторській Фантазії І. Рябчун на тему пісні «Ой, чий то кінь стоїть». Натомість у багатьох вокально-інструментальних творах звучали і вокальні соло бандуристок.

У концертній програмі «Український передзвін. Карильйон і бандура» синтезувалися в єдиному ансамблі не лише музично-часові епохи, історичні й авторські музичні стилі, академічні та фольклорні традиції, а також види мистецтв. Відео-фіксація музичних концертів, яку здійснювала «Телерадіокомпанія РАІ», дозволила по-новому репрезентувати українську національну спадщину – поряд із музичною, показати архітектурно-історичне багатство держави [14]. Були здійснені унікальні відео-зйомки на Михайлівській площі, Аскольдовій могилі (Київ), Львівській площі біля Собору Святого Юра, в національно-архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній», Кам'янець-Подільській фортеці, Гошівському монастирі оо. Василіан УГКЦ, Івано-Франківську, Коломиї, на о. Хортиця (Запоріжжя) та ін. (фото 1–3). Це збагачує візуальний ряд у сприйнятті музичних творів, сприяє популяризації українського історично-культурного надбання – як музичного, так й архітектурного. Істотним доповненням до концертних програм проекту стало художнє слово ведучої – Х. Кобильчук – артистки розмовного жанру Івано-Франківської обл. філармонії ім. І. Маланюк.

За результатами проекту записаний аудіо-диск [15], створені відео-кліпи, розміщені на платформі YouTube [16]. Численні відгуки професійних музикантів, коментарі глядачів після концертів і в соціальних мережах засвідчують естетичну красу й терапевтичний вплив такого ансамблю.

Висновки. Таким чином, реалізація проекту відповідала сучасним постмодерним тенденціям у створенні оригінальних мистецьких експериментів як на регіональному, так і всеукраїнському та міжнародному рівнях. Серед її підсумків:

- в академічній музичній культурі зафіксовано новий тембровий ансамбль – карильйону і квартету бандуристок (інструменти, спів);
- активізована творчість як композиторів (О. Герасименко, Р. Лісова, В. Степурко, Л. Горова), так і виконавців-аранжувальників (В. Дутчак, І. Рябчун);
- репертуар для нового складу ансамблю охопив різностильові твори – від бароко до сучасності, від фольклорних обробок до авторських творів;
- інструментальні партитури для ансамблю засвідчують розмаїття різних типів фактури аранжування й інструментування, де карильйон проводив як солюючу партію (М. Скорик «Мелодія», О. Герасименко «Сповідь»), так і поліфонічну (І. Рябчун «Інструментальна фантазія на тему української народної пісні «Ой чий то кінь стоїть», С. Вакарчук «Не твоя війна»), комплементарну (К. Меладзе, сл. Д. Гольде «Квітка-душа», О. Лиховид «Діво Маріє»), звукозображальну (Д. Бортнянський «Будь ім'я Господнє», Р. Купчинський, обробка Є. Козака «Човник хитається»).
- популяризація як карильйону, так і можливостей його ансамблевого поєднання;
- представлення бандурного ансамблю в новій іпостасі – акомпанементу солюючому карильйону та гармонійного поєднання з його звучанням.

Створення унікальної концертної програми для карильйона та квартету бандуристок, що репрезентує історично-стильову ретроспективу розвитку української музики від бароко до постмодерну, від духовних і фольклорних зразків до сучасних авторських композицій, презентація (наживо і онлайн) проекту «Український передзвін. Карильйон і бандура», присвяченого 30-річчю державної незалежності України, в різних історичних і релігійних центрах країни, сприяє подальшій національній, духовній, релігійній єдності українців.

Примітки

¹ З інтерв'ю І. Рябчун 26.08.2021 (Суспільне Запоріжжя).

² З інтерв'ю О. Герасименко 11.09.2021 (ТРК РАІ).

³ З інтерв'ю Р. Лісової 28.08.2021 (ТРК РАІ).

Список використаної літератури

1. Бобченко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.03. Львів, 2013. 20 с.
2. Брояко Н. Теорія і практика бандурного виконавства: навч. пос. Київ, 2007. 230 с.
3. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність (вступна стаття). «Любіть Україну». Зб. творів для ансамблів бандуристів. Упоряд. та аранж. В. Дутчак. Івано-Франківськ: Плай, 2003. С. 3–12.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.

5. Дутчак В., Жовнірович С., Шевченко М. «Дзвеніть могутньо, святі бандури...». До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 148 с.
6. Дутчак В., Рябчун І. Карильйон: історія і виконавські можливості музичного інструмента, його «філософія» і перспективи розвитку в українській культурі. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2021. 4 (1), С. 45–60.
7. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України: монографічне дослідження [наук. ред. Ю. Ясіновський]. Івано-Франківськ, 2012. 898 с.
8. Кубік О. Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*: зб. наук. пр. ін-ту муз. мистецтва Дрогоб. держ. пед. ун-ту. ім. І. Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич, 2019. С. 183–191.
9. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.: монографія. Київ, 2019. 254 с.
10. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.03. Харків, 2007. 18 с.
11. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис...канд. миств.: спец. 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
12. Палій Н. Фестиваль карильйонного і дзвонного мистецтва у Гошеві зібрав професійні та аматорські колективи України. URL: https://risu.ua/festival-karilьonnogo-i-dzvonovogo-mistectva-u-goshevi-zibrav-profesiyni-ta-amatorski-kolektivi-ukrajini_n91559
13. Український культурний фонд. Офіційний сайт. URL: <https://ucf.in.ua/>
14. ТРК РАІ. Десять міст, одинадцять концертів. URL: <https://rai.ua/novyny/desiat-mist-odynadtsiat-kontsertiv-ia-k-vid>
15. Ukrainian bell ringing. Carillon and Bandura. CD, 2021. Студія «6 секунд».
16. YouTube (відеокліпи). URL:
https://www.youtube.com/watch?v=4O_DbuPqQVA
<https://www.youtube.com/watch?v=mm6Wi3WWIOg>
<https://www.youtube.com/watch?v=NfNphquKeD0>
<https://www.youtube.com/watch?v=ifaZ6VLMu7I>
<https://www.youtube.com/watch?v=TcceCp6p1Rs>.

References

1. Bobechko O. Bandurne mystetstvo XX stolittia v konteksti protsesiv feminizatsii: avtoref. dys...kand. mystetstvovnav.: 17.00.03. Lviv, 2013. 20 s.
2. Broiako N. Teoriia i praktyka bandurnoho vykonavstva: navchalnyi posibnyk. Kyiv, 2007. 230 s.
3. Dutchak V. Ansamblevyi vyd vykonavstva na banduri: istoriia i suchasnist (vstupna statia). «Liubit Ukrainu». *Zbirnyk tvoriv dlia ansambliv bandurystiv. Uporiadkuvannia ta aranzhuvannia V. Dutchak*. Ivano-Frankivsk: Plai, 2003. S. 3–12.
4. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2013. 488 s. + 72 il.
5. Dutchak V., Zhovnirovych S., Shevchenko M. «Dzvenit mohutno, sviati bandury...». Do 40-richchia Ivano-Frankivskoi munitsypalnoi kapely bandurystiv. Monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria, 2009. 148 s.
6. Dutchak V., Riabchun I. Karylion: istoriia i vykonavski mozhlyvosti muzychnoho instrumenta, yoho «filosofiiia» i perspektyvy rozvytku v ukrainskii kulturi. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, 2021. 4 (1), S. 45–60. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233338>
7. Kindratiuk B. Dzvonnarska kultura Ukrainy: monohrafichne doslidzhennia; [nauk. red. Yu. Yasinovskiy]. Ivano-Frankivsk: Vyd-vo Prykarp. nats. un-tu im. V. Stefanyka, 2012. 898 s.+ CD.
8. 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.
9. Lisniak I. Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia. Kyiv, 2019. 254 s.
10. Mandziuk L. S. Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvovnavchyi ta psykhologohopedahohichnyi aspekty : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnav.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kh., 2007. 18 s.
11. Morozevych N. V. Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnav.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Odesa, 2003. 16 s.
12. Palii N. Festyval karylionnoho i dzvonovoho mystetstva u Hoshevi zibrav profesiini ta amatorski kolektyvy Ukrainy. URL: https://risu.ua/festival-karilьonnogo-i-dzvonovogo-mistectva-u-goshevi-zibrav-profesiyni-ta-amatorski-kolektivi-ukrajini_n91559
13. Ukrainskiyi kulturnyi fond. Ofitsiinyi sait. URL: <https://ucf.in.ua/>
14. TRK RAI. Desiat mist, odyndatsiat kontsertiv. URL: <https://rai. ua/novyny/desiat-mist-odynadtsiat-kontsertiv-ia-k-vid>

15. Ukrainian bell ringing. Carillon and Bandura. CD, 2021. Studiia «6 sekund».
16. YouTube (videoklipy). URL:
https://www.youtube.com/watch?v=4O_DbuPqQVA
<https://www.youtube.com/watch?v=mm6Wi3WWlOg>
<https://www.youtube.com/watch?v=NfNphquKeD0>
<https://www.youtube.com/watch?v=ifaZ6VLMu7I>
<https://www.youtube.com/watch?v=TcceCp6p1Rs>

**«UKRAINIAN BELL RINGING» OF CARILLON AND BANDURA :
RESULTS OF THE ALL-UKRAINIAN ART PROJECT**

Dutchak Violetta – Doctor of Arts, professor; Head of the music ukrainistics
and folk instrumental art department Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article discusses the concept of creation, the course of implementation and the results of the art project «Ukrainian bell ringing. Carillon and Bandura», carried out with the support of the Ukrainian Cultural Foundation in cooperation with carillon player Iryna Riabchun (Kyiv) and the bandura quartet «Gerdan» under the leadership of Violetta Dutchak (Ivano-Frankivsk). Highlighted musicological, cultural, educational, musical therapeutic, axiological (value) dimensions of the project results. The perspective of a new timbre ensemble in musical culture is noted.

Key words: carillon, I. Riabchun, bandura quartet «Gerdan», sound ensemble of carillon and bandurist ensemble, Ukrainian musical performance.

UDK 78.01 : 78.071 : 789.5

**«UKRAINIAN BELL RINGING» OF CARILLON AND BANDURA :
RESULTS OF THE ALL-UKRAINIAN ART PROJECT**

Dutchak Violetta – Doctor of Arts, professor; Vasyl Stefanyk Precarpathian National
University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article discusses the concept of creation, the course of implementation and the results of the art project «Ukrainian bell ringing. Carillon and Bandura», carried out with the support of the Ukrainian Cultural Foundation in cooperation with carillon player Iryna Riabchun (Kyiv) and the bandura quartet «Gerdan» under the leadership of Violetta Dutchak (Ivano-Frankivsk).

The aim. The purpose of the article is to analyze the course and results of the concert project «Ukrainian bell ringing. Carillon and Bandura», dedicated to the 30th anniversary of Ukraine's Independence and implemented during June-October 2021 with the support of the Ukrainian Cultural Foundation.

The methodology. The study uses historical, culturological, musicological, axiological approaches and methods.

Results. The analysis of the project implementation allowed to determine that it corresponds to modern postmodern tendencies in the creation of original artistic experiments both at the regional, and at the national and international levels. Among the main results: 1. in academic musical culture a new timbre ensemble was recorded – a carillon and a quartet of bandura players (instruments, singing); 2. intensified creativity of both composers (O. Herasymenko, R. Lisova, V. Stepurko, L. Horova) and performers-arrangers (V. Dutchak, I. Riabchun); 3. the repertoire for the new ensemble included a variety of works – from baroque to modernity, from folklore to the author's works; 4. instrumental scores for the ensemble testify to the variety of different types of texture of arrangement and instrumentation, where the carillon conducted both the solo part (M. Skoryk «Melody», O. Herasymenko «Confession») and polyphonic (I. Riabchun Instrumental fantasy on the theme of Ukrainian folk song «Oh, whose horse is standing», S. Vakarchuk «Not your war»), complementary (K. Meladze, lyrics by D. Golde «Flower-soul», O. Lykhovyd «Virgin Mary»), sound D. Bortnyansky «Be the Lord's Name», R. Kupchynsky, arrangement by Y. Kozak «The shuttle is swaying»); 5. popularization of both the carillon and the possibilities of its ensemble combination; 6. representation of a bandura ensemble in a new guise – accompaniment to the soloing carillon and a harmonious combination with its sound.

The practical significance. The research will facilitate the analysis of new ensemble and repertoire experiments in bandura and carillon art.

The novelty of the study. For the first time, an experimental combination of a carillon and a bandura quartet was analyzed on the basis of the results of practical activity of composers and performers. Information about the project and its significance for the Ukrainian musical art has been introduced into scientific circulation.

Key words: carillon, I. Riabchun, bandura quartet «Gerdan», sound ensemble of carillon and bandurist ensemble, Ukrainian musical performance.



Фото 1. Ірина Рябчун за пересувним карильйоном на Хортиці (Запоріжжя)



Фото 2. Квартет «Гердан» на концерті в Івано-Франківську



Фото 3. Учасники проекту в Коломиї біля карильйону церкви Святого Йосафата

Зліва направо – Христина Кобильчук, Надія Вівчарук, Наталія Федорняк,
Ірина Рябчун, Віолетта Дутчак, Андрій Русиняк, Світлана Матіїшин

Надійшла до редакції 22.10.2021 р.

УДК 784.087.68.092 (477.84)

СПЕЦИФІКА ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ КОНКУРСУ
ВОКАЛІСТІВ Й ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ У ТЕРНОПІЛІ**Шерстій Уляна Ігорівна** – аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка**Водяний Богдан Остапович** – заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри

музикознавства та методики музичного мистецтва,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,

<https://orcid.org/0000-0003-2723-7393><https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.463>

scherstijui@gmail.com

Висвітлюється специфіка і регіональні особливості проведення конкурсу вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької у Тернополі, проаналізовано його вплив на різні аспекти художнього життя міста. Узагальнено результати та організаційні особливості (кількісні показники, географія учасників, охоплення сценічних майданчиків тощо) процесу проведення цього знакового регіонального культурно-мистецького проекту. На основі проаналізованого матеріалу, пропонується перспективне бачення майбутнього розвитку регіонального конкурсно-фестивального руху.

Ключові слова: конкурс вокалістів та хорових колективів, конкурс імені Соломії Крушельницької, виконавці, вокалісти, конкурсно-фестивальний рух.

Актуальність проблеми. На західноукраїнських землях у різні історичні періоди пісенно-хорове мистецтво виконувало важливу суспільну функцію, допомагаючи прогресивній громадськості зберегти свою національну ідентичність у складних історичних обставинах розвитку культури. Створювалися численні хорові колективи (при товариствах, клубах, навчальних закладах, установах та ін.), закладаючи підвалини професійної української хорової культури.

Сучасний культурний простір України характеризується потужним розвитком конкурсно-фестивального руху. Саме він сприяє розвиватися різноманітним виконавським формам академічної музики та виконавцям усіх рівнів і творчих напрямів, які здебільшого залишаються поза увагою авторів наукових досліджень, а також засобів мас-медіа та соціальних мереж. Із цього огляду, запропонована тема нашої наукової розвідки репрезентує для читачів цікавий і актуальний матеріал із розвитку одного зі знакових музичних конкурсів Тернопілля – Відкритого конкурсу вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької.

Аналіз досліджень і публікацій. Практика використання фестивалів як форми дозвілля активізувала наукову діяльність. У працях дослідників фестиваль почали розглядати як перспективний напрям розвитку культури, актуальну форму презентації різних видів мистецтва, що ефективно впливає на відродження й розвиток національного культурного надбання.

Дослідженням фестивалів-конкурсів як соціокультурного явища присвятили свої праці такі науковці, як: Н. Толстих, В. Носіна, А. Малинковська, М. Пухляк, А. Меньшиков, Т. Зінська. Фестивальні традиції досліджуються у працях мистецтвознавців – І. Сікорської, А. Меньшикова, Г. Хрома, А. Верещаки, О. Дячкової, А. Романенко, К. Давидовського, В. Аксьонової, О. Павлової, С. Негоди, С. Іскри.

Фестивальному руху як чиннику культурного життя України кінця ХХ – початку ХХІ ст. присвячені розвідки С. Виткалова (2012–2016 рр.), С. Зуєва (2007 р.), О. Литовки (2013 р.), А. Пискач (2011 р.) та ін.

Сьогодні є немало наукових розвідок, присвячених різним аспектам фестивального руху, але практично немає історіографічних досліджень, які б висвітлювали особливості розвитку культурно-мистецьких процесів, що відбувалися в період після відновлення державної незалежності України на Тернопіллі. Адже у вітчизняних наукових виданнях не виявлено повноцінних наукових розвідок, які б відображали фестивальне життя цього регіону.

Мета статті – висвітлити специфіку і регіональні особливості проведення конкурсу вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької у Тернополі.

Виклад основного матеріалу. Щорічно збільшується кількість наукових публікацій, які стосуються регіональних особливостей сучасних фестивальних практик. Тернопільщина – це осередок повноцінного функціонування національної музичної культури. Тут проводиться чимало фестивалів та конкурсів різних рівнів і жанрів. Проте, фестивально-конкурсний рух на Тернопільщині досі не став предметом зацікавлень науковців.

Кожне місто країни володіє індивідуальними рисами, тому потребує такого ж індивідуального підходу до його популяризування. При формуванні міжнародного іміджу місто підключає історію розвитку та розбудови, географічне розташування, ностальгічні нюанси, матеріальну основу, внаслідок чого демонструє світові свою унікальність і неповторність. Різноманітність історико-культурного потенціалу завжди підкреслює унікальність того чи іншого міста. Міста, в яких народилися всесвітньовідомі люди в галузі мистецтва, традиційно вшановують їхню пам'ять різноманітними культурно-мистецькими заходами та іменними конкурсами, так у Бейроїті проводиться Вагнерівський фестиваль, у Шопенівській Варшаві – Міжнародний конкурс піаністів, у Херсоні – конкурс ім. О. Петрусенко, в Коломиї – фестиваль ім. А. Кос-Анатольського, а Тернопіль – від 1986 р. приймає конкурсанти вокального та хорового мистецтва на вшанування пам'яті відомої оперної співачки С. Крушельницької.

Соломія Крушельницька народилася 23 вересня 1872 р. у с. Білявинці Бучацького району Тернопільської обл. Її голос музикознавці визнають одним із кращих сопрано світу, якому був підвладний найрізноманітніший оперний репертуар. Завдяки артистичному таланту С. Крушельницької утвердилися на оперній сцені твори Р. Вагнера, Дж. Пуччіні та інших сучасних їй композиторів. Всесвітньовідома уродженка Тернопілля тріумфувала на сценах театрів світу: Польщі, Італії, Франції, Іспанії, Португалії, Росії, Австрії, Аргентини, Чилі та Єгипту. С. Крушельницька була найвідомішою співачкою епохи, як підтвердження цьому є багато рецензій та відгуків, зокрема у французькій газеті в 1902 р. зазначали: «Незрівнянна артистка наділена величезним голосом, могутні звуки якого і пестливі, й трагічні водночас. Крушельницька безсумнівно належить до найбільших співаків нашої епохи» [8].

Одночасно С. Крушельницька успішно виступала як співачка камерного плану, виконуючи різножанровий, різностильовий репертуар. Важливою місією С. Крушельницької стала репрезентація у музичному світі творчості українських композиторів, скарбів народної пісенності.

Уславлена співачка прилучилася і до розвитку львівської вокальної школи, передаючи свій величезний виконавський, сценічний, артистичний досвід, у якому було переосмислено українську співацьку традицію, досвід кращих польських та італійських педагогів. Тому здобутки, педагогічні напрацювання та патріотизм С. Крушельницької повинні популяризуватися у наш час, та надихати молоде покоління на розвиток своїх творчих здібностей.

На Тернопіллі проводиться чимало культурно-мистецьких заходів на вшанування пам'яті всесвітньовідомої оперної співачки, зокрема конкурс вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької, метою якого є: популяризація української співачки, уродженки Тернопільщини; збереження і популяризація кращих зразків української пісенної творчості; виявлення нових, яскравих творчих особистостей і популяризація їхньої діяльності; поширення досягнень українського та світового вокального й хорового мистецтва; залучення до хорового виконавства талановитої молоді, підтримки та розвитку вокально-хорового мистецтва; встановлення нових дружніх контактів між учасниками конкурсу та обмін досвідом; розвиток професійного вокального й хорового мистецтва в області та Україні.

Цей конкурсу на Тернопіллі має свою історію та пройшов тривалий процес розвитку. У 1986 р. було вперше проведено Конкурс на здобуття премії ім. Крушельницької. Змагання відбувалися у 3 тури, а загальна кількість учасників становила – 19.883 особи. Для відзначення переможця встановлено спеціальну премію ім. С. Крушельницької.

У процесі нашого дослідження прослідковуємо трансформацію назви конкурсу, адже у 2002 р. конкурс отримав нову назву «Соломія», а у 2018 р. за ініціативи Благодійного фонду «Соломія» та Тернопільського фахового мистецького коледжу ім. С. Крушельницької конкурс відроджено з оновленою назвою – Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької (цю подію організатори приурочили 55 річницю з дня присвоєння Тернопільському фаховому мистецькому коледжу її імені).

Програмні вимоги конкурсу на присудження премії ім. С. Крушельницької зумовлені соціально-політичними умовами та музичними тенденціями. За часів СРСР репертуар конкурсанти диктувалися пропагандистською політикою партії, як підтвердження цьому є вислів одного з тогочасних очільників галузі культури області у газеті «Вільне життя» у 1986 р. № 184 «Репертуар аматорів поповнився новими творами, в яких оспівується велич Вітчизни Комуністичної партії – організатора всіх наших перемог». У 1988 р. програмні вимоги теж були політизовані, так наприклад хорові колективи виконували: твір композиторів класиків братніх народів СРСР; твір української класики; твір російської класики; твір сучасних радянських композиторів; твір зарубіжної класики; обробку української народної пісні.

Ідеологізація цього мистецького дійства найбільш яскраво виявлялася у пропонованих для виконання на конкурсі обов'язкових творів, серед яких: «Ленинская весна» (муз. І. Драгала, сл. Ю. Левчука); «Победный завет» (муз. А. Семенов, сл. А. Вратарьова); «Черьомха» (муз. В. Шаповаленка, сл. Г. Буравкіна тощо). Прикро усвідомлювати, що постать С. Крушельницької стала інструментом насаджування пропагандистських музичних творів, хоча відомо, що впродовж її життя,

радянська влада вважала Соломію буржуазною співачкою, не визнавала її творчих здобутків, навіть націоналізувала її будинок у Львові та продала віллу у Італії за невелику компенсацію.

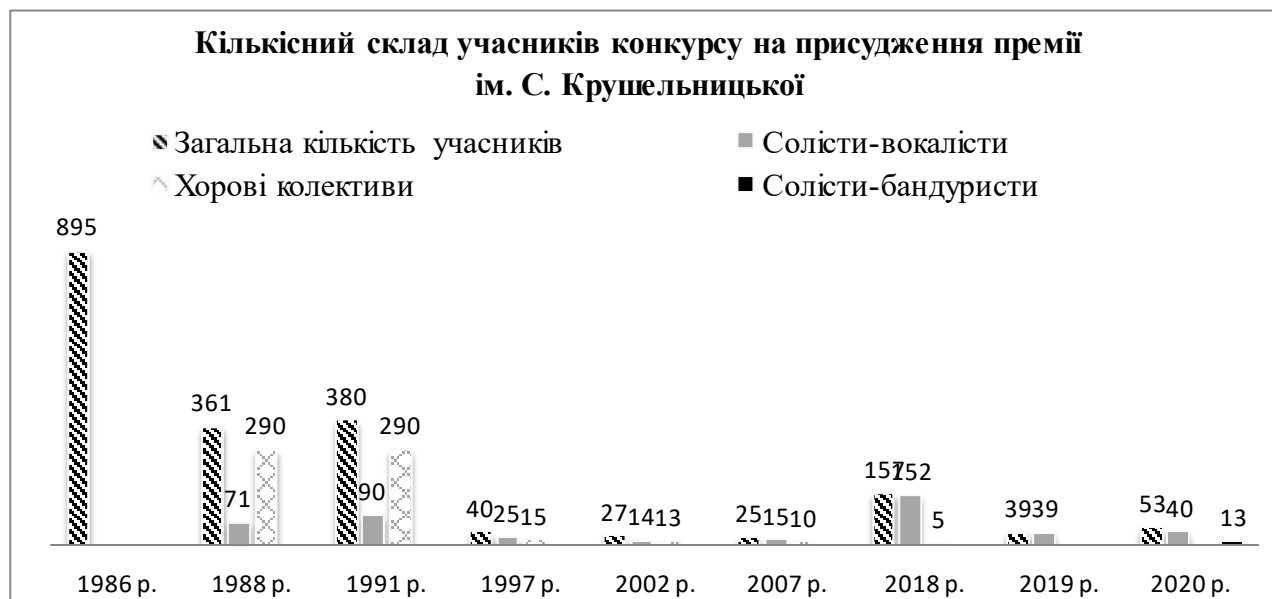
Із 1991 р. репертуарні вимоги змінилися відповідно до національно-патріотичного настрою населення. До обов'язкового репертуару ввійшли українські народні пісні та твори українських композиторів класиків: «О, Україно» (муз. Я. Ярославенка, сл. М. Вороного); українська народна пісня в обр. М. Леонтовича «Ой, сивая зозуленька»; українська народна пісня в обр. Я. Орлова на вірші Т. Шевченка «Бандуристе, орле сизий» тощо. Для кожного колективу було обов'язковим виконання національного гімну України «Ще не вмерла Україна» і духовного гімну «Боже, великий єдиний».

У 2002 р. в репертуарі конкурсантів переважали українські народні пісні, патріотичні твори, романси, духовна музика та пісні сучасних українських композиторів класиків. Обов'язковими для виконання хоровими колективами були твори: «Рідний краю» (сл. І. Мидловського, муз. В. Матюка в обробці А. Кос-Анатольського); «За рідний край» (сл. Р. Купчинського, муз. М. Гайворонського); «Вставай народе» (сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша) тощо. У 2007 р. до програмних вимог додані пісні композиторів Тернопілля або краю, який вони представляють. Так, конкурс на присудження премії ім. С. Крушельницької став «майданчиком» для популяризації творів регіональних митців та представлення авторських композицій, зокрема Н. Тришневська виконувала «О краю мій» (сл. В. Залізного, муз. М. Болотного), О. Полуситок «Сад любові» (сл. Б. Мельничука та Л. Міллера), Л. Мацьків (Горлинська) «Наша Соломія» (сл. Л. Горлинська, муз. М. Баліцька), Н. Кіндрат «Мамина вишиванка» (сл. О. Бугай, муз. М. Болотного).

У 2018 р. за ініціативи голови фонду «Соломія» М. Подкович, директора Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. С. Крушельницької Л. Римар та викладачів відділу «Спів» В. Дарчука та В. Шагая конкурс отримав друге дихання та вийшов на новий рівень.

Оновлений конкурс зазнав певних змін у номінації «солісти-вокалісти» оцінювання проводилося за віковими категоріями, відповідно програмні вимоги були складені до віку кожного учасника; конкурсанти в номінації «солісти-вокалісти» (перша та друга вікові категорії) виконували два твори: арію, романс або пісню на вибір учасника та українську народну пісню; солісти-вокалісти (третья та четверта вікові категорії) змагалися у два тури. Під час I туру виконували: арію композитора XVI–XVIII ст. та романс українського композитора. У II турі співали арію з опери зарубіжного композитора XIX–XX ст. та арію з опери українського композитора і українську народну пісню. Хорові колективи виконували: твір західноєвропейського композитора XVI–XVIII ст.; твір сучасного українського композитора (з другої пол. XX ст. до сьогодення); обробку української народної пісні для хору та обов'язковий твір (музика В. Барвінського, слова Б. Лепкого «Шевченкова хата»).

Указані програмні вимоги унеможливили участь конкурсантів, які не мають музичної підготовки та не володіють класичною манерою виконавства. Таким, чином даний конкурс з аматорського переформатувався у професійний.



Проаналізувавши кількісний склад учасників за всі роки існування конкурсу, можемо припустити, що на нього впливали такі чинники:

- велика кількість учасників у 1986, 1988, 1991 роках зумовлена тим, що відбіркові тури проводилися по районних центрах області, що дало змогу охопити велику кількість учасників, а також політикою партії (мистецтво було ефективним засобом пропаганди комуністичної ідеології), адже у звітних матеріалах проведення конкурсу окремим списком подавалися ті колективи області, які не взяли участі у даному конкурсі);

- у 90-тих роках у зв'язку з економічними проблемами в державі зменшилося фінансування конкурсу, що, відповідно, зменшило масштаби проведення та преміювання лауреатів;

- наприкінці 90 – початку 2000-х рр. збільшується популярність естрадної музики, що вплинуло на зменшення кількості учасників конкурсу, які презентували академічну манеру співу;

- стрімке збільшення учасників у 2018 р. зумовлено розширення географії учасників (запрошені учасники зі всієї України та близького зарубіжжя);

- спад кількості учасників у 2019 р. зумовлений тим, що у зв'язку з пандемією встигли провести конкурс лише для молодшої категорії (до 18 років);

- у 2020 р. зменшилася кількість учасників у зв'язку з тим, що в умовах пандемії організатори вимушені провести його в онлайн-форматі;

Також, проаналізувавши співвідношення кількості учасників за номінаціями на конкурсі ім. С. Крушельницької, прослідковуємо тенденцію зменшення кількості учасників колективних виконавських форм та, відповідно, збільшення кількості солістів-вокалістів. Можемо припустити, що це пов'язано зі зменшенням кількості хорових колективів та ансамблів, важкістю програмних вимог та зменшенням популярності колективного музикування.

Однією з важливих ланок будь-якого конкурсу є професійне і статусне журі. У 1986, 1988, 1991 рр. у журі конкурсу вокалістів та хорових колективів ім. Крушельницької були П. Муравський – проф. Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського; М. Байко – проф. Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, народна артистка України; Д. Байко – народна артистка України; Б. Антків – керівник чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, заслужений діяч мистецтв України; М. Кречко – проф. Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, художній керівник Державного дитячого музичного театру України, народний артист України;

У 1997, 2002, 2007 рр. у журі були місцеві діячі мистецтв, проте не менш компетентні, такі як: Роман Бойко – завідувач вокального відділу Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької, заслужений артист України; Володимир Верней – викладач Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької, заслужений працівник культури України; Євген Корницький – диригент симфонічного оркестру обласного драматичного театру ім. Т. Шевченка, заслужений артист України; Євген Гунько – викладач Інституту мистецтв Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений артист України; Ігор Левенець – завідувач диригентсько-хорового відділу Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької, заслужений діяч мистецтв України; Наталія Лемішка – солістка обласного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, заслужена артистка України; Анатолій Ороновський – викладач Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької; Ярослав Лемішка – директор Тернопільської обласної філармонії; Володимир Семчишин – заслужений працівник культури України, доцент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка; Мирослав Кріль – художній керівник та головний диригент симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії та ін.

У 2018, 2019, 2020 рр. конкурсанти оцінювали В. Лук'янець – народна артистка України, солістка Віденської опери (Австрія); Т. Бусуйок – заслужена артистка Молдови, провідна солістка Національного театру опери та балету ім. М. Бієшу (Республіка Молдова); А. Юркевич – головний диригент Національного театру опери та балету Республіки Молдова ім. М. Бієшу; Ю. Луців – професор, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка; Б. Косопуд (баритон) – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка; П. Гунька (бас-баритон) – всесвітньо відомий співак із Великобританії, засновник і керівник «Ukrainian art song project»; Н. Ольга (сопрано) – народна артистка України, солістка Національної опери України, викладач Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Отже, можемо стверджувати, що члени журі даного конкурсу є компетентними та статусними діячами в галузі мистецтва, які можуть дати об'єктивну експертну оцінку рівня виконавської майстерності конкурсанти.

Аналіз будь-якого фестивалю-конкурсу дає змогу підсумувати результати спільної роботи учасника-конкурсанта та педагога, оскільки отримання будь-яких нагород, кубків, дипломів є показником її якості. Вокальні фестивалі-конкурси є вагомим підґрунтям майбутньої творчої

діяльності молодих виконавців, оскільки саме тут співаки мають змогу спілкування з глядачами, набувають навичок роботи на сцені, адаптуються до праці зі звуковим та світловим обладнанням, виконанням творів перед фото- та відеокамерами [6].

Сучасні виконавські конкурси та музичні фестивалі виявляють характерні тенденції музично-виконавського мистецтва сьогодення: прем'єрне виконання, майстер-класи в позаконкурсний час, імпровізаційність, орієнтація на широкий спектр музичних стилів та напрямів, нові технологічні пошуки тощо [3].

У поза конкурсний час нерідко проводяться майстер-класи відомих музикантів. Вони мають відкриту форму проведення занять, тому надають можливість навчатися й іншим музикантам, не лише учасникам майстер-класів. У такій психологічній атмосфері відбувається колективне вдосконалення виконавської майстерності. Крім того, виконавські конкурси та фестивалі реалізують комплексну програму, в яку закладено широкий спектр музично-освітніх, художньо-мистецьких, педагогічних і психологічних проблем. Для цього в програму включаються конференції, семінари, круглі столи, психологічні тренінги, концерти тощо [7].

Конкурсанти Відкритого конкурсу вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької у 2018 р. мали можливість не тільки проявити свої вокальні здібності, а також здобути нові вміння та знання. Для конкурсантив номінації «Хорові колективи» згаданий уже Ю. Луців – голова журі, провів майстер-клас із диригування та поділився своїм досвідом, технічними та психологічними прийомами. Усі учасники номінації «Солісти-вокалісти» після I туру мали можливість поспілкуватися з головою журі, народною артисткою України, солісткою Віденської опери – В. Лук'янець, яка озвучила свої коментарі стосовно виступу кожного учасника, а також, давала індивідуальні поради стосовно вибору репертуару, роботи над помилками, звуком, диханням та перспективами кожного конкурсанта.

Особливістю будь-якого фестивалю є робота з глядацькою аудиторією. Глядачі є повноправними учасниками фестивалю. Більше того, однією з актуальних функцій фестивалю є саме комунікативна функція. Вся сукупність ролей, форм та ступенів приєднання людини до фестивальної діяльності створює неповторний культурний простір кожного фестивалю. Більшість сучасних фестивальних заходів у своїй програмі передбачає закриття чи завершення фестивалю певним грандіозним шоу чи гала-концертом [3].

Нагородження переможців та святковий концерт Відкритого конкурсу вокалістів та хорових колективів у 2018 р. проводився в залі Тернопільського академічного обласного українського театру ім. Т. Шевченка. Усі фіналісти виконували українські народні пісні з репертуару С. Крушельницької на вшанування її пам'яті та прославляли велич і мистецьку вартісність української музики. Також у таких концертах виступали члени журі та відомі виконавці Тернополя.

У 2020 р. усі вимушені були працювати в дистанційно, тому Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів провели в онлайн-форматі. Конкурсне оцінювання відбувалося за відеозаписами творів, згідно програмних вимог відповідної вікової категорії, що виконували учасники під супровід фортепіано, бандури або «a capella» [10].

Провівши два варіанти проведення конкурсу (офлайн і онлайн), один з організаторів конкурсу В. Дарчук стверджує, що дистанційний конкурс не дає абсолютної об'єктивності в оцінюванні учасників, адже невідомо з якого дубля записане кожне конкурсне відео. Також в учасників різні акустичні умови та технічні можливості відеокамер, що також знижує об'єктивність оцінювання. Формат онлайн-конкурсу виключає можливість живого спілкування учасників, обміну досвідом та творчих колаборацій. Через екран монітору неможливо в повному обсязі відчутти конкурсну атмосферу та прожитися духом творчої конкуренції. Проте, є і деякі переваги, адже дистанційна форма дозволила розширити географію учасників та зменшити їх економічні витрати, а також запросити членів журі міжнародного рівня, які перебували за кордоном (П. Гунька – Англія).

Отже, можемо зробити висновок, що формат онлайн-конкурсу, має право на життя, але для професійних вокальних конкурсів об'єктивнішим та ефективнішим є офлайн-формат.

Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької у 2020 р. долучився до відзначення Року бандури на Тернопільщині, додавши нову номінацію «Бандуристи-співаки» (2020 р. на Тернопільщині оголошено Роком бандури з нагоди 100-річчя від дня народження уродженця Тернопілля, бандуриста, музичного теоретика та реставратора кобзарського епосу З. Штокалка (Бережана) [9].

Перша та друга вікові категорії (від 10 до 12 р. включно – перша вікова категорія; від 13 до 14 р. включно – друга вікова категорія) в номінації «Бандуристи співаки» виконували два

різнохарактерних вокальних твори у супроводі бандури. Третя та четверта вікові категорії (від 15 до 16 р. включно – третя вікова категорія; від 17 до 18 р. включно – четверта вікова категорія) виконували вокальний твір українського композитора або романс та українську народну пісню [10].

Сучасні музичні конкурси визначають кращих, виявляють лідерські якості учасників, сприяють подальшій концертній діяльності переможців. В Україні музичні конкурси популяризують українську музику, засвідчують інтегрованість країни у світовий культурний контекст [7]. Головним аспектом участі для конкурсанти є можливість подальшої творчої самореалізації, участі у творчих проектах.

Роль музичного конкурсу полягає, перш за все, у показі творчих досягнень виконавців сьогодення та виявленні нових обдарувань, оцінюванні мистецької професійності, налагодженні творчої комунікації викладачів, обміні досвідом, перегляді та оновленні цілей, завдань, методів навчання, критеріїв оцінювання тощо [6, 127]. З метою збільшення мотивації учасників з 2019 р. Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів почав співпрацю з компанією IN-JAZZ, яка стала генеральним партнером конкурсу. Таким чином, володарі Гран-прі В. Бондарчук (2019 р.) та Д. Назимчук (2020 р.) отримали цифрове піаніно Yamaha р-45.

Проаналізувавши подальший творчий розвиток лауреатів конкурсу ім. С. Крушельницької, можемо стверджувати, що він є прекрасною можливістю для конкурсанти заявити про себе та чудовим стартом для кар'єрного зростання. Адже, переможці різних років конкурсу реалізували себе на всеукраїнському та міжнародному рівнях, наприклад:

- С. Декар (дипломант II ступеня конкурсу 1986 р) співає у Національному оперному театрі в Хорватії;

- Р. Бойко (лауреат I премії у 1986 р.) – заслужений артист України, викладач Тернопільського мистецького коледжу й одночасно – камерний співак Тернопільського відділу Українського музичного товариства;

- О. Котлярова (дипломант II ступеня конкурсу 2002 р.) закінчила консерваторію в м. Салерно (Італія) по класу вокалу і сьогодні є солісткою Національного оперного театру в Римі;

- В. Шагай (дипломант III ступеня у 2002 р) – соліст Тернопільської обласної філармонії, викладач вокалу Тернопільського мистецького коледжу ім. С. Крушельницької;

- Р. Чабаранок (лауреат I премії у III віковій категорії у 2018 р.) – стажувався у Львівському оперному театрі та Варшавській оперній студії. У 2021-2022 рр. за контрактом працює у Мюнхенській опері (Німеччина);

- В. Тлуш (лауреат II премії у IV віковій категорії у 2018 р.) – соліст «Opernhaus» у м. Цюрих (Швейцарія).

Важливе значення у проведенні конкурсу мають різні форми популяризації і презентації, що включають такі складові:

- проведення зустрічей зі ЗМІ (інформування про фестиваль, склад учасників, місце проведення, строки, хід підготовки, оновлення або зміна виконавців, передача ЗМІ нових доробків учасників;

- проведення прес-конференцій за участю провідних учасників фестивалю;

- концерт-презентація конкурсу в присутності ЗМІ і глядачів, де учасники або музичні групи представляють свою коротку програму, що буде складовою майбутнього фестивалю;

- періодичний показ номерів учасників фестивалю в програмах телебачення та радіо; розміщення на телебаченні і радіо рекламних звукових та відеороликів;

- інформування через соціальні мережі адреси сайтів фестивалю, учасників та можливість переглянути їх творчий доробок в інтернеті;

- проведення різноманітних конкурсів та вікторин для глядачів на фестивалі, телебаченні, радіо і соціальних мережах;

- інформування широкого загалу про рейтинги конкурсу на сайтах та соціальних мережах [3].

Висновки. Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької є концептуальним та має власну історію і традиції. Даний конкурс виявляє талановитих конкурсанти та сприяє збереженню і пропаганді кращих зразків української пісенної творчості. Також конкурс є масштабною мистецькою подією на Тернопіллі, що вшановує пам'ять всесвітньовідомої співачки С. Крушельницької, популяризує академічну музику та сприяє поширенню досягнень українського й світового вокального й хорового мистецтва.

Конкурс вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької змінювався відносно соціокультурних умов та модернізовувався відносно всеукраїнських тенденцій розвитку фестивально-конкурсного руху. Зазнавали змін програмні вимоги, форми проведення, віковий та номінаційний розподіл, статусність журі, форми репрезентації, реклами та преміювання лауреатів.

Даний конкурс має великі перспективи і може стати визначною культурно-мистецькою подією не тільки регіонального, а й Всеукраїнського та Міжнародного рівнів. Також у майбутньому може сформуватися потужне мистецьке об'єднання, яке буде популяризувати академічну манеру виконання, оперну музику та кращі зразки українського класичного репертуару не лише у час проведення конкурсу а й у неактивні фазі його діяльності. Для цього організаторам потрібно залучити більшу кількість відомих діячів мистецтва до проведення та організації, налагодити кращу роботу із ЗМІ Всеукраїнського рівня, залучитися допомогою спонсорів, розглянути світові тенденції проведення подібних конкурсів та поставити вимоги для одного із турів «спів з оркестром», збільшити кількість майстер-класів, популяризувати конкурс у сучасних соціальних мережах.

Список використаної літератури

1. ZBRUC. Мистецька пісня Павла Гуньки: Шевченко і Шекспір. URL: <https://zbruc.eu/node/52207>
2. Бевська І. Д. Допис з історії конкурсу ім. Соломії Крушельницької у Тернополі. URL: <http://tmc.te.ua/news/dopys-z-istoriji-konkursu-im-solomiji-krushelnytskoji-u-ternopoli/>
3. Вишневецька Г. Г. Українські фестивалі як засіб просування позитивного іміджу країни. *Культурологічна думка*. 2016. Вип. № 10. С. 235-239.
4. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : Київ, 2011. 18 с.
5. Медвідь Л. І. Фестивальний туризм Закарпаття: сучасний стан та перспективи розвитку. *Наук. вісник Чернівець. ун-ту*. 2011. Вип. № 614-615. С. 86–89.
6. Овсяннікова Н. Ю. Основні тенденції розвитку вокальних фестивалів-конкурсів у сучасній Україні. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 435-441.
7. Романенко А. Р. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в онтологічному дискурсі*. 2016. Вип. № 1. С. 126-129.
8. «Соломія Крушельницька»: міжнародний конкурс оперних співаків. URL: <https://krushelnytska.com.ua/pro-konkurs/solomiya-krushelnytska/>
9. Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека. 2020 – рік бандури на Тернопільщині. URL: <https://library.te.ua/2020/05/18/news20-068kr/>
10. Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. С. Крушельницької. 22-23 грудня відбудеться III відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької. URL: <http://tmc.te.ua/konkursy-festyvali/z-22-po-23-hrudnya-vidbudetsya-iii-vidkrytyj-onlajn-konkurs-vokalistiv-ta-horovyh-kolektyviv-imeni-solomiji-krushelnytskoji/>
11. Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. С. Крушельницької. 14-16 листопада 2018 року у Тернополі відбудеться I Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької. URL: <http://tmc.te.ua/news/uvaha-14-16-lystopada-2018-roku-u-ternopoli-vidbudetsya-i-vidkrytyj-konkurs-vokalistiv-ta-horovyh-kolektyviv-imeni-solomiji-krushelnytskoji/>
12. Чубей І. Ю. *Фестивальний туризм та його місце в сфері туризму України (проблеми та перспективи в руслі ідей глобального етичного кодексу туризму)*: матеріали XII аспірантських читань «Сучасні тенденції розвитку та вдосконалення туристської діяльності в Україні в контексті концептуальних положень глобального етичного кодексу туризму». тези доп. і збір, Київ. ун-т туризму, економіки і права, 30 жовт. 2013. С. 307–310.

References

1. ZBRUC. Pavel Gunka's artistic song: Shevchenko and Shakespeare. URL: <https://zbruc.eu/node/52207>
2. Bevskaia. I. D. Post on the history of the competition. Solomiya Krushelnytska in Ternopil. URL: <http://tmc.te.ua/news/dopys-z-istoriji-konkursu-im-solomiji-krushelnytskoji-u-ternopoli/>
3. Vyshnevskaya G. G. Ukrainian festivals as a means of promoting a positive image of the country. *Culturological thought*. 2016. Vip. № 10. S. 235-239.
4. Zinska T. V. Music and performing arts in the socio-cultural space of Ukraine in the late XX - early XXI century: author. dis. ... cand. of Art History: Kyiv, 2011. 18 p.
5. Medvid L. I. Festival tourism of Transcarpathia: current status and prospects. *Scientific Bulletin of Chernivtsi University*. 2011. Vip. № 614-615. Pp. 86–89.
6. Ovsyannikova N. Yu. The main trends in the development of vocal festivals-competitions in modern Ukraine. *Art notes*. 2018. Vip. 33. S. 435-441.
7. Romanenko A. R. Music competition as a socio-cultural phenomenon in the formation of professional competence of the future teacher of music. *Musical art in ontological discourse*. 2016. Vip. № 1. pp. 126-129.

8. «Solomiya Krushelnytska International Competition of Opera Singers». Solomiya Krushelnytska URL: <https://krushelnytska.com.ua/pro-konkurs/solomiya-krushelnytska/>

9. Ternopil Regional Universal Scientific Library. 2020 is the year of bandura in Ternopil region. URL: <https://library.te.ua/2020/05/18/news20-068kr/>

10. Ternopil Art Vocational College named after S. Krushelnytska. On December 22-23, the III open competition of vocalists and choirs named after Solomiya Krushelnytska will take place. URL: <http://tmc.te.ua/konkursy-festyvali/z-22-po-23-hrudnya-vidbudetsya-iii-vidkrytyj-onlajn-konkurs-vokalistiv-ta-horovyh-kolektyviv-imeni-solomiji-krushelnytskoji/>

11. Ternopil Art Vocational College named after S. Krushelnytska. WARNING! On November 14-16, 2018, the First Open Competition of Vocalists and Choirs named after Solomiya Krushelnytska will take place in Ternopil. URL: <http://tmc.te.ua/news/uvaha-14-16-lystopada-2018-roku-u-ternopoli-vidbudetsya-i-vidkrytyj-konkurs-vokalistiv-ta-horovyh-kolektyviv-imeni-solomiji-krushelnytskoji/>

12. Chubey I.Y. Festival tourism and its place in the field of tourism in Ukraine (problems and prospects in line with the ideas of the global code of ethics for tourism: materials of the XII graduate readings «Modern trends in tourism development and improvement in Ukraine in the context of conceptual provisions of the global code of ethics for tourism» Abstracts and Collections, Kyiv University of Tourism, Economics and Law, October 30, 2013. P. 307–310.

SPECIFICS AND REGIONAL FEATURES OF THE VOCAL COMPETITION AND CHOIRS NAMED AFTER SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA IN TERNOPIL

Sherstii Uliana – graduate student at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Vodiani Bohdan – Honoured Art Worker of Ukraine, Candidate of Art History (Ph. D.), Professor, Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The article highlights the specifics and regional features of the competition of vocalists and choirs named after Solomiya Krushelnytska in Ternopil, analyzes its impact on various aspects of artistic life of the city.

The results and organizational features (quantitative indicators, geography of participants, coverage of stages etc.) of the process of this landmark regional cultural and artistic project are summarized.

Based on the analyzed material, a perspective vision of the future development of the regional competition and festival movement is proposed.

Key words: competition of vocalists and choirs, Solomiya Krushelnytska competition, vocalists, competition-festival movement.

UDC 784.087.68.092 (477.84)

SPECIFICS AND REGIONAL FEATURES OF THE VOCAL COMPETITION AND CHOIRS NAMED AFTER SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA IN TERNOPIL

Sherstii Uliana – graduate student at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Vodiani Bohdan – Honoured Art Worker of Ukraine, Candidate of Art History (Ph. D.), Professor, Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The article highlights the specifics and regional features of the competition of vocalists and choirs named after Solomiya Krushelnytska in Ternopil, analyzes its impact on various aspects of artistic life of the city.

The results and organizational features (quantitative indicators, geography of participants, coverage of stages, etc.) of the process of this landmark regional cultural and artistic project are summarized.

Based on the analyzed material, a perspective vision of the future development of the regional competition and festival movement is proposed.

The purpose of the article is to show and characterize the specifics and regional features of holding the competition of vocalists and choirs named after Solomiya Krushelnytska in Ternopil.

Research methods. theoretical: analysis, systematization, classification and generalization – for the processing and study of philosophical, cultural, musicological, sociological and reference literature; empirical: interviews – to identify the positions of the organizers and participants of the competition on research issues; document analysis – to study printed materials (programs, booklets, regulations, calculation, etc.);

Novelty. Today there are many scientific researches on various aspects of the festival movement, but there are almost no historiographical researches that would highlight the development of cultural and artistic processes that took place in the period after the restoration of Ukraine's independence in Ternopil. Since in domestic scientific publications there are no full-fledged scientific investigations that would reflect the festival life of this region.

Conclusions. Open competition of vocalists and choirs named after S. Krushelnytska is conceptual and has its own history and traditions. This competition identifies talented contestants and helps to preserve and promote the best examples of Ukrainian songs. The competition is also a large-scale artistic event in Ternopil, which honors the memory of world-famous singer Solomiya Krushelnytska, promotes academic music and the achievements of Ukrainian and world vocal and choral art.

Competition of vocalists and choirs named after S. Krushelnyska changed in relation to socio-cultural conditions and modernized in relation to all-Ukrainian trends in the development of the festival-competition movement. The program requirements, forms of holding, age and nomination distribution, the status of the jury, forms of representation, advertising and awarding of laureates were changed.

This competition has great prospects and can become a significant cultural and artistic event not only at the regional but also at the All-Ukrainian and International levels. Moreover in the future, a powerful artistic association may be formed, which will promote the academic style of performance, opera music and the best examples of Ukrainian classical repertoire not only during the competition but also in the inactive phases of its activities. To do this, the organizers need to involve more famous artists in the organization, to set up better work with the All-Ukrainian media, to attract sponsors, to consider global trends in such competitions, to set requirements for one of the tours «singing with orchestra», to increase the number of master classes and to promote the competition in modern social networks.

Key words: competition of vocalists and choirs, Solomiya Krushelnyska competition, vocalists, competition-festival movement.

Надійшла до редакції 3.12.2021 р.

УДК 782.071.2(477) Крушельницька

СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Турчак Леся Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-0490-8732>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.464>

lessit@ukr.net

Проаналізовано професійну діяльність та виконавсько-сценічний доробок С. Крушельницької, беручи до уваги її вокальний репертуар, національно-просвітницьку і педагогічну діяльність. Співачка поєднала в своїй творчості різні школи вокалу в манері співу (лівівську, італійську та німецьку), її діяльність вирізнялася високим рівнем артистизму, прагненням до розвитку та професійного вдосконалення, що відобразилося в пошуку нових вокально-сценічних прийомів. Наголошено на важливості художнього синтезу світового і українського репертуару. Виявлено, що завдяки відданості гуманістичним ідеалам мистецтва, вимогливості до себе, унікальному голосу, зовнішній поставі, здатності до емпатії, сценічності, здібності до мов, само дисциплінованості, сценічності, інтелекту та інтелігентності С. Крушельницькій вдалося передати зміст модерних стильових напрямів і тенденцій в опері, здійснити прорив української професійної музичної культури в європейський мистецький простір, співачка досягнула мистецьких вершин світового масштабу популяризуючи музичну культуру в тому числі мистецтво свого народу.

Ключові слова: Соломія Крушельницька, оперна співачка, українське професійне музично-театральне мистецтво, лівівська школа.

Постановка проблеми. В історії світової культури відомі імена особистостей, які зробили внесок у розвиток мистецтва кількох народів (серед композиторів найбільш помітними є Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, Д. Бортнянський). До них належить і співачка Соломія Крушельницька, яка своєю професійною діяльністю здійснила вплив на музичне мистецтво України, Італії, Аргентини [28].

З-поміж численних рейтингів «ТОП-10 найвідоміших жінок давньої та сучасної України», які публікувалися різними друкованими та цифровими медіа з певною періодичністю у різні роки сучасної історії України, до переліку імен незмінно входить оперна співачка *Соломія Амвросіївна Крушельницька* (1872-1952 рр.).

Враховуючи те, що в якості доповнення або протиставлення тривалому домінуванню теми режисерських інтерпретацій спостерігається підвищений інтерес до проблеми виконавської творчості артистів, зокрема оперних співаків і співачок, а також з огляду на актуальність «включення» жіночої проблематики у культурно-історичні та мистецтвознавчі студії в останні десятиліття, що сприяє визнанню важливої ролі українських жінок у збереженні національних цінностей та примноженні світової культурно-мистецької спадщини, особливої значущості набуває творчість відомої української оперної виконавиці, про яку італійський музикознавець Р. Кортопассі писав: «На оперних сценах світу царювали чотири особи чоловічої статі – Баттістіні, Карузо, Тітта Руффо, Шаляпін. І лише одна жінка спромоглася сягнути їх висот і стати врівень з ними. Нею була Соломія Крушельницька» [32; 7].

Останні дослідження та публікації. Про життєвий шлях й сценічну діяльність С. Крушельницької написано чимало. Перш за все, варто згадати праці таких авторів, як О. Бандрівська [3], Д. Білавич [4, 5],

Л. Бойчук [6], В. Врублевська [7], І. Герета [8-9], Б. Гнидь [10], М. Головащенко [11], М. Дубина [13], В. Горинь [12], М. Зайко [15], Л. Мазепа [23], С. Майданська [24], П. Медведик [25], Л. Мелех-Яросевич [26], Г. Мельничук [27], М. Процев'ят [30], М. Рудницький [31] та ін. Також необхідно відзначити збірки «Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування»: У 2 ч. (1978-1979) [33-34] і «Соломія Крушельницька та світова музична культура: статті та матеріали» (2002) [35].

Під час вивчення життєтворчості української співачки важливо брати до уваги матеріали української, польської, італійської, німецької та американської преси, а також епістолярну спадщину, довідково-енциклопедичні та бібліографічні видання. Численний доробок статей на різноманітну тематику вміщують різних років випуски українського журналу «Музика» та польського журналу «Український календар». Фонографічну спадщину Соломії Крушельницької подано в збірнику статей С. Максимюка [16].

Із нових досліджень, присвячених життю, сценічній творчості та педагогічній діяльності С. Крушельницької відмітимо збірки статей і матеріалів «Соломія Крушельницька та світовий музичний простір» (2007 р.) [36] та «Соломія Крушельницька. Шляхами Триумфів» (2008 р.) [37], праці таких авторів, як Н. Бабинець [1], М. Жишкович [14], Л. Кияновська [16], І. Кліш [17], І. Коляда [18], Г. Тихобаєва та І. Криворучка [38], дисертацію І. Комаревич [20].

Не зважаючи на таку кількість досліджень внесок Крушельницької в українське і світове мистецтво не достатньо досліджений. *Мета ж даної статті* – з'ясувати внесок Соломії Крушельницької в українську та світову музично-театральну культуру.

Виклад матеріалу дослідження. Народилася Соломія Амвросіївна Крушельницька 23 вересня 1872 р. у с. Білявинцях Бачацького повіту на Тернопільщині у родині священника та хорового диригента Амвросія Васильовича Крушельницького та Теодори Григорівни Савчинської. [32; 9].

У родині С. Крушельницької панував культ народної пісні, особливо це стосувалось тих пісень, в яких увиразнювалася любов до рідної землі, історії українського народу. Це відобразилось у подальшій творчості співачки, в її репертуарі звучала українська пісня перед публікою різних країн [29].

Становлення С. Крушельницької як молодой співачки відбулось у 1880-ті роки. Виступи у складі міщанського хору на Шевченківських концертах та вечорницях «Бесіди», перший сольний виступ у 1883 р. з піснею «На горі коло броду» М. Лисенка на слова Кобзаря, участь у концерті студентської «Дванадцятки» (1885 р.) та на Крайовій етнографічній виставці (1887 р.). В ті роки співачка багато навчалася: у 1884-1885-х рр. вокалу та гри на фортепіано у Є. Барвінського, 1886-1890-х рр. у музичній школі тернопільської філії Галицького музичного товариства, по класу фортепіано у В. Вшелячинського та А. Колачковського, по класу вокалу – у Й. Горітця та А. Мельбеховського. У Тернополі вона захоплюється грою драматичних акторів Львівського театру товариства «Руська бесіда» К. Клішевської, Ф. Лопатинської, А. Осиповичевої, М. Ольшанського, С. Яновича, А. Мужик-Стечинського [8; 12].

Із вересня 1891 р. С. Крушельницька розпочала навчання у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства [20; 81]. При вступі, майбутня співачка вже володіла навичками з вокалу та гри на фортепіано, початковим рівнем знання німецької, французької та італійської мов. Потрапила вона до класу одного з провідних педагогів того часу та видатного представника львівської вокальної школи останньої третини XIX ст., проф. В. Висоцького (1836–1907 рр.), підхід якого базувався на засадах італійської школи, точніше на методичній системі італійського педагога Франческо Ламперті. Як зауважувала А. Солярська-Захута: «Завдяки перейнятому від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу» [39; 224].

Перейнявши від львівського професора елементи технології оперного співу, базовані на традиціях італійської вокальної школи *bel canto*, – виразна артикуляція та зразкова дикція; утримування наповненого тону у чистоті на одній лінії; в основі глибини та емісії голосу майстерно застосоване дихання; утримування чистого голосу в наповненому тоні; спів є рефлекторним («*I canto è riflesso*»), тобто інстинктивним чи імпульсивним проявом внутрішнього світу через реакцію голосом [40]. Згодом отримані знання Крушельницька збагатила власними здобутками та досвідом, застосовували їх у своїй педагогічній діяльності.

28 лютого 1891 р. відбувся її дебютний сольний виступ на сцені консерваторії, під час якого українська співачка виконала романс Комаровського «Дрімай собі, душе» (*Drzem sobie, duszo*). Того ж року виконала арію Церліни з опери «Дон Жуан» на ювілейному концерті до 100-річчя від дня смерті В.-А. Моцарта, а також стала солісткою хору «Львівський Боян», виступаючи на шевченківських концертах, ювілейних вечорах, благодійних заходах на користь українських діячів та інституцій. У 1892 р. здобула нагороди за конкурсні виступи та виконання арій Амелії з опери «Бал-маскарад» й Леонори з опери «Трубадур» Дж. Верді. 13 квітня 1892 р. співала соло в ораторії Генделя «Месія» на сцені львівського театру Скарбка.

Улітку 1893 р. С. Крушельницька завершила навчання, отримала диплом із відзнакою. Восени того ж року, за порадою італійської оперної співачки Дж. Беллінчіоні, Крушельницька переїздить до Італії, там познайомилась із професором Міланської консерваторії Фаустою Креспі, у неї співачка продовжила навчання, точніше, «переучування». О. Бандрівська з цього приводу зазначала: «Артистка мала італійську школу співу. Казала, що ця школа найбільш підходила для розвитку її голосу і давала можливість переборювати всі технічні труднощі та легко виконувати все, що тільки прагнула висловити її артистична душа. Як відомо, артистка дебютувала у Львові в мецо-сопрановій партії опери «Фаворитка» Доницетті. Її голос відзначався широким діапазоном – майже три октави. Вийшовши на даліші студії до Італії, вона розвинула голос в лірико-драматичне сопрано, вирівняне від найнижчих до найвищих тонів» [33; 85].

Паралельно з навчанням в Італії С. Крушельницька виступала на сцені Львівської опери, виконувала головні партії у «Фаусті» Гуно, «Трубадурі» Верді, «Страшному дворі» Монюшка, «Африканці» Мейєрбера, «Кармен» Бізе та «Манон Леско» Пучіні.

Під час проживання в Мілані українська співачка проявила інтерес до творчості Р. Вагнера, і вирішила опанувати новаторську на той час, і складну манеру у вокально-драматичному мистецтві (навчалась у проф. Й. Генсбахера). Включила до свого репертуару твори німецького композитора, виконувала партії Ельзи («Лоенгрін»), Брунгільди («Валькірія»), Єлизавети («Тангейзер»), Валькірії («Зігфрід») та Ізольти («Трістан та Ізольт»). Критики наголошували на тому, що саме «вагнерівська манера» виконання принесла С. Крушельницькій справжню світову славу. Ми схильні поділяти думку сучасної дослідниці І. Комаревич про синтез засад львівської, італійської та німецької школи вокалу в манері співу видатної українки, який забезпечив її неповторність. «Здатність навчитись, опанувати різні вокальні манери, засвоїти різні школи пояснює різнобічність і досконале володіння Соломією Крушельницькою репертуаром, всіма національними школами й історичними стилями, знаними на початок ХХ ст. в оперному театрі, унікальний дар першовиконання модерної музики, природність переключення на камерний репертуар, тобто, вона максимально використала всі переваги, які дає справжня школа» [20; 95-96].

У 1895–1898-х рр. відбуваються її гастролі у Львові, Кракові, в італійських містах (Кремона, Зара, Палермо, Феррара, Трієст, Удіне та Мілан), на півдні Франції та в Одесі, де вона проявила себе драматичною співачкою. Під час цих гастролей Крушельницька познайомилась із представниками української культури: І. Франком, М. Павликом, В. Стефаником, М. Чернявським, М. Кропивницьким, В. Морачевським, А. Бобенком, І. Трушем, Н. Кобринською. [22; 21]. Культурні зв'язки з Україною свідчать про те, що Соломія Крушельницька вболівала за культурний розвиток свого народу, популяризувала українську культуру, вбачаючи в цьому свою місію, і це відобразилось на її камерному репертуарі. Твори українських композиторів та українські пісні вона виконувала протягом життя [28; 60].

Багато часу співачка проводила за кордоном; свій перший довготривалий контракт підписала 1898 р., договір підписано на чотири сезони (в деяких джерелах п'ять сезонів) із дирекцією Варшавської опери; там вона стала провідною солісткою. Польська публіка з захватом сприйняла виконання партій Гальки і Графині в операх С. Монюшка, а також партії Тетяни («Євгеній Онєгін» Чайковського), Маргарити («Мефістофель» Бойто), Марії («Мазепа» Мінгеймера), Балладини («Гоплана» Желенського), Джоконди («Джоконда» Понк'єллі) та ін. [22; 21].

У деяких довідкових виданнях того часу про неї писали як про польську співачку, хоча сама співачка завжди позиціонувала себе українкою [28; 59]. Після завершення контракту у Варшаві були гастрольні поїздки у складі італійської трупи до Петербургу, Парижу, Неаполя, Риму, Палермо, Львова, Брешії, Болоньї, Буенос-Айресу, Ріо-де-Жанейро, Монтевідео, Турина. Варто відзначити успішний дебют на сцені у відомому міланському театрі «La Scala», який відбувся в жовтні 1904 р. в опері «Адріана Лекувер» Ф. Чілеа [32; 21].

Незважаючи на таку кількість закордонних поїздок і визнання її таланту за кордоном С. Крушельницька цікавилась громадсько-політичним і культурним життям. 1903 р. в її виконанні українська пісня вперше прозвучала на концерті першого сезону Львівської філармонії (кошти, виручені з нього, призначалися у фонд будови будинку для театру «Руської бесіди»). Там вона співала твори М. Лисенка: «Ой одна я, одна», «Якби мені, мамо, намісто», «Дощик», народну пісню «Ой ти, місяцю-зорє», а понад програму – «Зажурилася удівонька», «Тихо Дунай воду несе», «А хто йде? Кум до куми» та західноєвропейську класику [28; 62].

Співачка поєднувала виступи в Україні і за кордоном, які були не менш успішними. Так, 1906 р., С. Крушельницька виступала на сцені «La Scala» (один із провідних оперних театрів світу (м. Мілан, Італія), в операх «Електра» і «Саломея» Р. Штрауса (диригент А. Тосканіні). Отримала позитивні відгуки від музичних критиків, високі оцінки за красивий голос та артистизм. Французький журнал «Revue D'Art Dramatique» на початку ХХ ст. назвав її «безперечно, однією з найкращих

артисток сучасної доби», італійська преса написала, що співачці «були добре відомі всі жіночі партії опер Вагнера, але вона віддала перевагу Ізольді, яка стала її другою натурою» [32; 21-22].

Того ж року розпочались щорічні гастролі до Аргентини; змінився репертуар співачки, у ньому з'являються новаторські опери Р. Штрауса, що відобразились на її манері виконання, яку характеризують «пізнім стилем» у творчості. У зв'язку з цим, дослідники (Д. Білавич) визначають 1906 р. своєрідною межею творчого життя співачки.

Останнє десятиліття сценічної кар'єри Соломії Крушельницької (1906-1915 рр.) – цілісний етап її творчого життя; у музикознавчій літературі досліджено гастролі співачки в Буенос-Айресі, де вона виступала в літні сезони протягом 1906-1913 рр. Вистави за її участю висвітлювались у пресі і ставали вагомим подієм в музичній культурі.

У Буенос-Айресі 19 липня 1910 р. відбулась подія, що вплинула на подальше життя артистки, – шлюб з італійським адвокатом Чезаре Річчоні. Крушельницька не залишила кар'єру співачки, однак постійні гастролі припинилися, подружжя оселилося у м. Віареджо (Італія).

Із 1915 р. Соломія Крушельницька скоротила кількість своїх сценічних виступів. До 1920 р. вона брала участь у декількох оперних виставах у Монте-Карло, Лісабоні та Мілані, а потім назавжди залишила оперну сцену. Це рішення не стало завершенням артистичної кар'єри, оскільки Крушельницька проявила себе як камерна співачка, її багатий концертний репертуар, уміння розкрити свій талант у вокальній мініатюрі, що передбачає зв'язок з аудиторією принесли українській артистці нову славу і визнання [5].

Упродовж 1915-1920 рр. вона востаннє виступала сольо в «La Scala», Монте-Карло, Лісабоні та Неаполі. Після цього залишила світову оперну сцену, хоча й виступала як камерна співачка у Буенос-Айресі і Ріо-де-Жанейро (1923 р.), Мілані (1924 р.), Парижі (1927 р.), у містах США і Канади (1927, 1928 рр.), у Римі (1929 р.), Венеції (1932 р.) та ін., виконуючи твори Р. Брамса, Басані, Кадмена, К. Монтеверді, М. де Фалля, Р. Штрауса, Р. Шумана, Моцарта, М. Равеля. І. Піццетті, О. Респігі, С. Франка, М. Мусоргського, С. Рахманінова, М. Лисенка, О. Нижанківського, В. Матюка, М. Гайворонського [8; 20].

Концертуючи в різних країнах світу, українська пісня була присутня в її творчості. Співачка тримала високу художню планку творів українських авторів і фольклорних зразків, які додавала до свого репертуару впродовж концертної кар'єри. На цьому акцентує увагу І. Комаревич, наголошуючи на важливості принципу добору європейської музики у її зіставленні з національною: приміром, барокова італійська арія Б. Марчело, солоспіви польського композитора С. Невядомського з їх фольклоризуючою стилістикою, експресіоністичні та імпресіоністичні камерно-вокальні мініатюри Р. Штрауса, К. Дебюссі та М. де Фалля з класичними солоспівами М. Лисенка та модерними вокальними монологами С. Людкевича. Таким чином, С. Крушельницька акцентувала увагу на органічності українського музичного спадку (професійного і народного) в контексті загальноєвропейської традиції [20; 116-117], знайомила світову публіку з українською культурою.

В її репертуарі присутня українська музика різних жанрів. Вона виконувала головні партії в українських операх «Купало» А. Вахнянина, «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» П. Гулака-Артемівського, співала сольні та ансамблеві фрагменти з опер Лисенка «Утоплена», «Чорноморці», з «Підгорян» М. Вербицького та «Вечорниць» П. Ніщинського. Виконувала сольні партії в хорових і вокально-симфонічних творах українських композиторів (у кантатах «Б'ють пороги» М. Лисенка та «Хустина» Г. Топольницького), виконувала твори М. Лисенка, який присвятив співачці свої романси: «Хіба тільки рожа цвісти», «Я вірую в красу», «Не забудь юних днів». У репертуар Крушельницької входили твори А. Вахнянина, М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Гайворонського, В. Заремби, Я. Лопатинського, В. Матюка, Д. Січинського, Я. Ярославенка, О. Нижанківського та ін. [28; 60].

Під час виступів у престижних концертних залах і театрах, співачка завдяки репертуару, знайомила публіку не лише із світовими музичними шедеврами а й українськими, це не пройшло повз увагу іноземних письменників і митців, зокрема італієць Г. Маротті наголошував: «Вона була рутенкою, тобто українкою... і щиро любила свою рідну землю – її поетів, пісні, творчий геній народу. Я особливо вдячний моїй незабутній посестрі за те, що вона прищепила мені смак до всього слов'янського» [6; 98-99]. А чеський етнограф Ф. Главачек писав: «Соломія Крушельницька здобула славу в широкому світі не тільки для себе, а й для українського народу, вона прославила Україну, її пісню і музику» [6; 97].

Здобувши світову славу і визнання, у житті співачки відбулись трагічні події, які вплинули на подальшу її долю. 1937 р. помер чоловік Чезаре Річчоні, через два роки після його смерті у серпні 1939 р. співачка приїхала до Львова, де вона змушена залишитися до кінця свого життя з огляду на незалежні від її волі обставини. У вересні того ж року до Західної України увійшли радянські війська.

Так політичні події відобразились на житті співачки, вона більше не могла поїхати за кордон. До зазначених обставин додалися проблеми зі здоров'ям.

Роки життя на батьківщині, у зв'язку з історичними, економічними і суспільними змінами супроводжувались приниженнями, матеріальними труднощами та іншими негараздами. Крушельницьку позбавили італійського громадянства, вона отримала вид на проживання і не мала радянського паспорту, у зв'язку з цим вона не могла полишити межі СРСР. Її будинок у м. Львів націоналізували (був придбаний у 1903 р. з метою у майбутньому заснувати притулок для самотніх артистів). Із триповерхового будинку залишили чотирикімнатне помешкання на другому поверсі, де і проживала співачка з хворою сестрою.

Після завершення Другої світової війни, директор консерваторії композитор В. Барвінський запросив С. Крушельницьку на роботу до Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, її зараховують на посаду професора та керівника кафедри вокалу. У ті роки вона проявила себе як талановитий педагог.

За словами І. Комаревиц, Соломія Амвросіївна, як педагог, ніколи «не нав'язувала свої думки, свого розуміння твору, а навпаки, прагнула, щоб студент самостійно знаходив головне і виділив його власними засобами», «наполягала, щоб у кожную ноту, кожную фразу, в кожне слово студент вкладав свою душу і власну думку», «була чудовим інтерпретатором», використовувала метод, який сучасна вокальна педагогіка класифікує «як метод впливу на слухові уявлення вокаліста через безпосередній показ педагога на занятті вокалу», разом із тим, «мало робила словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними», «завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу», «ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності», «вміло пояснювала значення художньої виразності у кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті», радила, що найперше необхідно не штучно і грубо, а відповідно до музичного змісту «вникнути в текст, вміти виділити головне», добре знати музичний матеріал та «відчути вказівки композитора, вміти підійти до кульмінації, а в паузах не виключатися із створюваних образів пісні, арії чи романсу» [21; 56-57].

Співпраця Крушельницької та Барвінського тривала неповних п'ять років. У 1948 р. В. Барвінського заарештували і заслали до Мордовії; час став новим випробуванням для співачки. У протоколах засідань консерваторії її називають то «колишньою відомою співачкою», то «колишньою солісткою оперного театру La Scala», її ледь не позбавили посади.

Незважаючи на такі несприятливі умови для творчої діяльності, Крушельницька все ж зуміла передати свої професійні вокальні засади таким оперним та камерним співакам і співачкам, педагогам співу, як Одарка Бандрівська, Теофілія Братківська, Оксана Білявська, Марія Дувіряк, Андрій Дувіряк, Оксана Шиффер, Любов Єщенко, Агнія Чікова, Ніна Кузьміна, Клавдія Чернет, Божена Антоневиц-Скрипничук, Ніна Богданова-Пелехата.

С. Крушельницька кілька разів після закінчення війни зверталась до радянського Уряду з проханням дозволити їй поїхати до Італії та владнати матеріальні й фінансові справи зі своїм маєтком у Віареджо на що отримувала відмову. Співачка передала усе майно своїй італійській вилі радянській державі, після цього їй надали радянське громадянства, дозвіл виїхати до Італії вона так і не отримала.

У віці 77 років відбувся останній публічний виступ С. Крушельницької у Львівській філармонії (26 грудня 1949 р.). Той Різдвяний вечір вона, як завжди, закінчила українською піснею. То була її улюблена пісня «Родимий краю».

Як зазначають Коляда І., Дрозденко В., це був останній акт приниження з боку тоталітарного режиму, заради дозволу викладати співачці необхідно було професорське звання, а для цього вона мала отримати почесне звання «Заслужений діяч мистецтв». Крушельницька не у самій кращій фізичній формі мала дати офіційний концерт. Звання професора вона отримала за місяць до смерті – 27 вересня 1952 р. [19]. Померла Соломія Амвросіївна Крушельницька 16 листопада 1952 р., похована на Личаківському цвинтарі у Львові.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Репертуар С. Крушельницької складав 63 партії з 61 опери, сольні номери з творів кантатно-ораторіального жанру, численні камерно-вокальні твори, обробки народних пісень [28; 60]. Оскільки співачка мало співпрацювала з тогочасними компаніями грамплавання існує небагато записів; у 1902-1912 рр. записано 30 творів: арії з опер, романси, народні пісні. Записи здійснювались на грамплатівки у м. Варшава («Грамфон», 1902 р.), м. Мілан («Фонотипія», 1906-1908, 1910 рр.), м. Чикаго («Колумбія», 1927 р.). У 1951 р. у кабінеті звукозапису Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка С. Крушельницька записала з Б. Дрималиком на магнітофон «Дніпро» 20 обробок народних пісень. До 100-річчя співачки фірмою «Мелодія» видано платівку «С. Крушельницька» [28].

В Україні вона сформувалася як музикант, здобувши вокальну освіту у Львівській консерваторії (у проф. В. Висоцького) та дебютувавши у Львівській опері. Багато років провела за межами батьківщини, значний період її життя пов'язаний з Італією, яка стала для неї другою батьківщиною, майстерно

інтерпретуючи твори країни, вона зробила значний внесок в італійську культуру, її вважають видатною драматичною співачкою Італії. Аргентина стала третьою батьківщиною для співачки, там вона провела сім успішних сезонів [28; 59]. Своєю професійною діяльністю Крушельницька здійснила внесок у музичну культуру різних країн, демонструючи високий професійний рівень.

Таким чином, на основі аналізу багатогранної професійної діяльності та унікального виконавсько-сценічного доробку Соломії Крушельницької, беручи до уваги її камерно-вокальний репертуар, національно-просвітницьку місію та педагогічну діяльність останніх років, можна констатувати: по-перше, сильну творчу особистість співачки, яка поєднала в собі різні школи вокалу в манері співу (львівську, італійську та німецьку), вирізнялася артистизмом, прагненням до професійного вдосконалення, що відобразилося у пошуку нових вокально-сценічних прийомів для кращого вираження світового репертуару; по-друге, ідейно-художній синтез світового та українського музично-сценічного матеріалу; по-третє, завдяки відданості ідеалам мистецтва, вимогливості до себе, здатності до емпатії, здібності до мов, сценічності, інтелекту та інтелігентності С. Крушельницькій вдалося передати зміст модерних стильових напрямів й тенденцій в опері, втілити у своїй постаті «прорив» української професійної музичної культури в європейський мистецький простір, довести, яких мистецьких вершин світового масштабу може сягнути українська жінка.

Список використаної літератури

1. Бабинець Н. Опері італійських композиторів у репертуарі Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір*: зб. ст. / Ред.-упор. О. Смоляк. Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. С. 46-51.
2. Бабинець Н. Д. Опері італійських композиторів з репертуару Соломії Крушельницької: *метод. розробка*. Львів, 2008. 22 с.
3. Бандрівська О. Ще один спогад [про С.Крушельницьку]. *Музика*. 1973. № 4. С. 22.
4. Білавич Д. 1904 рік у житті Соломії Крушельницької. *Просвіта*. 2004. 9 верес. С. 10.
5. Білавич Д. Я. Пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької: спроба аналізу. *Зб. пр. ТО НТШ*. Тернопіль : Рада, 2008. Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 86-93.
6. Бойчук Л. Соломія Крушельницька на американському континенті. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Мистецтвознавство*. 2008. Вип. 1 (19). С. 24-29.
7. Врублевська В. В. Соломія Крушельницька: Роман-біографія / Передм. О. Гончара. Київ : Дніпро, 1986. 336 с.
8. Герета І. П. Музей Соломії Крушельницької: [нарис-путівник]. Львів : Каменяр, 1978. 58 с.
9. Герета І. Соломія Крушельницька в оцінці світової критики. *Вісник фонду Олександра Смакули*. 2000. № 1. С. 52-63.
10. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
11. Головащенко М. Українська італійка Соломія Крушельницька. *Музика*. 1998. № 1. С. 19.
12. Горинь В. Невідомі листи С. Крушельницької до М. Грушевської. *Дзвін*. 1993. № 3. С. 97-102.
13. Дубина М. Соломія Крушельницька. *Дніпро*. 1963. № 6. С. 97-104.
14. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст. Львів : СПОЛОМ, 2012. 256 с.
15. Зайко М. Славна Соломія Крушельницька як воляова особистість. *Українська музична газета*. № 3 лип.-серп., 2009. С. 12.
16. Кияновська Л. Життєтворчість Соломії Крушельницької в контексті української емансипації Галичини. *Соломія Крушельницька та українська духовність*: зб. ст. / Ред.-упоряд. О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2012. 208 с.
17. Кліш І. Соломія Крушельницька і Станіслав Людкевич: творча співпраця митців. *Молодь і ринок*. 2013. № 1 (96). С. 86-89.
18. Коляда І. Соломія Крушельницька; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. Харків : Фоліо, 2019. 121 с.
19. Коляда І., Дрозденко В. Соломія Крушельницька та радянська влада: від зірки зі світовою славою до забуття. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті*: зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. із міжнародною участю, 11-12 черв. 2020 р. Львів : Друкарня Львів. нац. мед. ун-ту ім. Д. Галицького, 2020. С. 178-182.
20. Комареви І. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької: дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Львів, 2016. 169 с.
21. Комареви І. Методичні рекомендації Соломії Крушельницької в контексті вокальної педагогіки її сучасників. *Українська музика*. 2017. № 1 (23). С. 55-62.
22. Лісогорська А. Соломія Крушельницька – українська виконавиця жіночих партій в операх П. Чайковського. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 20-28.

23. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова: (3 неопублікованого). Львів : Сполом, 2001. 280 с.
24. Майданська С. Голос Крушельницької. *Вітчизна*. 1973. № 5. С. 12.
25. Медведик П. Діячі української музичної культури *Зап. Наук. т-ва ім. Т. Шевченка: Праці музикознавчої комісії* / ред. тому: О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів : вид-во НТШ, 1993. Т. ССXXVI. С. 370-455.
26. Мелех-Яросевич Л. Українські співаки на польських оперних сценах. *Дзвін*. 1996. № 8. С. 108-112.
27. Мельничук Г. Зірка оперної сцени: Соломія Крушельницька (1872-1952). *1000 незабутих імен України*. Київ, 2005. С. 198-200.
28. Ніколаєва Л. Українська музика в репертуарі Соломії Крушельницької *Зб. пр. ТО НТШ*. Тернопіль : Рада, 2008. Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 59-67.
29. Ороновська Л., Ороновський А. Народнописенна культура – джерело творчого генія Соломії Крушельницької. *Зб. пр. ТО НТШ*. Тернопіль : Рада, 2008. Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 53-58.
30. Процев'ят М. Багатогранність акторсько-драматичного таланту Соломії Крушельницької. *Вісник Львів. ун-ту. Сер.: Мистецтвознавство*. 2001. Вип. 1. С. 133-139.
31. Рудницький М. У розпалі почуттів [про С. Крушельницьку]. *Непередбачені зустрічі*. Львів : Каменярь, 1969. С. 5-15.
32. Соломія Крушельницька (23.09.1872 – 16.11.1952): Бібліографічний покажчик; упоряд. А. Ленчишин; передм. П. Медведика. Тернопіль : Підручники та посібники, 2007. 110 с.
33. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х ч. Ч. 1: Спогади / вступ. ст., упор., прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. 398 с.
34. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х ч. Ч. 2: Матеріали. Листування / вступ. ст., упор., прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1979. 447 с.
35. Соломія Крушельницька та світова музична культура: статті та матеріали / голов. ред. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2002. 68 с.
36. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: *зб. ст.* Тернопіль : Астон, 2007. 187с.
37. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: статті та матеріали / [упоряд. Медведик П., Мисько-Пасічник Р.]. Тернопіль : Джура, 2008. 392 с.
38. Тихобаєва Г., Криворучка І. Соломія Крушельницька. Міста і слава. Львів : Априорі, 2009. 167 с.
39. Solarska-Zachuta A. Teatr Lwowski w latach 1890-1918. Wprowadzenie. Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890-1918: Zabór austriacki i pruski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. S. 199-228.
40. Stark A. James. Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 2003. 325 s.

References

1. Babynets N. Opery italiiskikh kompozytoriv u repertuari Solomii Krushelnytskoi. *Solomiia Krushelnytska ta svitovyi muzychnyi prostir: zb. st. / red.- upor. O. Smoliak*. Ternopil: Vydavnytstvo Aston 2007. S. 46-51.
2. Babynets N. D. Opery italiiskikh kompozytoriv z repertuaru Solomii Krushelnytskoi: metodychna rozrobka. Lviv, 2008. 22 s.
3. Bandrivska O. Shche odyin spohad [pro S.Krushelnytsku]. *Muzyka*. 1973. № 4. S.22.
4. Bilavych D. 1904 rik u zhytti Solomii Krushelnytskoi. *Prosvita*. 2004. 9 veresnia. S. 10.
5. Bilavych D. Y. Piznii period stsenichnoi diialnosti Solomii Krushelnytskoi: sproba analizu. *Zbirnyk prats TO NTSh*. T. : Rada, 2008. T. 4 : Vydadni postati v ukrainskii kulturi i nautsi. S. 86-93.
6. Boichuk L. Solomiia Krushelnytska na amerykanskomu kontynenti. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. Petra Chaikovskoho. Mystetstvoznaustvo*. 2008. Vyp. 1 (19). S. 24-29.
7. Vrublevska V. V. Solomiia Krushelnytska: Roman-biografia / Peredm. O. Honchara. Kyiv : Dnipro, 1986. 336 s.
8. Hereta I. P. Muzei Solomii Krushelnytskoi: [narys-putivnyk]. Lviv : Kameniar, 1978. 58 s.
9. Hereta I. Solomiia Krushelnytska v otsyntsi svitovoi krytyky. *Visnyk fonu Oleksandra Smakuly*. 2000. № 1. S. 52-63.
10. Hnyd B. Istoriia vokalnogo mystetstva: pidruchnyk. Kyiv : NMAU, 1997. 320 s.
11. Holovashchenko M. Ukrainska italiika Solomiia Krushelnytska. *Muzyka*. 1998. № 1. S. 19.
12. Horyn V. Nevidomi lysty S. Krushelnytskoi do M. Hrushevskoi. *Dzvin*. 1993. № 3. S. 97-102.
13. Dubyna M. Solomiia Krushelnytska. *Dnipro*. 1963. № 6. S. 97-104.
14. Zhyshkovych M. Osvitno-pedahohichni aspekty rozvytku vokalnogo mystetstva Lvova (druha polovyna KhIKh – persha polovyna KhKh st. Lviv : SPOLOM, 2012. 256 s.
15. Zaiko M. Slavetna Solomiia Krushelnytska yak volova osobystist. *Ukrainska muzychna hazeta*. № 3 lypen-serpen 2009. S. 12.

16. Kyianovska L. Zhyttietvorchist Solomii Krushelnytskoi v konteksti ukrainskoi emansypatsii Halychyny. Solomiia Krushelnytska ta ukrainska dukhovnist: zb. statei / red.-uporiad. O. Smoliak, P. Smoliak. Ternopil: Aston, 2012. 208 s.
17. Klish I. Solomiia Krushelnytska i Stanislav Liudkevych: tvorcha spivpratsia myttsiv. *Molod i rynok*. 2013. №1 (96). S. 86-89.
18. Koliada I. Solomiia Krushelnytska; khudozh.-oform-liuvach O. A. Huhalo-Mieshkova. Kharkiv : Folio, 2019. 121 s.
19. Koliada I., Drozdenko V. Solomiia Krushelnytska ta radianska vlada: vid zirky zi svitovoiu slavoiiu do zabuttia. *Totalitaryzm yak systema znyshchennia natsionalnoi pamiaty: zbirnyk naukovykh prats za materialamy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu, 11-12 chervnia 2020 roku*. Lviv: Drukarnia Lvivskoho natsionalnoho medychnoho universytetu imeni Danyla Halytskoho, 2020. S. 178-182.
20. Komarevych I. Psykholohichni ta sotsioistorychni komponenty muzychno-stsenichnoi zhyttietvorchosti Solomii Krushelnytskoi: dys. ... kand. mys.-va: 17.00.03. Lviv, 2016. 169 s.
21. Komarevych I. Metodychni rekomendatsii Solomii Krushelnytskoi v konteksti vokalnoi pedahohiky yii suchasnykiv. *Ukrainska muzyka*. 2017. №1 (23). S. 55-62.
22. Lisohorska A. Solomiia Krushelnytska – ukrainska vykonavytsia zhinochykh partii v operakh P. Chaikovskoho. *Ukrainska muzyka*. 2017. № 4 (26). S. 20-28.
23. Mazepa L. Storinky muzychnoho mynuloho Lvova: (Z neopublikovanoho). Lviv : Spolom, 2001. 280 s.
24. Maidanska S. Holos Krushelnytskoi. *Vitchyzna*. 1973. № 5. S. 12.
25. Medvedyk P. Diiachi ukrainskoi muzychnoi kultury Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka: Pratsi muzykovedchoi komisii / red.tomu: O. Kupchynskyi, Yu. Yasynovskyi. Lviv : vyd-vo NTSh, 1993. T. SSKhKhVI. S. 370-455.
26. Melekh-Yarosevych L. Ukrainski spivaky na polskykh opernykh stsenakh. *Dzvin*. 1996. № 8. S. 108-112.
27. Melnychuk H. Zirka opernoi stseny: Solomiia Krushelnytska (1872-1952). *1000 nezabutykh imen Ukrainy*. Kyiv, 2005. S. 198-200.
28. Nikolaieva L. Ukrainska muzyka v repertuari Solomii Krushelnytskoi *Zbirnyk prats TO NTSh*. T. : Rada, 2008. Tom 4 : Vydatni postati v ukrainskii kulturi i nautsi. S. 59-67.
29. Oronovska L., Oronovskyi A. Narodnypisenna kultura – dzherelo tvorchoho heniiia Solomii Krushelnytskoi. *Zbirnyk prats TO NTSh*. T. : Rada, 2008. Tom 4 : Vydatni postati v ukrainskii kulturi i nautsi. S. 53-58.
30. Protseviat M. Bahatohrannist aktorsko-dramatychnoho talantu Solomii Krushelnytskoi. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Ser.: Mystetstvoznavstvo*. 2001. Vyp. 1. S. 133-139.
31. Rudnytskyi M. U rozpalii pochuttiv [pro S. Krushelnytsku]. *Neperedbacheni zustrichi*. Lviv : Kameniar, 1969. S. 5-15.
32. Solomiia Krushelnytska (23.09.1872 – 16.11.1952): Bibliografichni pokazhchyk ; uporiad. A. Lenchyshyn; peredm. P. Medvedyka. Ternopil: Pidruchnyky ta posibnyky, 2007. 110 s.
33. Solomiia Krushelnytska. Spohady. Materialy. Lystuvannia. U 2-kh ch. Ch.1: Spohady / vstup. st., upor., prym. M. Holovashchenka. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1978. 398 s.
34. Solomiia Krushelnytska. Spohady. Materialy. Lystuvannia. U 2-kh ch. Ch.2: Materialy. Lystuvannia / vstup. st., upor., prym. M. Holovashchenka. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1979. 447 s.
35. Solomiia Krushelnytska ta svitova muzychna kultura: staty ta materialy / holov. red. Oleh Smoliak. Ternopil: Aston, 2002. 68 s.
36. Solomiia Krushelnytska ta svitovi muzychni prostir: zb. statei. Ternopil : Aston, 2007. 187 s.
37. Solomiia Krushelnytska. Shliakhamy triumfiv: staty ta materialy / [uporiad. Medvedyk P., Mysko-Pasichnyk R.]. Ternopil : Dzhura, 2008. 392 s.
38. Tykhobaieva H., Kryvoruchka I. Solomiia Krushelnytska. Mista i slava. Lviv : Apriori, 2009. 167 s.
39. Solarska-Zachuta A. Teatr Lwowski w latach 1890-1918. Wprowadzenie. Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890-1918: Zabór austriacki i pruski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. S. 199-228.
40. Stark A. James. Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 2003. 325 s.

SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA'S CONTRIBUTION TO UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL AND THEATRICAL ART

Turchak Lesia – Candidate of Art Criticism, Assistant Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts

We have analyzed Solomiia Krushelnytska's professional and performance and stage work, taking into account her vocal repertoire, national enlightenment and pedagogical activity. The singer combined different vocal schools in her singing style (Lviv, Italian and German); her work was marked by high artistry, aspiration for development and professional improvement, which was reflected in the search of new vocal and performance methods. We have stressed on the importance of the artistic synthesis of the world and Ukrainian repertoire. It has been discovered that, thanks to her devotion to humanistic art ideals, self-discipline, unique voice, deportment, empathy, theatrical effectiveness, talent for languages, high personal standards, intelligence and culture, Solomiia Krushelnytska managed to convey the content of the modern stylish opera

movements and tendencies, bring the Ukrainian professional music culture to the European art environment, as well as globally achieve artistic heights, popularizing music culture, including the art of her nation.

Key words: Solomiya Krushelnytska, opera singer, Ukrainian professional musical and theatrical art, Lviv school.

UDC 782.071.2(477) Крушельницька

SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA'S CONTRIBUTION TO UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL AND THEATRICAL ART

Turchak Lesia – Candidate of Art Criticism, Assistant Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts

The purpose of this article is establish Solomiya Krushelnytska's contribution to the Ukrainian and world musical and theatrical culture.

The research *methodology* consists of a range of *methods*: historical, biographical, theoretical. The abovementioned methodological approach allows studying historical data and events in Ukraine, finding out certain biographical facts and analyzing the singer's creative work.

In Ukraine, Solomiya Krushelnytska formed as a musician, having obtained vocal education at the Lviv conservatory and made her debut in the Lviv opera house. She had lived for a long period outside her native land, spending a lot of time in Italy and Argentina. Nevertheless, Solomiya Krushelnytska always maintained cultural ties with Ukraine remaining interested in the cultural development of her nation and promoting the Ukrainian culture. She considered it to be her mission which was reflected on her chamber repertoire. She performed the works by Ukrainian composers and Ukrainian songs all her life. She was on the stage in different countries always performing the Ukrainian song.

In 1939, the singer came to Lviv where she had stayed for the rest of her life. Living in the native land was rather hard due to historical, economic and social changes. However, Krushelnytska proved to be a talented pedagogue while working at the Lviv conservatory.

Conclusion. Solomiya Krushelnytska became a famous and prominent personality, her art was marked by artistry and aspiration for professional improvement. The singer managed to convey the content of the modern stylish opera movements and tendencies, embody in her figure a «breakthrough» of the professional music culture into the European art environment, showing what kind of global artistic heights a Ukrainian woman can achieve.

Key words: Solomiya Krushelnytska, opera singer, Ukrainian professional musical and theatrical art, Lviv school.

Надійшла до редакції 2.10.2021 р.

УДК 78.071.2(477)

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Бобечко Оксана Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
<http://orcid.org/0000-0003-1524-8263>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.465>
oksanabobechko@ukr.net

Досліджується мистецький доробок яскравої представниці львівської вокальної школи Одарки Бандрівської в контексті його впливу на виконавську діяльність вихованців викладача. Розглядаються її напрацювання щодо: практичних порад досвідченої співачки, висвітлення проблемних питань виконання та інтерпретації низки вокальних композицій, а також особливого ставлення О. Бандрівської до музики українських композиторів. Висвітлюється виконавська діяльність провідних вихованців її класу М. Антоновича, Л. Мацюка, Т. Дідик та М. Процев'ят, котрі продовжили вокальну справу своєї наставниці і стали відомими камерними та оперними виконавцями, а також високопрофесійними вокальними педагогами сучасності, які виховали чимало фахових співаків.

Ключові слова: Одарка Бандрівська, мисткиня, співачка, мистецька діяльність, наукова і виконавська спадщина, вокальне мистецтво.

Постановка проблеми. Серед когорти знакових представників української музичної культури ХХ ст. чільне місце посідає Дарія Софія Бандрівська (1902–1981 рр.), більш відома під іменем Одарка Бандрівська. Мисткиня, яка стала яскравою репрезентанткою Львівської вокальної школи, вирізняється успішною кар'єрою камерної співачки та піаністки, а також вагомими здобутками на педагогічній ниві вокального мистецтва. Мистецька спадщина О. Бандрівської стала не лише авторитетним надбанням національної вокальної культури, а й джерелом для подальших розвідок. Проте, її дослідження в контексті впливу на формування вихованців співачки й сьогодні залишається актуальним та потребує висвітлення.

Аналіз досліджень та публікацій. Матеріалом для пропонованого дослідження слугують наукові праці О. Бандрівської [1] розвідки О. Дзюби [3], Т. Дідик [4], М. Жишкович [6], Л. Кияновської [7], Я. Михальчишина [9], М. Процев'ят [10], присвячені дослідженню концертно-виконавської та педагогічної

спадщини мисткині, а також монографічна праця У. Граб [2], публікації О. Ковальнової [8] й М. Самотос [11], у яких частково розкривається мистецька діяльність послідовників вокальної справи О. Бандрівської.

Мета статті полягає у висвітленні впливу мистецького доробку О. Бандрівської на виконавську діяльність провідних вихованців її класу, які стали відомими камерними та оперними виконавцями, а також високопрофесійними вокальними педагогами.

Виклад основного матеріалу. Виняткові досягнення у сфері фахового вокального виконавства, якими може пишатися сучасна українська культура, належать львівській вокальній школі. Впродовж багатьох десятиліть її кращі представники передавали свій досвід наступним поколінням митців, «вибудовували фундамент, що зветься «Львівська вокально-педагогічна школа» [6, 295], фундатором якої вважається Валерій Висоцький (1831–1907 рр.). Митець, який 1873 р. розпочав свою викладацьку практику в Консерваторії Галицького Музичного товариства, долучився до становлення високопрофесійних виконавців, що здобули славу не лише в Україні, а й далеко за її межами. З його класу вийшла плеяда видатних українських та польських виконавців-вокалістів. Серед них: О. Мишуга, С. Крушельницька, Я. Королевич-Вайдова, М. Вітошинський, М. Менцинський, М. Левицький, І. Богусс-Геллерова, М. Гембажевська-Завойська, Є. Гушалевич, Г. Горський, А. Дідур, Ч. Заремба, Й. Манн, А. Збіржховська, З. Моссоци, Г. Збоїнська-Рушковська, А. Оконський, Ф. Лопатинська, В. Петровичева, Є. Штрассерн, М. Мокшицька, І. Сологуб-Бокконі та багато інших митців-вокалістів, які стали окрасою оперних та камерних сцен, а також продовжили освітню практику свого талановитого наставника.

У контексті розвідки варто згадати, що на початку ХХ ст., поряд із Консерваторією Галицького Музичного товариства, де працював В. Висоцький, опановувати вокальне мистецтво можна було у двох інших навчальних закладах вищого типу, а саме заснованому 1902 р. приватному Музичному інституті А. Нементовської (від 1931 р. – Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського) та у Вищому Музичному інституті (заснованому в 1903 р., від 1912 р. – ім. М. Лисенка). Педагогами співу тут були: Владислав Баронч, Зоф'я Козловська, Роман Любінецький, Олександра Парахоняк (Любич), Лідія Улуханова, Одарка Бандрівська, Роман Орленко-Прокопович та ін.» [12, 46].

У переліку непересічних особистостей, які були не лише знаними виконавцями, а й вокальними педагогами, є ім'я О. Бандрівської (1902–1981 рр.). Мисткиня стала продовжувачкою вокально-педагогічних традицій В. Висоцького та однією з тих, хто зумів закласти міцні підвалини національного культурно-мистецького життя.

Отримавши фахову освіту як піаністка (навчалася у М. Криницької та проф. Ц. Франка у Відні) і вокалістка (навчалася у С. Козловської та С. Крушельницької), втілюючи на практиці кращі здобутки своїх наставників, О. Бандрівська зробила яскраву виконавську, а відтак і педагогічну кар'єру.

1931 р. співачка отримала запрошення стати викладачкою класу вокалу Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, а 1940 р. – їй було присвоєно звання доцента кафедри співу і призначено деканом Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. В той час О. Бандрівська була однією з небагатьох українських митців, які, попри складну соціально-політичну ситуацію залишилися у Львові, уникнувши вимушеного виїзду за кордон. Поряд із Р. Любінецьким, вона продовжила працювати та популяризувати мистецтво співу. Про високий виконавський рівень її тогочасних вихованців свідчить допис в «Українській музиці» за 1939 р., де можна прочитати, що «15 і 19 червня ц. р. учні Музичного інституту з класу Од. Бандрівської і Л. Улуханової виступили у Великій залі Лисенка у спільному оперному вечорі, на якому учні Од. Бандрівської виконали 3-тю дію з опери «Аїда», а учні Л. Улуханової – 1-шу та 2-гу дії з опери «Євген Онегін» [9, 108].

Виховну практику О. Бандрівської можна умовно розділити на дві частини. До однієї, безумовно, слід віднести створення педагогом її науково-методичного доробку, який наповнили теоретичні праці з вокальної педагогіки та виконавства, а до іншої – безпосередньо викладацьку діяльність.

Розглядаючи її теоретичні напрацювання, потрібно відзначити, що всі вони вміщені у посібнику під назвою «О. Бандрівська. Науково-методичні праці, статті, рецензії» [1], який побачив світ 2002 р. У передмові до згаданого видання доктор мистецтвознавства Л. Кияновська дала високу оцінку праці О. Бандрівської, зауваживши, що її спостереження та роздуми «...торкаються найширшого кола проблем сучасної вокалістики... Вражає різносторонність інтересів і ерудиція Бандрівської, її вільне оперування категоріями естетики, історії музики, філософії, психології, фонетики, акустики, прекрасна орієнтація в методиці навчання співу різних шкіл і епох, порівняння її (методики співу) з засадами інструментальних виконавських шкіл, а також: влучність та доречність власних рекомендацій та висновків» [7; 3].

Виняткове місце у виданні посідають праці, що містять співацькі рекомендації та настанови. Вони виявляють прагнення О. Бандрівської до наукового обґрунтування вокального мистецтва. Варто зауважити, що тривалий час основним методом викладання співу був емпірично-інтуїтивний, так

званий «слуховий» метод, який базувався на навчанні з голосу педагога, його досвіду та інтуїції. Така манера притаманна педагогам італійської вокальної школи.

Лише в середині ХХ ст. розпочався процес формування теоретичних основ методики викладання сольного співу. «Перші спроби у цьому напрямі належали Л. Улухановій та О. Бандрівській, що піднімало вокальну педагогіку на більш високий рівень і свідчило про глибший розвиток професіоналізму у сфері викладацької діяльності» [6; 297] – зауважила дослідниця львівської вокальної школи М. Жишківич. Відзначимо, що адресовані О. Бандрівською виконавцям та колегам «Теоретичні основи правильного співу» (1945 р.), «Нариси по вокальній методиці» (1954 р.) та «Особливості виконання вокально-камерних музичних творів» (1953–1954 рр.), написані надзвичайно фахово та обґрунтовано. Вони можуть бути використані в якості підручника з основ співу, адже містять практичні поради досвідченої співачки, що висвітлюють проблемні питання виконання та інтерпретації низки вокальних композицій.

Особливе ставлення О. Бандрівської до музики українських композиторів простежується в її розвідках: «Анотації до записів на ленті магнітофону солоспівів українських композиторів» (1956 р.) та «Неопубліковані до 1950 років романси М. Лисенка» (1950 р.). Вона вважала камерно-вокальну музику А. Вахнянина, Д. Січинського, В. Матюка, Я. Лопатинського, Я. Степового, С. Людкевича, В. Косенка народним скарбом та культурним надбанням українців. Винятково цінною для співачки була особистість М. Лисенка. Вона зауважила, що його творчість являє для українського народу «незмірно велику заслугу...», а композиторський доробок митця сприяє не лише становленню «свідомих українців», а й багатьох «спеціалістів-вокалістів». «Беззаперечно найбільше дав нам Лисенко своєю музикою до «Кобзаря». Хто лиш розуміє цю музику, той чує в ній найкращу інтерпретацію поезії Шевченка, кращу, ніж зустрічаємо у фахових декламаторів. Яка подяка належить за його збірки і обробки народних пісень та за всі романси до слів різних авторів, а зокрема до слів І. Франка і Лесі Українки. А хорові твори, а кантати, а фортепіанна творчість...» [10; 121] – зауважила мисткиня.

Серед репертуарних вокальних збірок О. Бандрівської: «Рекомендований список камерних творів для студентів I–V курсів» (1947 р.), вправи для вдосконалення постановки голосу та розвитку вокальної техніки співака, які, нажаль, не ввійшли до згаданого видання, однак згодом опубліковані її ученицею Т. Дідик [4].

Високопрофесійні поради та багатолітня виконавська практика досвідченої співачки, роблять неоціненними її творчі й методичні напрацювання. На думку О. Бандрівської, важливими для вокаліста, окрім теоретичної ґрунтовної освіти, є наявність відповідних знань із фізіології, психології, педагогіки, а також, професійне володіння фортепіано. Попри те, що вона вважала італійську школу фундаментальною для опанування мистецтва співу, особливий акцент вона робила на національній мовній складовій та розумінні специфіки української вокальної культури. В своїй освітній практиці керувалась не лише професійними, а й національними принципами. До прикладу, популяризуючи українську музику та добираючи репертуар «...вибрала ті твори, які представляють всенародну цінність, якими можемо похвалитись перед іншими народами» [1; 110].

Потрібно відзначити, що О. Бандрівська зуміла створити і втілити в життя власну теорію камерного співу, яка вирізнялася багатовимірністю. В її основу покладено положення про єдність образно-сміслового та віртуозно-технічного виконавських складових. В цьому контексті важливими є історичні нариси, в яких окреслений ряд проблемних питань, що торкаються зародження та розвитку камерно-вокальної музики Західної Європи та України, історичних і стилєвих особливостей романсової музики й характерних особливостей камерного співу [3].

За понад п'ять десятиліть плідної педагогічної діяльності, О. Бандрівська створила власну вокальну методику та виховала покоління талановитих співаків і педагогів, які на фаховому рівні презентували українське вокальне мистецтво на Батьківщині й далеко за її межами. Вони стали гідними продовжувачами справи своєї наставниці.

Першими учнями, викладачки Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка були Мирослав Антонович, Анна Романовська, Михайло Мороз, Петро Бубела, Стефанія Крацило, Олексій Ройко та Любомир Мацюк. За понад 20 років роботи у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка з класу О. Бандрівської вийшли відомі оперні виконавці, камерні співаки та педагоги, серед яких Л. Дороніна, Н. Чубарова, сестри Марія, Ніна, Даниїла Байко, П. Криницька, Н. Сафронова, Т. Дідик, М. Процев'ят, К. Маслій та багато ін. Вихованці О. Бандрівської з великим успіхом продовжили справу своєї наставниці та зробили вагомий особистий внесок в розвиток національної музичної культури та вокального мистецтва.

Одним із них став М. Антонович (1917–2006 рр.), камерний співак та оперний соліст (баритон), який навчався мистецтва співу у Львівському вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та

Віденській музичній академії. Отримана ґрунтовна освіта сприяла глибинному розумінню митцем специфіки професії співака.

У роки Другої світової війни він з успіхом виступав на великих сценах австрійського й польського оперних театрів. М. Антонович був знаним музикологом, багатолітнім науковим працівником Утрехтського університету, фундатором та очільником всесвітньовідомого Візантійського хору (м. Утрехт, Голландія). Відзначимо, що в роботі з колективом, митець активно використовував отримані в процесі навчання вокалу методичні настанови своїх педагогів (О. Бандрівська та Г. Грауд).

Займаючись постановкою голосу особисто з кожним з учасників хору, М. Антонович, за прикладом О. Бандрівської, надавав виключний пріоритет індивідуальному підходу у навчанні співу, активно працював над вокальними недоліками та багато часу приділяв розвитку техніки співака. «Саме професійна «вокальна» освіта стала запорукою великого успіху *Візантійського хору* в Європі та на сценах американського континенту» [2; 108] – зауважила дослідниця творчості митця У. Граб. Потрібно відзначити, що М. Антонович, навіть живучи за кордоном, завжди залишався патріотом своєї землі та української музичної культури, яку невтомно популяризував упродовж цілого життя. Як і його наставниця О. Бандрівська, митець невтомно сповідував національно-патріотичні ідеї, що стали лейтмотивом його багатогранної мистецької діяльності.

Серед менш відомих в Україні вихованців О. Бандрівської, варто згадати тенора Л. Мацюка (1918–1991 рр.). Він, як і М. Антонович, належить до тих митців, змушених шукати кращої долі за кордоном. Народившись на Дрогобиччині, професійну вокальну освіту отримав у Вищому музичному інституті Львова, де опановував мистецтво співу. Згодом вдосконалював свої виконавські здібності в Берліні та Відні. Окрім виступів в Європі (від 1945 р.), митець впродовж 1947–1959 рр. гастролював у Бразилії, та у 1959–1980 рр. – у США. Від 1980 р. осів у Польщі, де і продовжив свою співочу кар'єру.

Будучи на вершині своєї кар'єри, удостоєний звання кращого камерного співака Німеччини. Окрім сольних виступів, він часто співав у дуеті з дружиною – співачкою Ією Мацюк, яка також навчалася в О. Бандрівської. Поряд із численними концертними виступами у різних країнах світу, митець чимало часу приділяв запису грамплатівок, де у його виконанні можна почути оперні арії українських та зарубіжних композиторів, а також романси та українські народні пісні.

Як зазначає О. Ковальова: «... сягнути такого рівня йому допомогла, очевидно, добра школа камерного співу, набута в класі співачки О. Бандрівської, концертно-виконавська діяльність якої припала на 30-і роки ХХ століття...» [8; 66]. Варто зауважити, що виконавська манера Л. Мацюка вирізнялася особливою м'якістю звуку, чистотою інтонування, чіткою дикцією та майстерним фразуванням. Ці риси є винятково важливими для камерного співу, адже дають можливість виконавцю розкрити власне мелодичне обдарування, глибинне розуміння та відчуття поетичного тексту.

Він також багато уваги надавав популяризації української вокальної музики. Живучи та концертуючи за кордоном, повсякчас наголошував на своєму українському походженні, часто виконував український репертуар. Музичні критики слушно називали Л. Мацюка «...одним із найкращих інтерпретаторів української пісні. Її, наш скарб, він співає без намагання на оперові ефекти, які не завжди до неї пасують. Але співає з усіма даними оперового співака, повним голосом, яким володіє досконало» [8, 69]. Високопрофесійний та талановитий співак став достойним продовжувачем вокальної справи О. Бандрівської, що гідно представляв українське мистецтво у різних країнах світу.

Вихованка О. Бандрівської народна артистка України (сопрано) Т. Дідик (1935 р.) своєю виконавською кар'єрою розпочала у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (сьогодні Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької) (1957–1959 рр.), а згодом стала солісткою Львівського театру опери ім. І. Франка (сьогодні Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької) (1960–1993 рр.). Саме О. Бандрівська, незважаючи на те, що особисто не брала участь в оперних постановках, допомогла талановитій співачці досконало опанувати не лише камерно-вокальний, а й оперний репертуар, підготувала з нею провідні партії з опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Назар Стодоля» К. Данькевича, «У неділю рано зілля копала» В. Кирейка.

Тож вміло використовуючи вокальні настанови педагога, Т. Дідик упродовж тривалого часу успішно поєднувала творчо-виконавську діяльність з викладацькою (2004 р. отримала вчене звання доцента Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка).

2020 р. побачила світ книжка, присвячена народним артистам України, багатолітнім солістам Львівської національної опери, знаним педагогам Т. Дідик та О. Врабелю, які були не лише улюбленими для багатьох шанувальників оперного мистецтва артистами, а й подружньою парою. До згаданого видання увійшов творчий доробок та спогади Т. Дідик, а також архівні світлини та документи, що не лише підкреслюють вагомий мистецький здобуток оперної співачки, а й нагадують сучасникам про її непересічного наставника – О. Бандрівську [5].

Ще однією яскравою представницею національного вокального мистецтва є народна артистка України (сопрано), знана викладачка (від 2003 р. доцент Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка) та громадська діячка Марія Процев'ят (1936 р.), що також є вихованкою О. Бандрівської. Мисткиня, як і її знаменита наставниця, досягла чималих висот у камерно-вокальному виконавстві, «...була однією з улюблених її учениць і останньою випускницею, що завжди показувала себе високопрофесійною концертно-камерною співачкою, у виконавстві й педагогічній діяльності була берегинею традицій і настанов свого педагога» [11; 103].

Варто зауважити, що маючи добрі задатки оперної виконавиці та відмінно опанувавши провідні партії з опер М. Лисенка, Дж. Верді, Дж. Пучіні, Ш. Гуно та інших авторів, М. Процев'ят все ж обрала камерну сцену та стала, на думку провідного диригента Ю. Луціва «однією з кращих камерних співачок Галичини» [11, 104]. Її репертуар наповнили численні зразки різностильової та різножанрової камерно-вокальної музики, левову частку якої складали твори українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, М. Дремлюги, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Дичко, Б. Фільц, Д. Січинського, Я. Лопатинського, В. Матюка, О. і Н. Нижанківських, В. Барвінського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського. Колеги та шанувальники знають М. Процев'ят не лише як фахівця найвищого гатунку, а й як патріота та популяризатора українського музичного мистецтва. За відродження та популяризацію української музики у світі вона нагороджена відзнакою, яку вручають у Великобританії, а саме «Хрест Заслуги II ступеня». Національно-просвітницька складова стала невід'ємною ознакою її творчо-виконавської діяльності.

Такими ж плідними постають її педагогічна та науково-методична практики. «Відмінник народної освіти», «Викладач-методист» М. Процев'ят, у своїй викладацькій діяльності дотримується методичних принципів О. Бандрівської. Досліджуючи національне музичне мистецтво, вона є авторкою низки розвідок про С. Крушельницьку, О. Бандрівську, І. Алчевського, Б. Гмирю, Є. Вахняка, Я. Матюху та ін.

До прикладу, намагаючись підкреслити значущість камерно-вокальної музики М. Лисенка у концертній та педагогічній роботі О. Бандрівської, а також висвітлити її чималу роль у популяризації творчості композитора, вона дійшла висновку, що ці анотації та зауваження як виконавця і педагога є помітним внеском до пісенної творчості Лисенка і залишаються для нас, її послідовників, учнів та співаків майбутніх поколінь цінним вокально-професійним матеріалом [10, 123].

Висновок. Підсумовуючи, потрібно зазначити, що вагомі здобутки О. Бандрівської на мистецькій ниві вокального мистецтва стали визначальними для творчого становлення, а відтак плідної діяльності у вокальній царині її вихованців, серед яких знані майстри сцени та високопрофесійні вокальні педагоги, зокрема М. Антонович, Л. Мацюк, Т. Дідик, М. Процев'ят та ін. Послугуючись мистецьким та науково-методичним доробком О. Бандрівської, послідовники її вокальної справи основну увагу зосереджували на досконалій вокально-технічній підготовці, наявності якісного репертуару, а також популяризації української національної музичної культури. Продовжуючи її традиції у виконавській та вокально-педагогічній сферах, вони не лише примножили здобутки Львівської вокальної школи, а й зробили значний внесок у розвиток українського мистецтва співу, що є невід'ємною складовою світової музичної культури.

Список використаної літератури

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. *Наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка*: Вип. 6. Редкол.: С. Павлишин, А. Терещенко, Л. Кияновська та ін.; Упорядкув., ред., пер., прим., комент. Р. Мисько-Пасічник; Передм. Л. Кияновської. Львів : Апіорі, 2002. 147 с.
2. Граб У. Мирослав Антонович: Інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів : Вид-во Укр. католицького ун-ту, 2019. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 455 с.
3. Дзюба О. Вокально-педагогічна спадщина Одарки Бандрівської [Електронний ресурс]. *Електронний науковий фаховий журнал сучасного педагога «Імідж»*. 2018. № 3(180). С. 45–48. URL: <http://isr.poirpo.pl.ua/article/view/130929/129207> (дата звернення: 16.02.2021).
4. Дідик Т. Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки (на основі текстів доцента Львівської консерваторії Одарки Бандрівської). Львів : Вид-во «Край», 2004. 59 с.

5. Друком вийшла книга про солістів Львівської опери Тамару Дідик і Олександра Врabelя [Електронний ресурс]. URL: <https://opera.lviv.ua/drukomyjshla-knyga-pro-solistiv-lvivskoyi-opery-oleksandra-vrabelya-tamaru-didyk/> (дата звернення: 16.02.2021).
6. Жишківнич М. Методичні засади вокальної педагогіки у вищих музичних навчальних закладах Львова першої половини XX ст. *Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини»*. м. Львів, 3 листоп., 2005. Львів, 2005. С. 295–305.
7. Кияновська Л. Передмова до збірки «Одарка Бандрівська. Науково-методичні праці, статті, рецензії» / Редкол.: С. Павлишин, А. Терещенко, Л. Кияновська та ін.; Упоряд., ред., пер., прим., комент. Р. Мисько-Пасічник; Передм. Л. Кияновської. Львів : Априорі, 2002. С. 2–4.
8. Ковальова О. Творча постать співака Любомира Мацюка очима українських і зарубіжних критиків. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Вип. 24. «Вокальне мистецтво: історія і сучасність»: 36. ст. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. II. Львів : «Сполом», 2010. С. 65–71.
9. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Упоряд., вст. стаття Л. В. Мелех-Яросевич. Львів : Каменяр, 1992. 223 с.
10. Процев'ят М. Значення творчості М. Лисенка для концертної і педагогічної діяльності Одарки Бандрівської. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 120–125.
11. Самотос М. Діяльність концертно-камерної співачки Марії Процев'ят у контексті західноукраїнської культури II пол. XX ст. (до 75-річчя з дня народження). *Вісник Львів. ун-ту. Серія : Мистецтвознавство*. Вип. 11. 2012. С. 102–110.
12. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2009. 352 с.

References

1. Bandrivska O. Naukovo-metodychni praci, statiti, recenzii. *Naukovi zbirkky LDMA im. M. Lysenka* : Vyp. 6. Redkol.: S. Pavlyshyn, A. Tereshhenko, L. Kyyanovska ta in.; Uporyadkuv., red., per., prym., koment. R. Mysko-Pasichnyk; Peredm. L. Kyyanovskoyi. Lviv : Apriori, 2002. 147 s.
2. Grab U. Myroslav Antonovych: Intelektualna biografiya. Emigracijne muzykoznavstvo v ukrayinskomu kulturo tvorenni povoyennyy desyatylyt: monografiya. Lviv : Vydavnyctvo Ukrayinskogo katolyckogo universytetu, 2019. Seriya «Istoriya ukrayinskoy muzyky: doslidzhennya». Vyp. 27. 455 s.
3. Dzyuba O. Vokalno-pedagogichna spadshhyna Odarky Bandrivskoyi [Elektronnyj resurs]. Elektronnyj naukovyj faxovyj zhurnal suchasnogo pedagoga «Imidzh». 2018. № 3(180). S. 45–48. URL: <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/130929/129207> (data zvernennya: 16.02.2021).
4. Didyk T. Vpravy dlya postanovky golosu i rozvytku vokalnoyi texniki (na osnovi tekstiv docenta Lvivskoyi konservatoriyi Odarky Bandrivskoyi). Lviv : Vyd-vo «Kraj», 2004. 59 s.
5. Drukomyjshla knyga pro solistiv Lvivskoyi opery Tamaru Didyk i Oleksandra Vrabelya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://opera.lviv.ua/drukomyjshla-knyga-pro-solistiv-lvivskoyi-opery-oleksandra-vrabelya-tamaru-didyk/> (data zvernennya: 16.02.2021).
6. Zhyshkovych M. Metodychni zasady vokalnoyi pedagogiky u vyshhyx muzychnyx navchalnyx zakladax Lvova pershoyi polovyny XX st. *Materialy Vseukrayinskoyi naukovo-praktychnoyi konferenciyi «Akademichne narodno-instrumentalne mystecztvo ta vokalni shkoly Lvivshhyny»*. Lviv, 3 lystopada, 2005. S. 295–305.
7. Kyyanovska L. Peredmova do zbirkky «Odarka Bandrivska. Naukovo-metodychni praci, statiti, recenzii» / Redkol.: S. Pavlyshyn, A. Tereshhenko, L. Kyyanovska ta in.; Uporyadkuv., red., per., prym., koment. R. Mysko-Pasichnyk; Peredm. L. Kyyanovskoyi. Lviv : Apriori, 2002. S. 2–4.
8. Kovalova O. Tvorcha postat spivaka Lyubomyra Macyuka ochyma ukrayinskyx i zarubizhnyx krytykiv. *Naukovi zbirkky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. Vyp. 24. «Vokalne mystecztvo: istoriya i suchasnist»: Zb. statej. Seriya: Vykonavske mystecztvo. Kn. II. Lviv : «Spolom», 2010. S. 65–71.
9. Myxalchyshyn Ya. Z muzykoyu kriz zhyttya. Upor., vst. statiya L. V. Melex-Yarosevych. Lviv : Kamenyar, 1992. 223 s.
10. Procevyat M. Znachennya tvorchosti M. Lysenka dlya koncertnoyi i pedagogichnoyi diyalnosti Odarky Bandrivskoyi. *Naukova zbirkky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. 2013. Vyp. 27. S. 120–125.
11. Samotos M. Diyalnist koncertno-kamernoyi spivachky Mariyi Procevyat u konteksti zaxidnoukrayinskoyi kultury II pol. XX st. (do 75-richchya z dnya narodzhennya). *Visnyk Lvivskogo universytetu. Seriya : Mystecztvoznnavstvo*. Vyp. 11. 2012. S. 102–110.
12. Storinky istoriyi Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka. Lviv : Spolom, 2009. 352 s.

ODARKA BANDRIVSKA'S ARTISTIC HERITAGE IN CREATIVE-PERFORMING PRACTICE

Bobechko Oksana – PhD Art Critic, Associate Professor,
Ivan Franko State Pedagogic University in Drohobych

The article deals with the artistic work of Odarka Bandrivska, a prominent representative of the Lviv vocal school, in the context of their influence on creative-performing activity of her students. The emphasis is also made on the artist's works regarding the practical advice of the experienced singer, the highlighting problematic issues of performance and interpretation of some vocal compositions as well as a special attitude of Odarka Bandrivska to the music of Ukrainian composers. The

article fragmentarily highlights the creative-performing activity of her class's leading students M. Antonovych, L. Matsiuk, T. Didyk and M. Protseviat who continued the vocal work of their advisor. They became famous chamber and opera singers as well as highly professional vocal teachers, which educated a lot of professional today's singers.

Key words: Odarka Bandrivska, artist, singer, artistic activity, scientific and artistic heritage, vocal art.

UDC 78.071.2(477)

ODARKA BANDRIVSKA'S ARTISTIC HERITAGE IN CREATIVE-PERFORMING PRACTICE

Bobechko Oksana – PhD Art Critic, Associate Professor,
Ivan Franko State Pedagogic University in Drohobych

The aim. The aim of the article is to highlight the impact of Odarka Bandrivska's artistic works on creative-performing activities of her class's leading students who became famous chamber and opera singers as well as highly professional vocal teachers.

Research methodology. Research methodology comprises applying methods of analysis, synthesis, comparison and generalization. A mentioned methodological approach allows to analyze different sources in order to regard the impact of Odarka Bandrivska's artistic works on creative-performing activities of her class's leading students who became famous chamber and opera singers as well as highly professional vocal teachers.

Results. Odarka Bandrivska's significant achievements in the field of vocal art have become influential in the professional development and fruitful activities of her students in their artistic realm. Among them there are prominent masters and highly professional vocal teachers, namely, M. Antonovych, L. Matsiuk, T. Didyk and M. Protseviat and others. Using Odarka Bandrivska's artistic works, her followers focused the main attention on perfect vocal and technical training, range of quality repertoire and fostering Ukrainian national music culture. Continuing the artist's traditions in the performing and vocal-pedagogical spheres, they not only multiplied the achievements of the Lviv vocal school but made a great contribution to the development of Ukrainian singing art that is an integral part of world music culture.

Novelty. The author offers her own concept of consideration of Odarka Bandrivska's artistic works that includes studying their impact on the professional development of the artist's students. Nowadays it is very topical issue that needs to be highlighted in the context of developing national vocal culture of the XX century.

The practical significance. Due to the detailed study of the impact of Odarka Bandrivska's artistic works on the professional development, creative-performing activities of her students (among them there are prominent masters and highly professional vocal teachers), we can better understand their significant contribution to the development of national vocal art. Fruitful work of the followers of the outstanding artist in their artistic realm reveals insufficiently studied pages in the history of Ukrainian culture and serves as a bright example for the contemporaries.

Key words: Odarka Bandrivska, artist, singer, artistic activity, scientific and artistic heritage, vocal art.

Надійшла до редакції 28.06.2021 р.

УДК 316.334.56:316.344.7[7.03+821.161.2(477.8)] «1970/1980»

МОДИФІКАЦІЯ ТЕМИ МІСТА У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Бабій Надія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0002-9572-791X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.466>
nbabij26@gmail.com

Оголошена тема передбачає дослідження стосунків «місто-людина» як актуальної естетичної рефлексії у візуальному мистецтві Західної України другої половини ХХ століття. Проаналізовані джерела, обрані за принципом декларації у них тематики міста як «метафори свідомості», відповідно мистецька інтерпретація міського простору розглядається як інтерпретація художнього тексту, що відображає появу нових змістів та значень, залежних від реципієнта. У роботах художників 1950-х років відзначені метафори міста-ілюзії, марення, островів, урбаністичної утопії, породженої естетикою авангардизму. Творчі рефлексії 1960-х рр. фокусуються на темах мовчазного опору, русифікації та люмпенізації; 1980-х – самотності митця, гетеротопії. Зазначено, що візуальні твори тяжіють до інтермедіальності як літературного принципу концепції.

Ключові слова: західноукраїнське місто, текст, візуальне мистецтво другої половини ХХ століття, маргінали.

Постановка проблеми. Урбаністична естетика, як новий вектор української культурної свідомості постала у першій третині ХХ ст.. Визначаючи місто як «метафору свідомості», визначаємо його мистецьку рефлексію як образ, що формується відповідно до способу мислення та діяльності людини.

Саме така сутність західноукраїнського міста, а не місто як топос, пейзаж, чи тема, запропонована нами для визначення його місця у актуальному мистецтві Західної України другої пол. ХХ ст.

Методологія. У дослідженні використано методологічні принципи Cultural Studies, що постулюють культуру як «сферу соціального розмаїття та боротьби» [3, 82] та методику фланерного споглядання, як приклад митця в контексті перехожого-споглядача, що формує фрагментарний образ міста. Картина міського життя, за таких обставин, «сприймається як палімесстна структура набору репрезентацій, образів міста, які співіснують у свідомості безлічі фланерів зі сфери культури, мистецтва, політики, економіки й літератури. Таким чином, місто ставиться в залежність від фігури фланера і...фланерного способу бачення й інтерпретації явищ» [3].

Аналіз останніх досліджень. С. Павличко у праці ««Місто» – “захований” модернізм 20-х: між авангардом і неокласицизмом» (2002 р.) зазначає на відповідності урбаністичного мислення модерністичному світоглядові, що на вітчизняному ґрунті, «...ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом» [8]. Дисертаційна праця М. Осадци (2019 р.) присвячена виявленню основних шляхів розвитку міського краєвиду в контексті образного, стилістичного трактування та регіональної специфіки [7]. Про відсутність зацікавлення тематизацією міста у своїх есеях вказують К. Присяжний та Г. Скларенко [9; 11]; авторка також актуалізує невідомі риси творчості митців-закарпатців з покоління 60-ників. Б. Мисюга у монографії про К. Звіринського робить сміливі припущення про взаємозалежність між рівнем власної свободи, що полягала у системі цінностей та урбаністичною формалізацією [6].

Емпіричною базою дослідження стали каталог творів Б. Тутельмана [12], есей Т. Прохаська [10] про модерніста Й. Васюка, візуальні твори західноукраїнських художників з колекцій Музею мистецтв Прикарпаття, Музею модернізму, відкритих мистецьких архівів, у яких тема міста виступає яскравим маркером маргінальних середовищ західноукраїнських міст 1970-1980-х років. Поза семіотикою Р. Барта, палімесстна природа візуальних текстів, які пропонуємо розглянути, стає очевидною з огляду на пізніє оприлюднення текстів, що були відірвані, чи визначались чужорідними для свого часу. Проявлення «чужорідності» розглядаємо як свідчення маргінальних концепцій.

Новизна дослідження: актуальні візуальні твори 50-80-х років ХХ ст. розглядаються як маргінальний палімпсест міського простору в контексті сучасної культурної урбаністики.

Мета статті задекларувати альтернативну тематизацію міста у візуальному мистецтві Західної України другої пол. ХХ ст. з огляду на фланерну природу особистості митця та палімесстність творів у сучасному світі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цінність суголосного мистецького образу міста, як і факти його відсутності, ігнорації чи прихована зацікавленість тематизацією в певний період є свідченням суб'єктивних процесів об'єктивної реальності, що відображають не лише ідеологічну програму реального міста, але й його емпіричного творення в якості урбаністичних теорій. Тож візуальні мистецтва продукують взаємодію естетичної свідомості та урбанізму, демонструючи образ міста як актуальну естетичну цінність.

Західноукраїнські міста, приєднані до Радянської України перед Другою світовою війною, зазнали нищівних репресій серед інтелігентських кіл у часі двох окупацій та «визволення». Вцілілі українці, діячі культури, масово емігрували на Захід, польські та єврейські осередки практично зникли, культурні «лакуни» заповнювались новоприбулими носіями соціалістичних ідеалів. Однак «нерадянський» вигляд історичних міст, тривалий час служив гальмівним фактором поширення типової блокової архітектури та значних монументальних комплексів сталінського зразка. Ці ж особливості вплинули на тематизацію міста в камерній актуальній мистецькій творчості.

За визначенням більшості істориків мистецтва, західноукраїнська образотворчість другої пол. ХХ ст. характеризується сільською тематикою [9; 11]. Криза жанру пов'язана з втечею від ідеологічного тиску, а не відсутністю естетичних рефлексій. «Світоглядні протиріччя...у середині 1950-х рр.. стосувалися цінностей <...> прихований бунт у львівському мистецтві виражався у саркастичному образі натовпу та негативному образі індустріального міста. Іншою формою – було формальне заперечення мімезису та творчість у площині авангардних художніх практик» [6; 32]. Джерела інспірацій мали доволі різне походження: спадок західноєвропейської освіти міжвоєнного періоду у представників старшого покоління, самоосвіта 60-ників на творчості представників «розстріляного відродження», звернення молодших активістів до концептуальних напрямів поп- і соц-арту.

Із точки зору міського обивателя митець розглядався як нероба, що вештається містом. Саме ця риса інтерпретується Бодлером як образ модерного митця, «фланера, людину світу, людину натовпів, дитину, філософа, обсерватора життя», (що одночасно є дзеркалом та калейдоскопом) суспільства, обдарованого свідомістю» [8; 13].

Формальні експерименти з «хаосом», навіяні урбанізацією та швидкою технологізацією помічаємо у міжвоєнних роботах випускників європейських академій. Візуалізації «чужого» міста

суголосні літературним творам І. Франка, Б. Грінченка, П. Мирного, В. Підмогильного. Колажна поезія І.-Б. Антонича 1930-х рр.: «Поема про вітрини», «Дума про плакати», просякнута урбанізмом та розмірковування про місце людини у техногенному світі.

Д. Іванцев 1937 р. створює серію дуальних пар боротьби стихій. Образ «Людина-машина» (фанера, олія) [1; 90] синтезує в собі іконографію Розп'яття з динамічною абстракцією як спробу заперечити механістичне єднання гуманізму й урбанізації. Тема міста, як сутності, що розчавлює просту людину, домінує у серії краківських гротесків Л. Левицького: «У черзі (Біржа праці)», 1932 р., «Їдці», «У лабораторії», 1933 р., «Вокзал. Ждальня III класу», «Похорон III класу» 1932-1935 рр.¹. Самотність серед натовпу, світоглядні протиріччя – ключова тема рисунків О. Сорохтея. Міський пейзаж зображується відстороненим спогляданням із вікна. Лише дахи; око митця не торкається поземної осі. Поодинокі персонажі – це ті, що латають діри: «Ремонтують дах», 1931 р., «Міські дахи», 1940 р.

Урбаністичний пейзаж Станіслава дялятинського художника Й. Васьківа періоду першої радянської окупації дещо неточний щодо розміщення конкретних будинків. На пейзажі є рукописна помітка автора, що точно відтворює реалії доби: «...шкода, що мусив малювати з пам'яті, а не з натури, бо, якби сів малювати у місті, то міг би бути затриманий і арештований як шпигун» [10].

Розмірковуючи про світо відображення у час ідеологічного примусу 1960-1980-х років, митці зберігають власну суб'єктивність як фундаментальну опору творчої діяльності. Експериментальні пошуки рідкісно досліджують внутрішні стани, зливаючись з оточуючим світом. Унікаючи урбаністичної пейзажності, буденне висвітлюється в усіх дрібних та непривабливих деталях «відкритого мистецтва» чи контркультурними методами. У маргінальній творчості посилюються розбіжності між реальним містом та суб'єктивним його відображенням, що характеризується фрагментарністю, колажевістю, часто хаотичністю. Абсурдний карнавал життя маркується введенням «маски» чи «лабіринту». Унікаючи описовості урбаністичних ландшафтів, митці вводять нові колоритні образи дозвілля, у яких лучиські чи конструктивіські типажі міщанства, використання засобів абстрактної композиції, неопрimitиву, поп-арту яскраво свідчать про зміни у часі та просторі.

У 1950-ті роки К. Звіринський створює стилізоване зображення струнного ансамблю «Музиканти», в якому чітко прослідковується метода живописної мови а не оповідальності. Серед робіт В. Патики – «Весела естрада», 1968 р., що в манері неопрimitиву зображує відомий львівський музичний джазовий гурт «Медікус». Поп-артівська композиція «Танці», 1970–1971 рр. О. Заборського є свідченням молодіжних вечорів в Івано-Франківському Будинку офіцерів, багатофігурний хаотичний портрет друзів та приятелів митця.

Ідеологія як концепція, естетичне як соціальне, митець як доля, протиставлення «я» і «вони», притаманне роботам О. Заливахи, ново оприлюдненим на виставці у Музеї мистецтв Прикарпаття 2021 р. «Вигляд на вулицю з вікон КДБ» (1975 р.) – демонструє погляд на місто як на демонічну об'яву. Висока вузька перспектива темного лінійного провулку з щільно облягаючими дахами, нагадує розкрити пащу Левіафана з образів «Страшного суду». В контексті вказаної композиції ще одна – «Вид із майстерні» (1970 р.). Композиція протиставляє тепло мікрокосмосу митця, зафіксоване центральною перспективою відкритого вікна з розгорнутою книгою на підвіконні та холодний урбанізований світ поза кімнатою – акцентований електричною опорою на тлі місяця в повні. Тема «закритого» міста підтримана в колажному творі «У місті» (1975 р.). Композиція утворена динамічними кривими спотворених вуличних перспектив, за якими визирають фрагменти ликів-облич. Семіотичний сенс доступний через введення зображення знаку «В'їзд заборонено» у центральній позиції. Ще одна колажева композиція «Слідчий КГБ» побудована за принципом щільної шахівниці з розставленими фігурами «гравця» на верхньому полі та «філософа» з піднятим пальцем догори унизу картини.

Село, як хранитель українства протиставляється «русифікованому» місту через виражальні засоби. Тенденції чітко прослідковуються у серії дрібної графіки митця² Ліноритні новорічні листівки 1970-1980-х рр. відтворюють сцени коляд, вертепів, наповнені органічними сільськими пейзажами з введенням кольору, та підкреслено пуритичні, схематичні у відтворенні кліток багатоповерхівок у міському сюжеті.

У картині «Серед поля» Ф. Манайла (1974 р.) використаний прийом своєрідної «хуманізації», міфологічного новотвору, урбаністичного фольклору: трансформаторна будка комічно постає в іпостасі нового бога³. Герой – художник – сакралізує технічний об'єкт, майстерно підводячи під сюжет тему придорожного розп'яття. Трансформатор вифарбований у жовтогарячий колір, постамент зображений як мурований із каменю – праворуч знак «не лізь – уб'є» натякає на голгофський череп. Квіти коло підніжжя доповнюють загальну феєрію абсурду.

Митець, що кохався у музиці, був консультантом із костюмів у театрі філармонії, сценографом, консультантом кількох фільмах, в т. ч. «Тіні забутих предків» С. Параджанова [5; 40-41], поза офіційними каталогами мав серію виразних робіт урбаністичного спрямування. У них Манайло свідомо уникає

патетизації новобудов, удаючись до формальних прийомів синтезу мистецтв: цехи та лабораторії заводів набувають якостей мажорних формальних структур, позбавлених людської присутності. Просторовість досягається глибокими центральними перспективами, відкритими барвами без світлотіней, що уподоблює сюжет структурам музичних коливань, безпредметним композиціям. Музичну тему підкреслюють і назви творів: «Симфонія заводу» (1975 р.), «Симфонія фабрики» (1970 р.), «Нові ритми», 1976 р.).

Картина П. Боечка «Бурштинська ДРЕС» (1975 р.) могла б розглядатись у руслі конформного прославлення соціалістичного будівництва [7]. Однак, при уважному розгляді впадає в око близькість до прототипів – «Возії каміння» Рубенса та «Місячна ніч над Роною» ван Гога. Домінуючий індустріальний пейзаж композиційно протиставляється дрібному тягачеві, навантаженому трубами. Сцена розгорнута на тлі місячної ночі, де серп місяця поєднується з вогнями новобудови та їх відображенням у плесі водойми. Дружина митця згадувала на посмертній виставці цінні деталі: виставком кількарарово завертав роботу митця, наголошуючи на відсутності зображення червоного прапора. Опираючись тискові, митець, зрештою, домалював прапор, запихнувши його, як габаритний прапорець, позаду труб.

Міста-ілюзії, марення, острови, урбаністична утопія, породжена естетикою авангардизму – ще одна яскрава модифікація означеної теми.

Серед робіт Й. Васьківа – сотні «пейзажів, похилених будинків на вулицях Варшави, Катовіц, Станіслава і ще якоїсь уявної Італії, планів перетворення Делятина на ідеальне місто, повне елегантності і сили, з вулицею Сумних Аптекарів, мідних пластин, відбитків, екслібрисів, алегорій і побутових сцен, рисованих у якомусь хмарно-вітряному заокругленому стилі, і побачити крізь все це уламок цивілізації, що відбрунькувалася у певний момент від основного стовбура і невпинно розвивалася у автономному острівному режимі. Майже як Мадагаскар біля Африки. Або Робінзон Крузо з його плантаціями і винаходами» [10].

Тема маленького міста, що втрачає свою автентичність відображена і в символічних композиціях О. Заборського «Місто» (1969 р.), Б. Готя «Місто», «Міський пейзаж» (1970-ті). «Рафіновані урбаністичні композиції...нерідко підкреслені контурною лінією, набувають декоративного вигляду і стають для митця ареною для творчих експериментів із формою, кольором і світлотінню» [7; 108].

Провінційний урбанізм у реаліях радянського міста постає також у живопису Б. Тутельмана з 1970-х. Автор експериментує у жанрі живописно-фольклорних узагальнень, звертаючись до манер та прийомів, окрім Шагала, Хуана Міро, Пауля Клее, на думку В. Мейланда – ОСТівців: А. Тишлера та А. Лабаса.

Середовище, створене митцем – естетично повноцінні ілюзії, часто трансльовані у концептуальних циклах, як то «Пейзаж із чотирьох картин», експонований на персональній виставці у Москві (1982 р.) та повторений для персональної у Чернівцях (1989 р.). У візуальній формі відображена обмеженість чуттєвої рефлексії обивателя, що відповідає глухому чорному тлу з вузькою діркою-просвітом третьої та повній чорноті четвертої частини циклу з графіті: «в водосточній трубе 22.9.82». Авторський сюрреалістичний погляд на місто, літаючий трамвай, водостічні труби, безкорисні дроти відобразились у поетичній урбаністиці московських поетів В. Ражнікова, І. Гривніної [12; 8].

Окремий цикл робіт представляють концептуальні «грюси» – картини, прототипами до яких стали поштівки австро-угорського періоду, титуловані гаслом «Gruss aus...». Картини виконані в експресивній манері, пастозні, контрастні за колоритом, де глибоким чорним тіням протиставляються спектральні світла. Російськомовні тексти – часом як гасло, «Привет из Черновцов», часом як навігаційний чи рекламний знак: «Заправка сифонов», «Ремонт взуття с 8 утра» виконують роль особливих поетичних метафор, вказуючи на химерність людської історії.

Метафізичні міста створені послідовниками «таємної академії» К. Звіринського. Спостерігаємо драматизм та напругу у симультанному розчиненні кольорових плям в просторі картин «Вогні нічного міста» Б. Сойки (1960-ті), «Стадіон» З. Флінти (1970 р.), моделях цивілізаційних архетипів «Знаки часу» того ж автора (1968 р.); «Диво серед нас» (1968 р.), «Вітри несли у даль їх звуки» (1968 р.) І. Марчука. Мистецтво стало пристанищем вільної людини, що не залежало від офіційних інституцій [6; 77, 236, 239].

Особливість графічних творів цього періоду – в їх прикладному змісті. Попереднє призначення як ілюстрації до книги чи листівки вводило естампи у світ дизайну, де було більше можливостей для творчого самовираження та формальних експериментів. Дрібні форми дозволяли обходити офіційні виставками та обмінюватись роботами в межах закордонних експозицій.

Як і живопис, графіка тяжіє до інтермедіальності як літературного принципу концепції. Митці контр-мистецтва – видатні слухачі та читачі своєї доби, організатори чи учасники альтернативних інтелектуальних гуртків. У їхній творчості чітко прослідковується діалог з актуальною прозою та поезією, філософськими творами. На основі текстів автори створювали візуальні образи та візуальні концепти, часто – авторські гетеропростори.

Для Л. Левицького тема міста доволі органічна, позбавлена містечковості, орієнтована на загальноєвропейський урбанізм. Графічні роботи більше композиційні, формальні, хоча окремі виконані у реалістичній манері. Зустрічаємо теми більярду та доміно, міщанок в експозиції етнографічного музею (1958 р.), як актуалізацію теми трансформації культурних цінностей у нових місцях. Міські джунглі та структури належать до абстрактно-геометричних композицій 1960–1970-х років. Вони відображують не місце, а простір як такий. Багаторівневі композиції насичені дрібними сюжетами, нашаруваннями різних буденних ситуацій, що можуть прочитуватись, як об’ємні поеми.

Серед закарпатських митців покоління 60-ників особіно виділимо графічні роботи П. Бедзіра та Є. Кременницької, позбавлені традиційної для регіону фольклористики та пейзажності.

Роботи Бедзіра циклічні, стилістика близька до європейських напрямів початку та середини ХХ ст., однак характеризується власною інтерпретацією й варіативністю, схильністю до медитативних практик [11; 64]. Зображення міста відсутні, однак серед експресивних монотипій знаходимо натяки на індустріальні об’єкти: мости, потужні електричні опори, димарі фабрик. Сюжет не має конкретного значення. У роботах присутня форма та знання композиції, експериментальний пошук, що, на думку митця необхідні як для самовираження, так і пізнання епохи, проєкції власного у майбутнє [11; 65].

Є. Кременницька писала міські краєвиди вже на початку свого творчого шляху [11; 66]. Вплив Бедзіра на її творчість позначився у графічних вправленнях. Швидкі начерки кульковою ручкою, кольоровими фломастерами хоча й мають реальні прототипи, характеризуються експресивними композиціями, здрібненням деталей, площинним вирішенням, модульністю, використанням контуру та лінійного опрацювання. «Серед робіт 1970-х років – акварелі, гуаші, темпері в дусі дитячого малюнка, де трансформація реальних форм, наївна безпосередність зображення поєднуються з властивим художниці вишуканим відчуттям кольору» [11; 69]. Композиції тушшю та широким пензлем постулюють до кубістів та монументальних робіт Ле Корбюзьє.

У колажеві О. Заборського до поезії І-Б. Антонича «Дума про плакати» (1967 р.) метафорою містянина виступає подертий глянecь, уривки з газет, заголовки буклетів, «хаос, що творить революційну поетику» [4], поп-арт, що стає концепцією.

Окремо зазначимо на метасвітах О. Аксініна та обмежених просторах у творчості М. Кумановського. Графічні роботи обох митців схильні до інтермедіальності, оскільки, попри свою літературну природу не є ілюстраціями, а візуальними концептами, відповідним до задумів і смислів літератури або візуальними ілюстраціями до власних філософських роздумів та індивідуальних естетичних принципів.

Так, ряд офортів Аксініна висвітлюють проблему неоднозначності зорового сприйняття та множинності бачення, метафізичного перетворення візуального на текстуальне і навпаки. Графіка включає багато образів із реального світу: вішаки для одягу, діарами, театральні куліси, відкриті коробки, фонтани, клітки для птахів, книги, тощо, однак усе це емблематичні метафори, а не картинний антураж. На офорті «EXL В. Вольдемарова – “LUBIN”» (1976 р.) введений формальний міський пейзаж із будинками, вежами та соборами, з яких спадає каміння, наче листопад, перетворюючись на літери та слова «Великої книги», на яку спирається місто як у давніх зображеннях землі, що спочиває на спині кита. Споруди наче виростають із літер та слів цієї книги.

Офорт, присвячений семіотикові Ю. Степанову (1979 р.), має в основі пірамідальну структуру, в каркасі якої трикутник Фреге. Усередині структури – лапа істоти з п’ятьма кігтями, що опирається на закладний камінь із текстовим написом: «Вавілонська вежа буде збудована», що відображує ідеальну місію митця.

Серія акварельних робіт М. Кумановського 1970-х років – складний замкнений світ із зачиненими брамами, обгороджувальними стрічками та високими глухими парканами правильної геометричності. Усередині цих просторів – мікросвіт митця, що складається з предметів, що, на перший погляд здаються випадковими: млинок, рукавичка, підняті до гори руки, стара праска – антураж, властивий театральній майстерні. Одночасно багато символічного: потир, число два, стрілки, завіси, з’язані вузлами в особливий спосіб, «тиша», що підтримується загальним образом. Як

і в Аксініна, в композицію включені текстові фрагменти – своєрідні письмена-послання посвяченим, що передбачають осмислення чужого, вдивляння у себе, оточення, мікросвіт. З іншого боку, інтелектуальна графіка є ретельно сконструйованим авторським художнім простором (гетеротопією), розуміння якої приходить лише за комплексного розгляду мистецького твору у контексті зовнішніх обставин та найближчого кола митця.

Висновки. Як доведено, візуальне мистецтво Західної України другої пол. XX ст., попри упереджену «селянськість», звертається до тематизації актуальної урбаністики. Візуальні образи, що є текстами міста, створені на основі матеріальних знаків. Відштовхуючись від фланерної моделі рефлексії, художники різних поколінь декларували відчуття міста як творення моделі світу в цілому. Тема міста одночасно постає у форматах «відкритого мистецтва» та контркультури, доводячи залежність тексту міста від соціального контексту та авторської інтерпретації. Актуальна візія, відповідно, делегує соціальний меседж до матеріальної урбаністичної структури. Естетичний образ міста відображає страх перед соціум, самотність митця, структурування «свого» та «чужого», ідеалізує місто, позначаючи його естетичну цінність, чи надає цій цінності якостей архетипу.

У контексті дослідження палімпсестність виявляє свою природу стратегічними засобами доступності вираження індивідуальних міських досвідів.

Список використаної літератури

1. Аронець М. Денис-Лев Іванцев. Життя і творчість. Київ : Грані Т, 2008. С. 90 [160 с.].
2. Гусейнова О. Місто як палімпсест: до теорії текстуралізації міського простору. *Волинська філологічна: текст і контекст*. 2009. Вип. 7. С. 95-100.
3. Джонсон Р. Так что же такое культурные исследования? *Логос*. 2021 № 1. 80–135.
4. Звіжинський А. Орест Заборський: «Робити виставки – не справа художника». *Збруч*. 2007. Відтворено з: <https://zbruc.eu/node/71756> (дата звернення: 20.10.2021).
5. Манайло-Приходько В. Співпраця Федора Манайла з творчими колективами філармонії, театру та кіно. *Вісник Закарпат. акад. мистецтв*. 2020. Вип. 14. С. 37-47.
6. Мисюга Б. Герметичне коло Карла Звіринського. Луцьк-Львів : МСУМК, ЛНАМ: Коло, 2018. 280 с.
7. Осадца М. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини XX – початку XXI століття: дис...канд. миств.; спец. 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2019. 341 с.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999, 448 с.
9. Присяжний, К. Полювання на Львів. *І*, 2003, Ч. 29. Відтворено з: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/prysiazhnyj.htm> (дата звернення: 20.10.2021).
10. Прохасько Т. Шерлок для Робінзона або Крузо для Холмса. *Збруч*. 2004. Відтворено з: <https://zbruc.eu/node/22090> (дата звернення: 13.10.2021).
11. Скляренко Г. Нові риси закарпатської художньої школи: Павло Бездір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан. *Студії мистецтвознавчі*. 2019, Ч. 2. С. 62-77.
12. Тутельман Б. Человек и городская среда. *Каталог персональной выставки*. Чернівці, 1990. 42 с.

References

1. Aronets M. Denis-Lev Ivantsev. Life and work. Grani T. 2008, 160 p.
2. Huseynova Olena. City as Palimpsest: from Theory Tekstualization Muni-cipal Zone. *Volyn philological: text and context*. 2009, Issue 7. p. 95-100.
3. Johnson R. So what is the cultural research? *Logos*, 2012, № 1. P.80-135.
4. Zvizhinsky A. Orest Zaborsky: «Making exhibitions is not an artist's business». *Zbruch*. 2017. Reproduced from: <https://zbruc.eu/node/71756> (access date: 20.10.2021).
5. Manailo-Prykhodko V. Fyodor Manail's collaboration with creative teams of the Philharmonic, theater and cinema. *Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts*. 2020, Issue 14. P. 37-47.
6. Misyuga B. Hermetic circle of Karl Zvirynsky. Lutsk-Lviv : MSUMK, LNAM, Kolo, 2019. 280 p.
7. Osadca M. Urban landscape in the works of artists of Ivano-Frankivsk region of the XX – early XXI century. The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art. For special. 17.00.05. LNAM, 2019.
8. Pavlichko S. The discourse of modernism in Ukrainian literature. Lybid, 1999. 448 p.
9. Prysiazhnyi, K. Hunting for Lviv., 2003, № 29. Reproduced from: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/prysiazhnyj.htm> (access date: 20.10.2021).
10. Prokhasko T. Sherlock for Robinson or Crusoe for Holmes. *Zbruch*. 2014. Reproduced from: <https://zbruc.eu/node/22090> (access date: 13.10.2021).
11. Sklyarenko G. New features of the Transcarpathian art school: Pavlo Bedzir, Elizaveta Kremnytska, Ferenc Seman. *Art studies*. 2019, № 2. P. 62-77.
12. Tutelman B. Man and urban environment. Catalog of a personal exhibition. Chernivtsi. 1990. 42 p.

MODIFICATION OF THE CITY THEME IN THE VISUAL ART OF WESTERN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Babii Nadiia – Assistant Professor of the department
of design and art theory of Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk

Artistic interpretation of urban space is seen as an interpretation of an artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings, depending on the recipient. The analyzed sources are selected on the principle of declaring the themes of the city as «metaphors of consciousness», respectively, the artistic interpretation of urban space is considered as an interpretation of the artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings dependent on the recipient. In the works of artists of the 1950 s, metaphors of the city of illusion, delusion, islands, urban utopia generated by the aesthetics of avant-garde were noted. Creative reflections of the 1960 s focus on the themes of silent resistance, russification and lumpenization; 1980 s – loneliness of the artist, heterotopia. It is noted that visual works tend to intermediality as a literary principle of the concept.

Key words: western Ukrainian city, text, visual art in the second half of the XX century, marginals.

UDC 316.334.56:316.344.7]7.03+821.161.2(477.8) «1970/1980»

MODIFICATION OF THE CITY THEME IN THE VISUAL ART OF WESTERN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Babii Nadiia – Assistant Professor
of the department of design and art theory of Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk

Artistic interpretation of urban space is seen as an interpretation of an artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings, depending on the recipient. The analyzed sources are selected on the principle of declaring the themes of the city as «metaphors of consciousness», respectively, the artistic interpretation of urban space is considered as an interpretation of the artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings dependent on the recipient. In the works of artists of the 1950 s, metaphors of the city of illusion, delusion, islands, urban utopia generated by the aesthetics of avant-garde were noted. Creative reflections of the 1960 s focus on the themes of silent resistance, russification and lumpenization; 1980 s – loneliness of the artist, heterotopia. It is noted that visual works tend to intermediality as a literary principle of the concept.

The study uses the methodological principles of Cultural Studies, which postulate culture as an area of social diversity and struggle. Accordingly, cultural research is defined as an intellectual and political tradition in academic disciplines, in terms of theoretical paradigms or on the basis of relevant research objects. The technique of flannel contemplation is defined as an example of an artist in the context of a passer-by, who forms a fragmentary image of the city. The empirical basis of the study were visual works by Western Ukrainian artists, in which the theme of the city is a bright marker of the marginal environments of Western Ukrainian cities of 1970-1980.

Conclusions. As it was proved, the visual art of Western Ukraine in the second half of the twentieth century, despite the biased «peasantry», turns to the thematics of current urban planning. Visual images that are texts of the city, created on the basis of material signs. Starting from the flannel model of reflection, artists of different generations declared the feeling of the city as a creation of a model of the world as a whole. The theme of the city appears simultaneously in the formats of «open art» and counterculture, proving the dependence of the text of the city on the social context and the author's interpretation. The current vision, accordingly, delegates the social message to the material urban structure. The aesthetic image of the city reflects the fear of society, the loneliness of the artist, the structuring of «his» and «foreign», idealizes the city, denoting its aesthetic value, or gives this value the qualities of an archetype. In the context of the study, palimpsest reveals its nature by strategic means of accessibility of the individual urban experiences expression.

Key words: western Ukrainian city, text, visual art in the second half of the XX century, marginals.

Надійшла до редакції 11.03.2021 р.

УДК 5.655, 7.03 (761)

ВОЕННА ТЕМАТИКА В НОВИХ НЯНЬХУА КИТАЮ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Чжао Чженгуан – аспірант,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-4018-7397>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.467>
light.monet@qq.com

Стаття присвячена дослідженню воєнної тематики у нових няньхуа Китаю кінця XIX – початку XX ст. Із сучасних політичних подій найчастіше зображувалися на народній картині війни, на які так багата новітня китайська історія. Сучасну війну художники почали зображати старими перевіреними методами, тобто представляючи кожен батальну сцену як театральну. Виявлено, що протягом указанного періоду традиційна жанрова і художня система няньхуа зазнає кардинальних змін. Із кінця 30-х років XX ст. і в перші роки Китайської Народної Республіки комуністичні ідеологи розраховували, що виконані професійними художниками із залученням майстрів традиційних промислів, няньхуа, які за формою багато чого запозичували від старих картин, приваблять новизною комуністичної ідеології велику кількість селян та робітників.

Ключові слова: воєнна тематика, жанри, мистецтво Китаю, народна картина, новорічні картини, няньхуа, типологія.

Постановка проблеми. Починаючи з XII ст. у Китаї існував звичай напередодні Нового року прикрашати житлові приміщення барвистими друкованими картинами, які в XIX ст. отримали назву «няньхуа», що означає новорічна картина. Ці були пов'язані з культовою та обрядовою складовою свята; на них зображували святих буддистського, даоського і народного пантеону. Значну частину новорічних картин становили доброзичливі сюжети, що містять символічні знаки побажання сімейного щастя, багатства, вдалої торгівлі, гарного врожаю. З'ясовано, що окрему групу складають сюжети розважального характеру, які знайомлять із літературою і театральними виставами. Для виготовлення новорічних картин у майстернях використовували техніку ксилографії. Розташовані по всій території Китаю майстерні няньхуа протягом усього року масовим накладом насичували ринок друкованою продукцією. У другій пол. XIX ст. художня творчість няньхуа набула масового поширення і сформувалася в самостійний вид образотворчого мистецтва, розрахованого на задоволення естетичних смаків широких верств населення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Після утворення КНР у 1949 р. мистецтво народної картини стало предметом наукових досліджень. Цій темі присвячені праці відомих китайських учених А Ин [7], Ван Шуцунь [8; 9], Го Вейцю [10], Чжоу Ибай [12]. Зокрема, в праці А Ина [7] подано загальний нарис еволюції жанру, показано взаємозв'язок народної картини з розвитком ксилографії та мистецтвом друкованих ікон, що виготовлялися у буддистських храмах починаючи з V ст. Ван Шуцунь [8; 9] розширює уявлення про еволюцію новорічної картини, докладно описує розвиток виробництва няньхуа в найбільшому центрі на півночі Китаю – Янлюціні. Надзвичайно значущим є пояснення методів і принципів зображення на народній картині, а також інтерпретація основних символічних та оберегових сюжетів і образів. У вступній статті до альбому «Сучасне образотворче мистецтво Китаю. Няньхуа» [9] дослідник розглядає основні історичні етапи розвитку няньхуа XX ст. від масштабного виробництва і масового поширення на початку XX ст. до занепаду традиційних промислів, зумовленого воєнною ситуацією; зародження нових картин няньхуа у 30–40-х рр.; масове поширення нових новорічних картин, виготовлених уже друкарським способом у 50-х рр.; трагічний період «культурної революції» 1966–1976 рр., коли мистецтво няньхуа перестало існувати; розквіт культурного життя у 80–90-ті рр, який сприяв відродженню фольклорних традицій новорічної картини – няньхуа. Поза межами Китаю мистецтво няньхуа досліджували в Росії. Академік В. Алексєєв [1] першим спробував науково осмислити цю традиційну ланку китайського народного мистецтва. Фундаментальна праця В. Алексєєва «Китайська народна картина» [1] є комплексним дослідженням китайського фольклору в історичному, лінгвістичному, культурологічному аспектах. Величезний внесок у вивчення художньої спадщини няньхуа зробив Б. Ріфгін [3], який досліджував походження окремих колекцій та історію їх створення.

Останнім часом у синології з'являються роботи, у яких зазначається, що традиційне китайське суспільство володіло всім необхідним для своєї модернізації, яка могла б відбутися без втручання західних ідей і технологій. Яскравий приклад тому – монографія Девіда Дер-вей Вана «Пишність кінця століття. Пригнічений модернізм пізньої цинської прози, 1849–1911» [4], яка показує, що цинська література мала всі ознаки модернізації, паростки якої були знищені втручанням ззовні. Д. Ван виступає проти Руху Четвертого травня і його ідей, які змінили природний хід розвитку китайської літератури, спрямувавши його західним шляхом. Так само природна еволюція традиційної китайської народної картини була перервана борцями за нове комуністичне мистецтво, які знищили старовинне мистецтво, не запропонувавши життєздатної і привабливої моделі розвитку на новому історичному етапі.

Мета статті полягає у виявленні воєнної тематики в народній картині Китаю, широко представленій на поч. XX ст., що мала свої художні особливості і стильові характеристики.

Виклад матеріалу дослідження. У середині XX ст. нова соціально-політична ситуація в суспільстві, прагматичний погляд китайського керівництва на природу і завдання мистецтва, з одного боку, сприяють широкому поширенню народної картини, а з іншого – забезпечують її функціонування в рамках догматичної культури. Утилітарний підхід до мистецтва зумовив жанрову обмеженість няньхуа. З усього розмаїття традиційних жанрів на перше місце висуваються реалістичні жанри, покликані відображати дійсність в її революційному розвитку. Провідну роль у мистецтві няньхуа відіграють суспільно-

політична, побутова тематика, портретний жанр, які надзвичайно яскраво й повно ілюструють соціально-політичні процеси в суспільстві. З огляду на це, важливо представити основні етапи формування цього унікального явища художньої культури Китаю першої половини ХХ століття.

З кінця ХІХ – початку ХХ ст., китайська народна картина стає одним із найпопулярніших видів образотворчого мистецтва. «Нові новорічні картини» (синь няньхуа 新年画) – термін, що означає явище імітації традиційних народних картин, які друкувалися в комуністичних районах Китаю з кінця 30-х років ХХ ст. і в перші роки Китайської Народної Республіки. Комуністичні ідеологи розраховували, що виконані професійними художниками із залученням майстрів традиційних промислів, які багато чого запозичували від старих картин, приваблять новизною комуністичної ідеології велику кількість селян та робітників. Про те, що основна увага приділялася саме пропаганді серед селян свідчать матеріали, які донесли до нас періодичні видання та реальні артефакти того часу. Сюжет подій у більшості зображень відбувається у багатому та процвітаючому селі, в якому організовані кооперативи та з'явилися перші трактори.

Теоретичне обґрунтування «новим няньхуа» дали в 30-ті роки художники з Яньані 延安. Вони прагнули знайти спосіб говорити з народом його мовою після провалу початого академією графіки Лу Сіня 鲁艺 експерименту «Рух за нову гравюру» (新木刻运动), метою якого було створення масової китайської гравюри за європейським зразком: чорно-біла кольорова гамма, світлотінь, експресіоністичні лінії, і настільки ж експресіоністичний трагізм змісту.

Для створення «нових няньхуа» на допомогу професійним граверам залучалися майстри тих промислів традиційних няньхуа, які від початку були орієнтовані на задоволення потреб сільського населення, таких як у містечку Янцябу у провінції Шаньдун. Майстрами повторювалась і дещо змінювалась композиційна схема та яскрава кольорова гама. Основним методом у створенні нових народних картин було надання старому змісту нових ідеологічних форм.

Набагато рідше до популяризації «нових» картин залучалися майстри з тих промислів, що виготовляли картинки для міської публіки. У районах, обділених увагою комуністичних пропагандистів, продовжували друкувати картинки зі старих дощечок, що, як засвідчують дискусії в тогочасній пресі, хвилювало ідеологів нового мистецтва. Втім, художнє значення старих картин комуністи усвідомлювали: в 1956 р. офіційна делегація КНР піднесла в дар Державному Ермітажу, що у Росії, колекцію народних картин містечка Таохуа'у поблизу Сучжоу, що складалася з нових відбитків зі старих дощечок: дверні боги меншені 门神 [2; іл. 204], Лю Хар із золотою жабою [2; іл. 207, 208, картини без назви], божество-покровитель літераторів Куй-син 魁星 [2; іл. 209]. До 1956 р. продукції найстаріших у Китаї сучжоуських промислів у колекціях Державного Ермітажу було небагато.

Дивним чином термін «нові няньхуа» остаточно закріпився за традиційною простонародною друкованою графікою. У Стародавньому Китаї простонародна гравюра називалася просто «картинками» – хуар (画儿). В. Алексєєв не вжив біом *няньхуа* жодного разу, тільки *хуар* [1]. Винайдений для комуністичного лубка термін є не цілком вдалим, оскільки трискладове поєднання можна розділити за змістом двоюко: синь няньхуа («нові няньхуа») або синьнянь хуа («новорічні картинки», але так прийнято інтерпретувати двоскладовий термін *няньхуа*). Картинки, які друкувалися при Республіці відносять до старих, традиційних, проте правомірність цього викликає сумніви.

Слід зазначити, що прикмети нового часу з'являлися на листах народних гравюр досить активно. Майстри намагалися задовольнити запити покупців нового покоління, і очевидно, що процес модернізації йшов природним шляхом, а не за наказом згори. Це стосується і впровадження нових технологій для збільшення накладів та зниження собівартості виробництва, і поступового проникнення на листи старих гравюр прикмет нового побуту, яке почалося вже при Цин і засвідчувало, що китайці знайомилися із західною цивілізацією. Частіше почали зображати годинники, велосипеди, автомобілі та залізницю. Цікавими на народній картині є зображення і самих іноземців та китайців, які приїхали з-за кордону, і одягнуті у європейські костюми. Поява нових сюжетів у народній гравюрі в останні роки імперії була дуже поширеним явищем.

Розглянемо в народній картині Китаю воєнну тематику, широко представлену в художньому просторі та мала свої художні особливості і стильові характеристики. Із сучасних політичних подій найчастіше на народній картині зображувалися війни, на які така багата новітня китайська історія. Сучасну війну художники почали зображати старими перевіреними методами, тобто представляючи будь-яку батальну сцену як театральну, причому настільки досягли успіху в зображенні битв у вигляді сценічних мізансцен, що не потребували драматургічного матеріалу для того, щоб представити недавній бій як театральне дійство. Нікого не бентежило, що війни були вже інші: велися новою зброєю, з'явилися нові супротивники. Негативним фактом є те, що війни того

часу дуже часто не були переможними, і новітня історія Китаю не поспішала висувати нових героїв. Позитивна й оптимістична по самій своїй суті народна картина була немислима без фіксації перемоги добра над злом. Тому герої «призначалися», нехай навіть для цього доводилося фальсифікувати історію.

Розглянемо картину «Тайванський флот» (臺灣軍船圖) [3; іл. 200] Першими за часом зображення на народних картинах «новими ворогами» стали японці. Подія демонструє міць китайського військового флоту в Тайванській протоці. Конфлікт почався з того, що 1874 року аборигени вбили членів екіпажу потерпілого аварію японського вітрильника. Японці використали це як привід для завоювання острова. Цинському уряду після виплати контрибуції і за посередництва англійців вдалося домогтися відкликання японського контингенту. Китайці після цього почали приділяти велику увагу розвитку свого флоту, проводили навчання, але під час війни з Японією в 1894–1895 рр. цинський флот був розгромлений, а Тайвань захоплений Японією. Очевидно, картина видрукувана до цих подій. Звертає на себе увагу фігура чоловіка у європейському цивільному одязі, що стоїть на першому плані спиною до глядачів у весловому човні. Він жваво розмовляє з китайськими військовими, що є знаком модернізації флоту за західним зразком.

Картина «Ватажок японців, поплывавши на руки, захоплює Тайбей. Лю І, палаючи гнівом, зв'язує генерала Кабаяму» (倭酋唾手德台北, 劉義憤怒縛樺山) [3, іл. 201] має композицію, що перевантажена деталями. Великий напис у верхній частині аркуша докладно розповідає про те, що власне відбувається. Наприкінці травня 1895 р. почалася висадка японської гвардійської дивізії під командуванням задалегідь призначеного генерал-губернатором Тайваню Кабаями Сукенорі 樺山資紀 (1837–1922 рр.) на півночі острова. Кабаяма хвалився, що зайняти весь острів йому буде так само легко, як попливати на долоню. За чотири дні до висадки десанту на острові була проголошена незалежна від Цинської імперії Держава народовладдя з обраним президентом Тан Цзин-Суном 唐景嵩 (1841–1903 рр.) на чолі. Однак при наближенні японців він утік на німецькому торговому судні, а оборону острова очолив Лю І 劉義, інше ім'я – Лю Юн-фу 劉永福 (1837–1917 рр.), учасник народного повстання на півдні Китаю в 1857 р. Лю І проголосив себе президентом, за сприяння китайських військ і корінного місцевого населення деякий час стримував просування японців на південь. У той час Кабаяма звернувся до Лю І, запропонувавши за винагороду здатися японській владі. На картині зображений момент, коли Лю І з гнівом відкидає спробу підкупу.

Композиція побудована як театральна мізансцена, що посилюється театральними позами другорядних військових персонажів. Дія розгортається в інтер'єрі приміщення. У центрі поважно сидять японський і китайський воєначальники. Уздовж уявних лаштунків вишикувалися китайські офіцери і голі по пояс аборигени в пов'язках на стегнах із листя, з пір'ям на голові. За спинами у китайців можна побачити японських офіцерів. Напис на картині свідчить, що після вдалих дій китайських військ японці припинили наступ. Насправді ж Лю І втікав з острова на англійському судні 18 жовтня 1895 р. Чи знав про це художник і намагався приховати, щоб не завадити патріотичному тону картини, і представити Лю І справжнім героєм. Можливо картина створена у короткий період літа – початку осені 1895 р., коли війська Лю І ще намагалися чинити опір. Однак таке припущення є сумнівним з огляду на великі розміри гравюри (57x105), численність персонажів, тонкість різьблення, добру якість барвників та великий напис.

Привертають увагу дві гравюри з провінції Шаньдун під назвою «Б'ємо японську державу з гармат» (炮打日本國) [3, іл. 202, 203]. Сюжет очевидно зобразив, перші дні китайсько-японської війни, коли була ще сильна віра в непереможність модернізованої китайської армії. Головним героєм обох картин є Сун Цин (1820–1902 рр.), воєначальник, що проявив себе ще під час придушення повстання тайпінів. Бойовими діями в Кореї в ході першої китайсько-японської війни він повинен був запобігти переходу японцями річки Ялу. Хоча народна картина представляє його героєм, він був у край непопулярним серед воїнів, що призвело до масового дезертирства його солдатів, поразки китайців у битві при Цзюляньчєні і форсування японцями річки Ялу в жовтні 1894 р. Останній епізод зображений на японській гравюрі укійо-е «Жорстокий бій на наплавному мості біля Цзюляньчєна» (清日九連城遊戰船橋) художника Кобаясі Тосиміцу, що працював у 1877–1904 рр. Японці переходять річку Ялу по понтонному мосту, незважаючи на запеклий вогонь китайської артилерії, яку часто зображають китайські художники.

Аналізуючи твір, насправді важко точно визначити, що за битва зображена на першій картині. Китайська «армія» – зліва, озброєна гарматами і рушницями, над командувачем армією солдат тримає прапорець з його ім'ям Сун-лаоші, що постає перед нами як театральний генерал. Зображення довершує ієрогліф 令 (наказ), вишитий на прапорці. Японці ж виглядають дивно.

Кожен із них є меншим за будь-якого китайця, вони захищаються від китайських гармат щитами, а озброєні списами. Військову міць китайської армії підкреслює монохромне зображення трьох гармат в «ар'єргарді» китайської армії. Сюжет другої картини є більш виразним. У 1894 р. Японія під приводом придушення селянського повстання в Кореї ввела в Сеул свої війська, захопила палац корейського короля і будівлю управління китайського намісництва. Китай був змушений вступити у війну з Японією, до якої, всупереч зображенню на першій картині, був абсолютно не підготовлений. На цій картині зліва зображений Сун Цин із прапорцем, «наказ» та інші китайські генерали, поруч із ними написані їхні прізвища. У правій частині картини японці оточили корейського короля, тут же присутній французький воєначальник – лисий старець із густою рудою бородою, який тримає прапорець із написом «Франція». Напис на картині свідчить, що дія відбувається «8-го числа 9-ого місяця», тоді як один із генералів загинув майже на місяць раніше. Театральність пози і костюми генералів демонструють урочистість та пафос події.

Актуальними для зображення для народних художників були бойові дії в ході повстання іхетуаней (1898–1901 рр.). Зауважимо, що повстанню передувала поява антихристиянських картинок, що висміюють християнські догмати і практику богослужінь, закликаючи до розправи над іноземцями. Настрій таких «листівок» значно відрізняється від звичних доброзичливих новорічних картинок і наводить на думку, що діячі антихристиянського руху використовували виробничі потужності промисловості, розміщуючи замовлення за своїми ескізами. Подібна практика була і за часів тайпінського повстання: тайпінська релігійна ідеологія забороняла малювати людей, тому на ньяньхуа того часу зображені тільки квіти і тварини, ймовірно, за ескізами художників зі стану повсталих.

Гравюра «Гармати в Пекіні б'ють по Сішіку» (北京炮打西什庫) [2, іл. 256; 3, іл. 204] зображує бій іхетуаней з французькими військами біля католицького храму Сішіка. Французи з рушницями, китайці озброєні списами і мечами. Головні героїні картини – дівчата-воїни, яких часто зображували на традиційних батальних картинах. Під час повстання в спеціальні загони Хунден чжао 紅燈 焰 («Червоний ліхтар горить») відбиралися маленькі дівчатка, які проходили в монастирях спеціальну підготовку, що магічним чином робила їх невразливими для куль. Вважалося навіть, що дівчатка могли літати і з повітря вражати ворога. Верхи на коні на чолі війства постає генерал Дун Фу-сян (1839–1908 рр.), командувач урядовими військами, які разом з Іхетуані боролися з іноземцями.

З усіх епізодів повстання іхетуаней найбільшою популярністю у народних художників користувалися події, пов'язані з битвою за Тяньцзінь. Центральний персонаж цих картин генерал і патріот Чи не Ши-чен (1836–1900 рр.) набагато більше підходив на роль героя, ніж Сун Цин, що став головним персонажем малюнків присвячених китайсько-японській війні.

Гравюра «Відбили Тяньцзінь» (恢復 天津) [6; 140] зображає події весни 1900 р. За трактуванням популяризатора картини У Цзи-ли, армія Восьми держав захопила Тяньцзінь, іноземці грабували і вбивали населення, а Не Ши-чен героїчними зусиллями відвоював місто в іноземців. Все, що відбувається у сюжеті гравюри розглядається як протиборство двох сторін – європейських агресорів і захисників китайців. Насправді сторін було три – армія Восьми держав, повсталі боксери-іхетуані і війська Цинського уряду, який спочатку підтримував виступ боксерів проти іноземців. Не Ши-чен командував корпусом імператорських військ і до певного часу рішуче і досить успішно воював проти заколотників, що викликало незадоволення анти іноземного угруповання в уряді. Коли його корпус був направлений для охорони Тяньцзіня від нападів іхетуанів, Не Ши-чен увійшов з ними у змову, і вони разом брали в облогу європейські концесії міста. Однак бузувірські методи повстанців викликали у бойового генерала огиду, конфлікт між Не Ши-ченом і керівниками повстанців став неминучим. Не Ши-чен наполіг на тому, щоб іхетуані перестали винищувати китайців-християн і пішли на штурм Тяньцзіня, який захищали іноземні війська. Договір проіснував недовго, Не Ши-чен був змушений відкрити вогонь по повстанцях, що змусило їх відійти від Тяньцзіня. Тим часом до обложеного міста підійшли війська союзників під командуванням генерала А. Стесселя. 9 липня 1900 р. Не Ши-чен очолив контратаку своїх військ, змусивши солдатів припинити відступ, але був убитий осколком від снаряда. Частини його корпусу відступили від Тяньцзіня, сам же генерал незабаром після загибелі став почесним героєм-патріотом, борцем за звільнення Китаю від іноземної присутності. В Тяньцзіні герою встановлено кінний постамент. На гравюрі події відбуваються трохи не так. Видно, що китайці входять у фортецю, звідки біжать іноземні військові. Які саме китайці – іхетуані чи регулярні частини, або і ті й інші разом, незрозуміло.

Схожа композиція з дивним змішанням нових і старих озброєнь із театральними позами деяких персонажів, трапляється ще на кількох гравюрах. Як приклад можна навести ще одну картину про битву за Тяньцзінь (大戰 天津) [6; 143, іл. 4], а також гравюру «Японські і німецькі війська ведуть великий бій за Циндао» (日德大戰 青島) [6; 143, іл. 3]. Це вже епізод Першої світової війни.

Подіям Синьхайської революції присвячена, серед інших, і картина «Народна армія м. Учана підняла справедливе повстання, і китайський народ знову відродився» (武昌府民軍起義漢人復興) [2, іл. 259]. Події переносять нас у початковий період революції, коли гарнізон м. Учана підняв повстання проти маньчжурської династії. Виконана в Тяньцзіні гравюра являє собою химерну суміш старого і нового. Революційні офіцери і солдати одягнені і озброєні по-сучасному, захисники ж династії виглядають як театральні персонажі старих картин. Важко сказати, чи використаний цей прийом свідомо, чи лише наївність народного художника стала причиною такої інтерпретації боротьби між старим і новим.

Гравюра «Бай Лан штурмує Циньчуань» (白朗過秦川) [6; 141] оповідає про селянське повстання, яке стихійно спалахнуло влітку 1912 р. у провінції Хенань. Повстанці під керівництвом збіднілого поміщика Бай Лана (1873–1914 рр.) виступили проти поміщиків і чиновників. Вони об'єдналися в партизанську армію, яка протягом двох років вела військові дії проти урядових військ. Найвищого підйому повстання досягло наприкінці 1913 р. – першій пол. 1914 р. охопивши, крім Хенань, багато повітів Хубей, Аньхоя, Шеньсі, Ганьсу. У той час повсталі ставили своєю головною метою повалення реакційної військової диктатури Юань Ши-кая.

Повстання було придушене в серпні 1914 р., тоді ж загинув Бай Лан. Картина примітна тим, що зараз абсолютно незрозуміло, кого в цій битві художник вважає правим, а кого винним. Те ж саме стосується і останньої гравюри, яку ми згадаємо в цій статті – «Велика битва за Шаньхайгуань між Фен і Чжи» (山海關奉直大戰) [2, іл. 258], що зображує епізод Другої Чжілі-Фентяньської війни (第二次直奉戰爭) 1924 р. між двома мілітаристськими кліками. Протиборчі сторони виступають під однаковими 5-кольоровими прапорами. У бою бере участь піхота і кавалерія, але над полем бою літає літак, символ нової епохи, точно і зрозуміло відтворювати події якої художники народної картини так і не навчилися.

Висновок. Підсумовуючи викладене, зазначимо, що у мистецтві няньхуа поч. XX ст. присутня воєнна тематика. Спроби освоїти і зробити масовими народні картини із зображенням недавніх воєнних та політичних подій закінчилися в кінці 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. непереконливими сценами недавніх внутрішніх китайських конфліктів. У народних картинах 30-х р. XX ст. домінує традиційна тематика побажання багатства в нових політичних і економічних умовах.

Комуністичні художники, створюючи «нові няньхуа», не стали продовжувати дослідів республіканських картин оновлення художніх засобів і сюжетів традиційної гравюри масового попиту. В. Алексєєв у своїх роботах про китайську народну картину часто повторював, що *хуаро* є відображенням великої культури в малій. У цьому аспекті у республіканських гравюр і «нових няньхуа» одна загальна проблема – «велика культура» ще не створена, точніше, створюється одночасно із самими картинами. Художники республіканського періоду намагалися вирішити це протиріччя природним шляхом, модернізуючи старі зразки так, як їм підказувало їхнє «ринкове чуття», вони створювали нові форми, вводили нові сюжети і образи. Результати були не дуже переконливими, але спроби працювати з новим матеріалом варті уваги і вивчення. Комуністичні ж художники багато теоретизували з приводу того, якими мають бути нові картини, проте в деяких аспектах їхня продукція є ближчою до традиційного новорічного лубка. Нові народні картини не скористалися досягненнями і художніми напрацюваннями ранніх республіканських картин. У *синь няньхуа* немає реальної політики і осмислення подій недавнього минулого, немає сатири, по суті є тільки дружелюбні побажання, обіцянка щастя від нової влади, вбрані у вельми традиційні форми. Республіканські гравюри з їхніми наївними, іноді смішними спробами використовувати старі прийоми для нових сюжетів виявляються насправді новішими, ніж «нові няньхуа», вони – продукт природного розвитку популярного жанру, а не ідеологічної установки. Республіканська друкована графіка ще володіла потенціалом природного внутрішнього розвитку.

Усі нинішні спроби відродити роботу промислів *няньхуа* по суті є їх музеєфікацією, одним з багатьох способів залучення туристів. Втішає лише те, що дослідникам і ентузіастам вдається збирати і видавати належним чином збережені старі картини.

Перспективи подальших наукових розвідок. Отже, є підстави стверджувати, що дослідження народної картини няньхуа в контексті художньої історії Китаю є перспективним напрямом мистецтвознавства.

Список використаної літератури

1. Алексеев В. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. Москва : Наука, 1966. 260 с.
2. Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб. : Славия, 2003.
3. Редкие китайские народные картины из советских собраний / сост. Б.Л. Рифтин и Ван Шуцунь. Ленинград : Аврора; Пекин : Народное искусство, 1991.
4. Wang David Der-wei. Fin-de-Siècle splendor. Repressed modernities of Late Qing fiction, 1849–1911. Stanford: Stanford University Press, 1997. 433 p.
5. Wyss Marie. De la relation entre les «nouvelles nianhua» et «les nianhua populaires»: exemples d'intericonicité dans un art de propaganda. *De Gruyter. Asiatische Studien. Études Asiatique. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft. Revue de la Société Suisse-Asie*. 2014. Vol. 68. N 1. P. 373–400.
6. Wu Zi-li 吳自立. Qing mo, Min chu zhanshi muban nianhua chutan 清末民初战事木版年画出探 (Предварительные разыскания в области народных ксилографических картин няньхуа о военных делах, конец Цин — начало Республики) // 年画的价值 — 中国木版年画国际论坛会议论文集 (The value of New Year Prints. Proceedings of the international Symposium on China woodblock New Year Prints). Tianjin: Feng Jicai Institute of literature and art in Tianjin university, 2011. P. 140–147. (На кит. яз.).
7. 阿英 《中国年画发展史略》，北京，1954年
8. 王树村 《京剧版画》，北京，1959年
9. 王树村 《中国民间年画百图》，北京，1988年
10. 郭味蕓 《中国版画史略》，北京，1962年
11. 靳之林 《中国民间艺术》，北京：五洲传播出版社，2004年，139页
12. 周贻白 《南宋杂剧的舞台人物形象》，北京，1960年

References

1. Alekseev V. Kitayskaya narodnaya kartina. Duhovnaya zhizn starogo Kitaya v narodnyih izobrazheniyah. [Chinese folk painting. The spiritual life of old China in folk images]. Moscow, 1966. 260 p. [in Russian].
2. Kitajskaya narodnaya kartina nyan'hua iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha. Katalog vystavki. [Chinese folk painting Nianhua from the collection of the State Hermitage. Exhibition catalog] SPb. : Slaviya, 2003 [in Russian].
3. Rifting B., Shutsun Van. Redkie kitayskie narodnye kartiny iz sovetskih sobraniy. [Rare Chinese folk paintings from Soviet collections]. Leningrad, 1991. 211 p. [in Russian].
4. Wang David Der-wei. Fin-de-Siècle splendor. Repressed modernities of Late Qing fiction, 1849–1911. Stanford: Stanford University Press, 1997. 433 p.
5. Wyss Marie. De la relation entre les «nouvelles nianhua» et «les nianhua populaires»: exemples d'intericonicité dans un art de propaganda. *De Gruyter. Asiatische Studien. Études Asiatique. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft. Revue de la Société Suisse-Asie*. 2014. Vol. 68. N 1. P. 373–400.
6. 吳自立. 清末民初战事木版年画出探 // 年画的价值 – 中国木版年画国际论坛会议论文集 [The value of New Year Prints. Proceedings of the international Symposium on China woodblock New Year Prints]. Tianjin: Feng Jicai Institute 2011. P. 140–147. [in Chinese].
7. 阿英 《中国年画发展史略》，北京，1954年[A Brief History of the Development of Chinese New Year Pictures], Beijing, 1954. [in Chinese].
8. 王树村 《京剧版画》，北京，1959年[Printmaking of the Peking Opera], Beijing, 1959. [in Chinese].
9. 王树村 《中国民间年画百图》，北京，1988年 [One Hundred of the Chinese Folk New Year Pictures], Beijing, 1988. [in Chinese].
10. 郭味蕓 《中国版画史略》，北京，1962年 [A Brief History of Chinese Printmaking], Beijing, 1962. [in Chinese].
11. 靳之林 《中国民间艺术》，北京：五洲传播出版社，2004年，139页[Chinese Folk Art], Beijing: Wuzhou Communication Publishing House, 2004, S.139. [in Chinese].
12. 周贻白 《南宋杂剧的舞台人物形象》，北京，1960年 [Images of Stage Characters in Zaju of the Southern Song Dynasty], Beijing, 1960. [in Chinese].

MILITARY THEMES IN THE NEW CHINESE NIANHUA OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

Zhao Zhegguan – Postgraduate Student
Lviv National Academy of Arts Lviv, Ukraine

The article is devoted into the study of military themes in the new Chinese Nianhua between late nineteenth and early twentieth century, when Chinese folk painting became one of the most popular types of fine arts. Military themes were often noticed in modern paintings, others like political events, which were so rich in modern Chinese history. Artists

began to portray modern warfare with old, proven methods, representing every battle scene as theatrical, and were so successful in depicting battles as stage mise-en-scène that they did not need dramatic material to present the recent battle as a theatrical act. It was found that during this period, the traditional genre and artistic system of nianhua undergoes radical changes since the late 30's of the twentieth century. And in the early years of the People's Republic of China, Communist ideologues hoped that professional artists, involving masters of traditional crafts, the Nianhua, who borrowed much from old paintings, would attract large numbers of peasants and workers with the novelty of communist ideology.

Key words: military themes, genres, Chinese art, folk painting, New year's pictures, nianhua, typology.

UDK 5.655, 7.03 (761)

MILITARY THEMES IN THE NEW CHINESE NIANHUA OF THE LATE XIX - EARLY XX CENTURY

Zhao Zhegguan – Postgraduate Student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim. The article is devoted into the study of military themes in the new Chinese Nianhua between late nineteenth and early twentieth century, when Chinese folk painting became one of the most popular types of fine arts. Military themes were often noticed in modern paintings, others like political events, which were so rich in modern Chinese history. Artists began to portray modern warfare with old, proven methods, representing every battle scene as theatrical, and were so successful in depicting battles as stage mise-en-scène that they did not need dramatic material to present the recent battle as a theatrical act. It was found that during this period, the traditional genre and artistic system of nianhua undergoes radical changes since the late 30's of the twentieth century.

Results. And in the early years of the People's Republic of China, Communist ideologues hoped that professional artists, involving masters of traditional crafts, the Nianhua, who borrowed much from old paintings, would attract large numbers of peasants and workers with the novelty of communist ideology. Since the XII century, in China, there was a custom on New Year's Eve. That is to decorate living spaces with colorful printed paintings, which in the XIX century was named «nianhua», it means New Year's picture. Nianhua were associated with the cult and ritual component of the holiday, they depicted the saints of the Buddhist, Taoist and folk pantheon. A significant part of Nianhua were friendly plots that contain symbolic signs of wishes for family happiness, wealth, successful trade, or a good harvest. It was found that a separate group consists of entertaining plots, which acquaint with literature and theatrical performances. Woodcut techniques were used in the workshops to make the new year's pictures.

Novelty. Nianhua workshops located throughout China have saturated the market with printed materials throughout the year. In the second half of the XIX century, the artistic work of Nianhua became widespread and formed into an independent form of fine art, which was designed to satisfy the aesthetic tastes of the general population. In the middle of the twentieth century, the new socio-political situation in society, the pragmatic view of the Chinese leadership on nature and the tasks of art, on the one hand, contribute to the widespread dissemination of the folk picture, and on the other – ensure its functioning within a dogmatic culture. The utilitarian approach to art led to the genre limitations of nannies. Of all the variety of traditional genres, realistic genres come to the fore, designed to reflect reality in its revolutionary development. The leading role in the art of nannies is played by socio-political, everyday themes, the portrait genre, which extremely vividly and fully illustrate the socio-political processes in society. Given this, it is important to present the main stages of formation of this unique phenomenon of artistic culture of China in the first half of XX century.

Key words: military themes, genres, Chinese art, folk painting, New year's pictures, nianhua, typology.

Надійшла до редакції 17.09.2021 р.

УДК 7.012:747

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТОЛІТТЯ

Кравчук Юлія Миколаївна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-2062-3147>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.468>
juliakrava88@gmail.com

Розглянуто художньо-композиційні принципи рекламного плаката станом на перші десятиліття ХХІ ст. Досліджено проблематику збагачення плакатної форми на сучасному етапі розвитку проектно-творчої дизайнерської діяльності. Проаналізовано естетичну цінність та художньо-комунікативні особливості візуального образу рекламного плаката. Узагальнено та систематизовано відомі факти з історії плаката з метою структурованої репрезентації предмета дослідження. Виявлено композиційні, художньо-естетичні та комунікативні особливості сучасного рекламного плаката. Дизайн сучасного рекламного плаката розглянуто в контексті специфіки синтезу мистецтва та комунікаційних технологій.

З'ясовано, що професійно створений рекламний плакат, розроблений з урахуванням специфіки художньо-естетичних принципів, а також розуміння особливостей емоційного сприйняття композиційних прийомів – могутній інструмент впливу на свідомість споживача. Сучасний плакат є результатом проектно-творчої діяльності дизайнера, його

основною функцією є рекламна, але за умови відповідного творчого підходу, рекламний плакат ХХІ ст. стає твором мистецтва.

Ключові слова: рекламний плакат, дизайн, художньо-композиційні особливості, естетичні принципи, комунікація, проектно-творча діяльність.

Постановка проблеми. Мистецтво плаката як один із засобів спонукання та інформування, а головне – унікальний спосіб дизайнерського самовираження на початку ХХІ ст. отримує новаторське виявлення.

На сучасному етапі, коли рекламна галузь надзвичайно активно розвивається і позиціонується як найбільш технологічно оснащена галузь вітчизняної економіки, дизайн рекламного плаката посідає провідні позиції серед інших напрямів.

Звернення до означеної проблематики зумовлено науковим інтересом до художньо-композиційних особливостей рекламного плаката перших десятиліть ХХІ ст. та необхідністю мистецтвознавчого осмислення специфіки його генези в контексті специфіки розвитку проектно-творчої дизайнерської діяльності.

Останні дослідження та публікації. Означена проблематика привертає неабияку увагу дослідників. Наприклад, В. Грищенко у статті «Особливості дизайну в мистецтві плаката» [4] формулює вимоги до дизайну плаката відповідно до його функціонального призначення та з'ясовує засоби його художньої виразності; Н. Станкевич досліджує композицію рекламного плаката Галичини періоду ар-деко в однойменній науковій публікації [11]; О. Залевська у дослідженні «Проектно-художні засоби українського плаката доби постмодернізму» [5] аналізує засоби виразності постмодерністських комунікативних дизайн-практик та аналізує творчість вітчизняних дизайнерів-плакатистів другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

Історіографічний аналіз засвідчив, що протягом останніх років різноманітні аспекти проблематики рекламного плаката отримали висвітлення у наукових публікаціях вітчизняних дослідників. Водночас питання художньо-композиційних особливостей рекламного плаката на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору залишається одним із найменш досліджених і потребує комплексного вивчення з позицій сучасних гуманітарних наук.

Метою статті є виявлення художньо-композиційних принципів рекламного плаката на сучасному етапі розвитку проектно-творчої дизайнерської діяльності.

Виклад матеріалу дослідження. Плакат (нім. plakat, від фр. Plaque – приклеїти, наліпити) [12; 115] – великомасштабний не фальшоване видання з однібічним друком, як правило, – ілюстрація з супровідним заголовком [7].

Сучасні дослідники визначають плакат як форму образотворчого мистецтва, що виконує намічену практичну функцію, впроваджена в маси і спрямована на конкретні соціальні або маркетингові завдання [3]; і традиційний жанр графічного дизайну, що вирішує комунікативні завдання у сучасному суспільстві [2; 4].

Виходячи з традиційного поділу образотворчих мистецтв на графіку, живопис, архітектуру, скульптуру та декоративно-прикладне мистецтво, плакат, зазвичай, розглядають плакат як певний різновид графіки (виходячи з принципу більшої схожості) або ж взагалі уникають акцентувати на його видовій приналежності [10].

Сформований у період другої пол. ХІХ – поч. ХХ ст. як засіб графічної комунікації, плакат розвивався під безпосереднім впливом актуального тогочасного мистецтва, а кульмінація його функціонального розуміння асоціюється з діяльністю майстрів школи Баухауз, оскільки саме ними й розроблені основи нової візуальної лексики, що стала фундаментом розвитку сучасного плаката.

Види плакатів класифікуються за двома категоріями:

– комерційною, що включає в себе рекламні, торгові та індустріальні цілі для плаката; відповідно плакат, як продукт поліграфічної галузі, повинен максимально сприяти популяризації товарів та послуг;

– ідейною (політичною, соціальною, військовою, агітаційною), специфікою якої, відповідно, до суспільно-політичного устрою та культурно-історичного періоду, є виконання патріотичного, революційного, освітньо-технічного та виховного навантаження [1; 56].

На сучасному етапі дизайн, як творча діяльність, спрямована на створення багатогранних якостей об'єктів, процесів, послуг та їх систем протягом усього життєвого циклу, є центральним фактором гуманізації інноваційних технологій та вирішальним фактором культурного і економічного обміну. Науковці наголошують на тому, що сучасна людина живе в спроектованому світі, оскільки вся матеріальна обстановка та життєві ситуації є результатом проектно-творчої діяльності [8; 7].

Станом на початок третього десятиліття XXI ст. плакати стали невід'ємною частиною навколишнього середовища. Рекламний плакат, спрямований на привернення уваги та повідомлення людині інформації, ознайомлення з новими товарами та послугами, здійснює вплив на світогляд, формування естетичного смаку тощо. Водночас, якщо раніше проектування об'єктів графічного дизайну мало на меті донести інформацію про товар чи послугу, то наразі головним є навіювання споживачу думки про їх необхідність. Відповідно до специфіки процесу споживання, дизайн-об'єкти перетворюються на засоби комунікації, стаючи особливими знаками, що дозволяють людині взаємодіяти з соціумом загалом та окремими індивідами зокрема.

О. Воронова наголошує, що жанрові особливості плаката включають ясність вираження, легкість доступності та відсутність протиріч. Його специфічною характеристикою, що впливає на особливості дизайнерського рішення, є художнє оформлення інформації, яку необхідно донести до глядача з урахуванням обмеженого часу [3].

Дослідники наголошують, що основним принципом плаката є спрощена композиція, призначена привернути увагу людини – великі об'єкти, написані яскравими фарбами з використанням нечисленних кольорових відтінків. Важливе значення набуває співвідношення «фігура-тло» – за умови відповідного використання кількох (три-чотири) локальних кольорів, силуєтності зображення та різкості контуру досягається необхідна виразність [9; 7].

Зважаючи на тему статті, розглянемо основні художньо-композиційні принципи рекламного плаката більш детально.

Безмежні варіанти компонування поділяються на два види – симетричний та асиметричний. Симетричне компонування вважається найпростішим і зводиться часом до суто арифметичного розрахунку. Цей вид композиції створює враження нерухомості та у певних формах викликає відчуття парадності й урочистості. Асиметрична композиція є підпорядкованою організацією частин, що не зумовлене будь-якими жорсткими нормативами. Така композиція завжди виконана з внутрішньою енергією, рухом, що виражає почуття занепокоєння, схвилюваності.

Вибір того чи іншого виду композиції залежить від багатьох чинників, головними серед яких є зміст образотворчого матеріалу, а також психологічні особливості сприйняття – ці два фактори виступають у тісній єдності. Іноді у композиції беруть участь кілька самостійних ілюстрацій. Наприклад, іміджева реклама містить мінімум тексту (слоган, девіз). Майже весь простір оголошення відводиться для зображення, оскільки в іміджевій рекламі важливий образ, а не детальні дані про рекламований об'єкт. Образ набагато легше передати малюнком із мінімумом тексту.

Зауважимо, що у випадку коли рекламне оголошення має строгий, діловий характер, роль ілюстрації може бути зведена до мінімуму.

У кожній композиційній побудові всі частини живуть власним внутрішнім життям. Ті чи інші форми можуть мати спрямованість вгору або вниз, ліворуч або праворуч, до центру або убік. Якщо більшість форм та ліній у композиції спрямована в одному напрямку, вся побудову набуває стрімкого характеру. Таку композицію можна характеризувати як динамічну. Протилежна спрямованість форм ніби взаємно знищує враження руху, від чого композиція стає врівноваженою та спокійною. Таку композицію можна назвати статичною.

Будь-яка композиція схематична, тобто має, незалежно від числа структурних елементів, зорові вісі, що пов'язують її основні елементи – їх співвідношення створює лінійну схему композиції. Зазвичай різні варіанти композиційних рішень мають схеми, що більшою чи меншою мірою наближаються за контуром до ліній (пряма, крива, горизонталь, вертикаль) або найпростішим геометричним фігурам (квадрат, трикутник, коло, овал). Наприклад, в композиційній схемі, побудованій колом основні елементи композиції підпорядковані у своєму контурі лініям, що нагадують коло або його частину чи наближаються до них.

Лінійна схема багато в чому визначає емоційно-образний устрій. Характер впливу композиції, заснованої на тій чи іншій лінійній схемі, визначається характером впливу найпростіших геометричних структур – ліній та фігур, що становлять цю схему:

- композиція на основі однієї або кількох вертикалей динамічна і водночас велична, урочиста;
- композиція, побудована на горизонталі, має слабо виражені динамічні властивості і найчастіше статична;
- діагональна композиція справляє враження активного руху;
- композиція за двома діагоналями активна, рухлива, а в разі перетину діагоналей – статична; статичною є й хрестоподібна композиція;
- композиція, побудована за квадратом і колом, статична, урочиста;

– овальне komponування, навпаки, динамічне.

Композиція відображає логіку художнього вираження та зображення. Завдяки композиції всі важливі деталі набувають значущість, вказують на головне та групуються навколо нього.

Н. Станкевич наголошує на тому, що композиція плаката, головними засадами якої є символізм, мімесис, стилізація, фантазія та ремінісценція, створює «органічну єдність міри, доцільності й гармонії, сприяє логічному формотворенню зорової інформації» [11; 335].

У процесі розробки рекламного плаката важливо згрупувати деталі таким чином, щоб кожна з них у розвитку сюжету була пов'язана зі змістом, та була мотивована ним.

Однією з найважливіших вимог композиції рекламного плаката є відсутність випадкового, зайвого, непотрібного.

Ілюстрації у рекламному плакаті мають чотири основні візуальні характеристики: розмір, форма, зміст та техніка виконання.

Однією з основних візуальних характеристик плаката є розмір. У перших ескізах дизайнер визначається з форматом плаката, оскільки він визначає komponування форм вертикально чи горизонтально. Відповідно до формату плаката обираються розміри ілюстрації – у більшості випадків розмір зображення збігається з розміром всього рекламного оголошення. Зазвичай форма ілюстрації збігається з формою використаної площі (наприклад, у випадку з рекламою у журналі, форма майже завжди прямокутна).

Загальним правилом композиції рекламного плаката є цілісність зображення, пропорційність частин, продиктованих змістом. До приватних правил композиції можна віднести встановлення формату, тобто форми образотворчої площини, розгорнутої вертикально або горизонтально. Зміст плаката включає ідентифікатори (зображення рекламованого об'єкта, логотип та ін.), об'єкти первинної та вторинної уваги, тло, колір.

Зображення рекламованого об'єкта відсутнє, якщо рекламуються, наприклад, якісь послуги. Іноді ідентифікатори показані дуже ненав'язливо і їх не завжди вдається помітити з першого погляду. Зазвичай зображення рекламованого об'єкта розміщується на передньому плані для полегшення сприйняття.

Різні композиційні схеми, незважаючи на певний характер впливу, не є раз і назавжди заданими, безперечними рецептами композиції. Вони є не основним, а лише початковим, але суттєвим джерелом емоційно-образного ладу композиції. Головним у композиції кожного рекламного плаката є зміст, який зрештою визначає той чи інший психологічний та емоційний ефект. Водночас художньо-естетичні властивості рекламного плаката не ототожнюються з властивостями продукту чи послуги, який він рекламує, оскільки дизайн-об'єкти набувають автономності стосовно товару, стають самостійними елементами масової культури, що є основою для висування до них вимог естетичного характеру [6; 258].

Візуальна інформація побудована на залученні мимовільної уваги:

– увага спостерігача концентрується у тих місцях зображення, де відбувається взаємодія елементів;

– напрям руху погляду спостерігача, зазвичай, збігається з напрямом руху елементів;

– ефективним способом для того, щоб сфокусувати увагу на конкретному елементі є його виділення серед інших;

– більш сприятливими для швидкого сприйняття та кращого запам'ятовування є прості геометричні правильні форми.

Н. Станкевич пропонує типологізувати рекламні плакати за іконографічним та композиційним характером на:

– текстово-емблематичні плакати;

– фігурно-портретні плакати;

– «картинні» плакати [11; 340].

Шрифту у плакаті – самостійна, зазвичай орнаментальна фігура, задіяна в загальному просторі роботи.

При написанні шрифту слід утримуватись від зайвої багатобарвності: текст не повинен бути строкатим. У шрифтових написах як правило, застосовуються два кольори: один для всього тексту, інший для виділення деяких його частин або навіть окремих літер чи цифр. Третій – це колір тла. Для того, щоб напис добре сприймався, він має чітко виділятися на тлі. Біле тло в написах, значних за обсягом, не є найкращим, він стомлює зір. Більш спокійним тлом є кольорові тони на кшталт охристого, сірувато-блакитного та ін.

У заголовках, короткий і виразний рекламний напис повинен залучати увагу. Для таких шрифтових написів краще використовувати сильно насичені кольори: помаранчевий, червоний,

червоно-коричневий та ін. Натомість для напису, скомпонованого з кількох рядів бажано вибирати більш спокійні тони, які не стомлюють зір.

Висновки. Рекламний плакат початку третього десятиліття ХХІ ст. відчуває на собі вплив різних факторів, зокрема технічного прогресу, побудови візуально-композиційного ладу, розвитку професійних шкіл, розвитку соціокультурного життя країни та світу. Зокрема, синтезуючись дизайнером з урахуванням багатьох аспектів, рекламний плакат залежить від вимог замовника, його смаку та інтелектуальних здібностей.

Плакати акцентують увагу на предметах та явищах за допомогою гротеску, метафоричних образів, узагальнених форми та інших специфічних художніх засобах і, відповідно, залучаються до сфери інтересів людини, набуваючи емоційно-чуттєвої природи, оскільки розкривається їх цінність для людства – естетичне значення, естетичні властивості, що набувають форми прекрасного, потворного, трагічного або комічного, піднесеного або нищого.

Професійно створений рекламний плакат, розроблений з урахуванням специфіки художньо-естетичних принципів, а також розуміння особливостей емоційного сприйняття композиційних прийомів – могутній інструмент впливу на свідомість споживача.

Незважаючи на те, що сучасний плакат є результатом проектної діяльності дизайнера і основною його функцією є, звичайно, рекламна, за умов відповідного підходу, рекламний плакат ХХІ ст. – витвір мистецтва.

Список використаної літератури

1. Андреева О. В. История книжного дела в изобразительных аудиовизуальных и вещественных источниках. Москва : МГУП, 2008. 172 с.
2. Ван М. Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новейшие концепции и тенденции развития в зарубежной практике : автореф. дисс... канд. искусств. : 17.00.06 / Санкт-Петербург. гос. ун-т технологий и дизайна. Санкт-Петербург, 2010. 32 с.
3. Воронова Е. С. Жанровый и коммерческий подход к разработке современного плаката. URL: <https://docplayer.com/27025874-Zhanrovyy-i-kommercheskiy-podhod-k-razrabotke-sovremennogo-plakata.html> (дата звернення: 12 груд., 2021).
4. Грищенко В. Особливості дизайну в мистецтві плаката. *Вісник ХДАДМ*. 2016. № 6. С. 138–140.
5. Залевська О. Ю. Проектно-художні засоби українського плаката доби постмодернізму : автореф. дис... канд. миств.: 17.00.07 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 23 с.
6. Крадышев А. Н. Эстетические свойства современных рекламных плакатов. *Вестник ОГУ*. 2007. № 76. С. 253–260.
7. Краткий толковый словарь по полиграфии URL: <http://polygraphy.academic.ru> (дата звернення: 7 грудня 2021).
8. Овчинникова Р. Ю. Кич как концепция в графическом дизайне : автореф. дисс... канд. искусств. : 17.00.04 / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2007. 23 с.
9. Понасенкова И. А., Юрчук К. С., Филиндаш Л. В. Рекламный плакат как вид искусства. *Студенческий форум*. 2021. № 20 (156). С. 6–8.
10. Саратовская Н. Н. Художественный образ в плакате: проблема содержания и формы. URL: <https://plakat.unid.by/blogosfera/hudozhestvennyy-obraz-v-plakate-problema-soderzhaniya-i-formy> (дата звернення: 6 грудня 2021).
11. Станкевич Н. Композиція рекламного плаката Галичини періоду ар-деко. *Народознавчі зошити*. 2008. № 3–4. С. 335–340.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 3. Москва : Прогресс, 1971. 827 с.

References

1. Andreeva O. V. Istoriya knizhnogo dela v izobrazitel'nyh audiovizual'nyh i veshchestvennyh istochnikah. Moskva : MGUP, 2008 (in Russian).
2. Van Meni Hudozhestvenno-kommunikativnye osobennosti sovermennogo plakata. PhD Dissertation. Sankt-peterburg : Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet tekhnologii i dizajna, 2010 (in Russian).
3. Voronova E. S. Zhanrovyy i kommercheskiy podhod k razrabotke sovremennogo plakata. URL: <https://docplayer.com/27025874-Zhanrovyy-i-kommercheskiy-podhod-k-razrabotke-sovremennogo-plakata.html> (in Russian).
4. Hryshchenko V. Osoblyvosti dyzainu v mystetstvi plakata. *Visnyk KhDADM*, 2016. no. 6. P. 138–140 (in Ukraine).
5. Zalevska O. Yu. (2019). Proektno-khudozhni zasoby ukrainskoho plakata doby postmodernizmu. PhD Dissertation. Kharkiv : Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv (in Ukraine).
6. Kradyshev A. N. Esteticheskie svojstva sovremennyh reklamnyh plakatov. *Vestnik OGU*, 2007. no. 76. P. 253–260 (in Russian).
7. Kratkij tolkovyj slovar' po poligrafii URL: <http://polygraphy.academic.ru> (in Russian).
8. Ovchinnikova R. YU. Kich kak koncepciya v graficheskom dizajne. PhD Dissertation. Ekaterinburg : Ural'skij gosudarstvennyj universitet imeni A.M. Gor'kogo, 2007. (in Russian).

9. Ponasenkova I. A., YUrchuk, K. S., Filindash, L. V. Reklamnyj plakat kak vid iskusstva. Studenchiskij forum, 2021.No. 20 (156)/ P. 6–8 (in Russian).
10. Saratovskaya N. N. Hudozhestvennyj obraz v plakate: problema sodержaniya i formy, 2010. URL: <https://plakat.unid.by/blogosfera/hudozhestvennyj-obraz-v-plakate-problema-soderzhaniya-i-formy> (in Russian).
11. Stankevych N. (2008). Kompozytsiia reklamnoho plakatu Halychyny periodu ar-deko. Narodnavchi zoshyty, 2008. No. 3–4. P. 335–340 (in Ukraine).
12. Fasmer M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka, Vol. 3. Moskva : Progress, 1971 (in Russian).

ARTISTIC AND COMPOSITIONAL PRINCIPLES OF THE ADVERTISING POSTER OF THE FIRST DECADES OF THE XXI CENTURY

Kravchuk Julia – graduate student of the Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The article considers the artistic and compositional principles of the advertising poster as of the first decades of the XXI century. The problems of poster enrichment at the present stage of development of design and creative design activities are studied. The aesthetic value and artistic and communicative features of the visual image of the advertising poster are analyzed.

The known facts from the history of the poster are generalized and systematized for the purpose of structured representation of the subject of research. Compositional, artistic, aesthetic and communicative features of a modern advertising poster are revealed. The design of a modern advertising poster is considered in the context of the specifics of the synthesis of art and communication technologies.

It was found that a professionally created advertising poster, designed taking into account the specifics of artistic and aesthetic principles, as well as understanding the peculiarities of emotional perception of compositional techniques – a powerful tool to influence consumer consciousness. A modern poster is the result of the designer's project activities and its main function is advertising, but subject to an appropriate creative approach, an advertising poster of the XXI century becomes a work of art.

Key words: advertising poster, design, artistic and compositional features, aesthetic principles, communication, design and creative activity.

UDC 7.012:747

ARTISTIC AND COMPOSITIONAL PRINCIPLES OF THE ADVERTISING POSTER OF THE FIRST DECADES OF THE XXI CENTURY

Kravchuk Julia – graduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this article is to highlight the artistic and compositional principles of the advertising poster at the present stage of development of design project and creative activity.

Research methodology. The research uses the method of theoretical and structural analysis, the philosophical and aesthetic method, the method of artistic and stylistic analysis, in order to identify artistic and compositional principles of the advertising poster at the present stage of design project and creative activity development.

Results. In the first decades of the XXI century, the advertising poster is influenced by various factors, including technical progress, elaboration of visual and compositional system, amplification of vocational schools, development of social and cultural life in our country, and throughout the world. The advertising poster depends on the requirements of the customer, his taste and intellectual abilities. It has to be synthesised by the designer, taking into account many aspects,

Posters focus on objects and phenomena through grotesque, metaphorical images, generalised forms, and other specific artistic means. Accordingly, they are involved in the sphere of human interests, acquiring emotional and sensual nature. Their precious role for humanity is revealed through aesthetic values and properties, taking the form of something beautiful, ugly, tragical or comical, sublime or mean.

The professionally made advertising poster, elaborated with taking into account the specifics of artistic and aesthetic principles, as well as understanding the features of compositional techniques emotional perception, is a powerful influence tool for the consumer's consciousness.

Despite the fact that the modern poster is the result of the designer's project activity, and its main function is advertising, under the appropriate approach, the advertising poster of the XXI century is defined as a work of art.

Novelty. The artistic and compositional principles of the advertising poster in the first decades of the XXI century are researched and analysed; the problems of the poster form enrichment at the present stage of design project and creative activity development are studied; compositional, artistic and aesthetic, communicative peculiarities of the modern advertising poster are revealed.

The practical significance of obtained results lies in the possibility of using the content and conclusions of the study in further elaboration of issues, related to the artistic and compositional principles of the advertising poster.

Key words: advertising poster, design, artistic and compositional peculiarities, aesthetic principles, communication, project and creative activity.

Надійшла до редакції 17.12.2021 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 304.2

ДО АНАЛІЗУ МИСТЕЦЬКОЇ СЕМІОСФЕРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕТНОКУЛЬТУРІ

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-6354-5161>,
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.469>
volodymyr.lychkovakh@ukr.net

У контексті етнокультурології та семіотики розглядаються репрезентації етнокультури в художньо-образній і знаково-символічній сферах української міфології, фольклору, народного мистецтва. Предметом семіологічного аналізу виступають, зокрема знак Коня і знак Риби у традиційному світогляді та образотворчості народу. Розкривається значення художньої символіки, передовсім архетипових знаків для побудови етнонаціонального образу світу, ментально-естетичних особливостей візуальної та поведінкової культури у повсякденному житті. Дослідження мистецької семіосфери збагачує розуміння народних традицій в етнокультурі, сприяють збереженню і трансляції культурної пам'яті народу.

Ключові слова: етнокультура, семіосфера, знак Коня, знак Риби, етнокультурологія, семіотика, семіологія мистецтва.

Постановка проблеми. У сучасних дослідженнях етнокультури важливу роль відіграє аналіз її художньої складової. На перетині культурології, мистецтвознавства та естетики пропонується, зокрема такий напрям досліджень як «етнокультурологія» (В.Личковах, Г.Файзулліна), що розкриває репрезентації етнокультури у мистецтві та художній літературі [6]. Якщо ідейно-змістовою основою етнокультури є світогляд, мова, ментальність, міфопоетика, то її знаково-символічний аспект складає семіосферу як предмет дослідження семіотики (семіології). На сьогодні аналіз мистецької семіосфери в українській етнокультурі тільки розпочинається, бо семіотика культури і мистецтва ще не набула в Україні такої довершеності, як, скажімо, у Празькій (Я. Мукаржовський) чи Тартусько-Московській (Ю. Лотман) школах. Але сучасні дослідження історії та світоглядно-естетичних особливостей української художньої мови вимагають звернення до семіологічного аналізу знаків етнокультури, які формують мистецький дискурс національної образотворчості як в її традиційних, так і модерних формах.

Мета статті – застосувати семіологічний підхід до аналізу знаково-символічної сфери української етнокультури і на прикладах знаку Коня і знаку Риби розкрити її значення для розуміння світоглядно-естетичних і художніх особливостей національної образотворчості.

Огляд досліджень і публікацій. В Україні до загальних проблем семіотики культури і мистецтва звертаються О. Афоніна, Л. Богата, О. Кирилюк, О. Коваль, А. Кравченко, Б. Парахонський, С. Стоян, О. Тарасенко. Методологічно вони так чи так спираються на основоположні семіологічні ідеї Ч. Пірса, Ф. де Сосюра, Б. Кроче, С. Лангер, О. Лосева, Я. Мукаржовського, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, а також представників постмодерної філософії – Р. Барта, Е. Бенвеніста, Ж. Бодрийяра, Ю. Кристеву, К. Леві-Строса, У. Еко та ін. Але знаки етнокультури з точки зору семіотики в Україні досліджені значно менше – це, в основному, праці О. Білоус, О. Жайворонка, Н. Ковальчук, І. Мойсеїва, Н. Пастуха, Т. Пуларії, Т. Федотової. Що можна додати до аналізу мистецької семіосфери в українській етнокультурі?

Виклад основного матеріалу. Міфологія, релігійна свідомість, художня творчість спираються на сакральні горизонти «світовідношення», що виявляються через архетипи, хронотопи, сигнатури української культури. В архетипах закріплені «першобрази», точніше «першосмисли» чи «прасимволи» етнокультури. У хронотопах узагальнюються часово-просторові характеристики етнонаціонального буття, світовідношення, художньої образності. Сигнатури ж знаково-символічно позначають глибинні сенси, духовні принципи організації етнокультурного простору, переживання вищих цінностей як святостей.

Разом узяті, ці культуротворчі платформи закладають основи мистецького семіозису.

Розглянемо семіосферу української етнокультурології на прикладі знаково-символічних образів традиційної й сучасної культури, міфології, фольклору, мистецтва і літератури, зокрема знаку Коня і знаку Риби у світоглядно-ментальних і художньо-естетичних вимірах творчості.

Знак Коня в етнокультурі

Знаки етнокультури останнім часом усе частіше стають об'єктом культурологічних, етнокультурологічних, мистецтвознавчих і літературознавчих досліджень [3]. Поступово вибудовується своєрідна *семіотика етнокультури*, виходячи з якої дослідники адекватно інтерпретують стародавні тексти і артефакти міфології, фольклору, народних ремесел, іконографії, сучасного мистецтва та літератури (особливо в стилістиці неофольклоризму, неонаївізму, етнофутуризму, фольк– і поп–культури, фентезі тощо).

Відтворені і проінтерпретовані знаки етнокультури часто ведуть до розгадки сакральних значень традиційних орнаментів, вишивок, килимарства, пісень, казок, легенд, християнської іконографії та творчості тих письменників і художників, хто звертався до фольклорних сенсів, знаків і символів рідної культури.

Узагалі у слов'янських мовах і етнокультурах походження слова «кінь» залишається неясним, навіть загадковим. Як зазначав В. Даль, корінь слова пов'язаний із старослов'янським «комонь», «клюся», що відповідало арабському «фарь» [2;155]. Таку ж етимологію має і родинне слово «кобила» (від * Кобн) [10; 215]. В українській мові знак і семантика «коня» диференціюється в поняттях «коник, конічок, кониченько, лошак, лошачок, лоша, лошатко» [3; 286]. Між іншим, Єршовський «Конёк-горбунок» перекладається українською як «горбоконик». Як правило, у слов'янській міфології, фольклорі (казках, легендах, піснях) знак Коня символізує відданість, швидкість, витривалість, дружбу, долю, Сонце, іноді – потойбічний світ. Тому в народній афористичній семіотикі і семантиці Коня отримує різні порівняльні характеристики, пов'язані з життям природи і людини, людськими якостями і стосунками. У казках з'являються «крилаті» (небесні) коні, в піснях згадуються «вороні» (баскі) коні, звучать характеристики коня як вірного товариша, друга, помічника, рятівника. Уся Русь уявляється як «птах-трійка» – «Трійка мчить, трійка скаче...».

Особливий вплив на розуміння знака Коня в слов'янській етнокультурі наклало козацтво, козацький культ коня як у Росії, так і в Україні. У піснях, думах, народних (лубочних) картинах козак і його кінь часто нероздільні як брати Діоскури, складаючи одне ціле життя і долі. У цьому сенсі в Україні кажуть: «Як сів на коня, то й частка моя», пов'язана з ідеєю свободи. Архетипічним для народного мистецтва стало зображення легендарного «козака Мамає», яке набуло навіть іконографічного характеру і стало улюбленим мотивом творчості багатьох українських художників, починаючи від Т. Шевченка і до сьогоденних постмодерністів.

Показовим є звернення до козацької теми молоді кийської художниці К. Косьяненко, автора оригінального проекту «Мамаї та Мамаївни». У передмові до каталогу її однойменної виставки вказується, що в представленому циклі творів «Катерина з крайньою, властивою тільки дітям, сміливою наївністю звертається до традиційних, навіть затертих тем і образів, які давно стали, з одного боку, візиткою нашої нації і країни, а з іншого, – невід'ємною складовою низової культури, її знецінення до шаблону» [7; 3]. У якомусь сенсі «шаблон», «стереотип», а вірніше, «архетип» – це зображення козака з конем, біля якого, як правило, дівчина («я козачка твоя, я дружина твоя, пане полковнику мій синьоокий» – Н. Галковська). Тема козака Мамає з невід'ємним вірним конем у достатку присутній і в творчості кийського художника А. Фурлета, посідаючи гідне місце в семіотичній його образності.

Знак Коня в етнокультурі володіє незліченними значеннями, а міфопоетична, світоглядна та художньо-естетична семіотика його образів воістину безмежна. Сама суть образу Коня зв'язується, насамперед, із рухом, динамікою, переміщенням (бога, героя, Сонця, стихій, пір року). Тому «Кінь» – неодмінний атрибут ряду божеств у багатьох міфологічних системах Євразії, і обов'язковий супутник народних героїв (лицарів, козаків), а також деяких святих (воїнів) у християнстві. Обігрується мотив Коня і в міфологемах Світового Дерева і Древа життя, набуваючи у різних народів особливого етнокультурного значення, іноді навіть підміняючи собою символіку самого космічного Дерева. Так, у скандинавській міфології Древо Світове – це, фактично, «кінь Одіна», в давньоіндійській – «Ашваттха», давньокитайські «небесні коні» корелюють із кінськими масками Алтаю [5]. У вже згаданих образах «Козака Мамає» кінь майже завжди знаходиться поблизу могутнього дерева («світового»), а в українських декоративно-орнаментальних зображеннях підміняється квіткою у вазоні, навіть із зображенням парубка або дівчини.

У християнській культурі окремі язичницькі значення зображення Коня зберігають свою

семантику і досить часто використовуються в іконографії. Кінь виступає неодмінним атрибутом святих воїнів на іконах Георгія Переможця, Дмитра Солунського, Федора і Конона. Ще за візантійським канонам, прийнятим у Київській Русі, святий Георгій (Юрій Змієборець) зображується, як правило, на білому коні (символ Сонця), що перемагає змія-дракона, чому допомагає копитами і кінь. Символіка боротьби світла і темряви, добра і зла, християнства та язичництва тут очевидна, і ідея Перемоги тільки посилюється сакральними смислами знака Коня.

Іконографія святого Конона теж вельми показова. За християнським уявленням, він був не лише «городник» – покровитель коней, а й «почесний кучер» – возив на колісниці громовержця Іллю. Як бачимо, в цьому іконографічному образі зливаються християнські і язичницькі вірування в вищого суддю – індоєвропейського (в т.ч. слов'янського) бога Грози Перуна і біблійного пророка, святого Іллю, які роз'їжджали Небом на сонячній колісниці, запряженій кіньми, теж мають солярне, «божественне» походження. Знак Коня трапляється і на новгородській іконі XV ст. «Диво про Флора і Лавра». Тут, по суті, зображується навчання християнських «Діоскурів» конярству. Цікаво, що старший брат Флор поруч із чорним конем, а молодший Лавр – із білим.

Недивно, що в окремих етнокультурах коні використовувалися і в ритуалах жертвопринесення як якийсь дар божеству або ж символ спокутування. У цьому сенсі відомий феномен «жовтневого коня» у стародавніх римлян, похоронні обряди князя (конунга) разом із конем у древніх слов'ян і скандинавів, прощання з конем у запорізьких і донських козаків. У деяких народів (скіфи, гуни, козаки) були навіть окремі кладовища коней. Якщо врахувати, що знак Коня пов'язаний не лише з культом Сонця (безсмертя), але і потойбічним, «підземним» світом (семантика смерті і воскресіння), то стають зрозумілими і магічні, навіть містичні функції Коня як посередника між людиною і Космосом, своїм господарем (вершником, наїзником, другом-товаришем) і його долею. Цей мотив показово обіграв і О. Пушкін у «Пісні про віщого Олега» і П.Єршов у «Коник-горбоконик», і Т. Шевченко в поемі «Великий льох».

Маючи такі космічні, солярні, інфернальні потенціали, знак коня в окремих етнокультурах маніфестує і неусвідомлену силу, і ненаситність у всіх сенсах, і невичерпну працездатність («працює, як кінь»). Звідси і приказки на кшталт: «Якби кінь свою силу знав, ніхто на нім не всидів», «Кінь хоч і здихає, а їсть» [3; 287]. У цьому світлі стають зрозумілими і вирази «Бути на коні», «Сідати на свого коня», «Старий кінь борозни не зіпсує» та ін. Не випадково практично всі фібули-застібки Європи IV–IX ст. прикрашалися образами Коня, Лося, віщої птиці.

Іноді знак Коня пов'язується і з проявами спритності, хитрості, навіть обману. Багатьом народам відомі фразеологізми «хід (гра конем)», «на коні і під конем», «дарованому коню в зуби не дивляться», «троянський кінь» та ін. Більш того, з конем асоціюються і перипетії людської долі, хитрості і секрети людського життя: «Долю і конем не об'їдеш», «Любиш поганяти – люби і коня годувати», «Був кінь, та (й) з'їздився», «Коваль коня кує, а жаба й собі ногу дає», «Баба з возу – кобилі легше».

Цікавими є й сексуально-еротичні конотації знака Коня в деяких етнокультурах. Символізуючи Сонце, Життя, Рух взагалі, кінь пов'язується і з проявами любовної похоті, сексуальної енергії задоволення або ненаситності. У слов'янських культурах, зокрема, в українській, «напоїти коня» означає втамувати спрагу похоті, залучити сексуальну увагу, розбудити еротичні бажання. Недарма на багатьох народних картинах юнак і дівчина зображуються поруч із конем (жеребцем) біля річки, озера або колодязя. Кінь стає символом майбутнього зв'язку – «Дівчина моя, напій же коня». У поемі Т. Шевченка «Великий льох» ця семантика набуває трагічного звучання, пов'язаного з долею України. Одна дівчина поїть коня Петра I, що повертається з Полтавської битви, і за це тяжко карається – її душу не пускають до раю [3; 385].

В історії українського фольклору, літератури й мистецтва цей канонічний сюжет: козак – дівчина – кінь – криниця – трапляється досить часто, особливо в живописі наївізму і неопрімітивізму (М. Приймаченко, І. Пенський, О. Потапенко та ін.). Наприклад, у М. Приймаченко цей мотив навіть акцентується і гіперболізується: на картині «Весілля» (1971 р.), де зображено 3 коня під возом, а на картині «Ваня зловив коней» (1971 р.) бачимо вже 5 коней, зібраних хлопцем воєдино [8], тобто воістину «Ваня напоїв коня» (1973 р.). Подібні сюжети характерні і для народного малярства.

У літературних і філософських творах Г. Сковороди образ коня (Оленя) часто збігається з його трактуванням у народному мистецтві, зокрема, в розписі хат, малої пластики, орнаментиці. Подорожуючи Україною, Росією та Західній Європі, наш вітчизняний поет і мислитель неодноразово бачив різні солярні знаки, в т.ч. фігурки коней, оленів, флюгери з півнями тощо. Зі спогадів про Г. Сковороду відомо, що він

був знайомий з голландською енциклопедією часів Петра I «Емвлеми і символи», з якої використовував деякі сюжети і малюнки в своїх творах (діалогах і притчах). Наприклад, у діалозі «Розмова, звана Алфавіт, або буквар світу» є притча про пораненого, але «мудрого» оленя, який рятується лікувальною травою дігтамнус [5; 140], званої ще «червона рута» – символом краси і любові. До образу Оленя (Коня) Г. Сковорода звертається у своєму «Саду божественних пісень» (Пісня 8-я), в «Байках Харківських» («Верблюди і Олень», «Олениця і Кабан»). Як у міфології, фольклорі і народному орнаменті, Олень (Кінь) тут носій швидкості, сили, мудрості, винахідливості, бо п'є прозору джерельну воду Істини» [5; 142].

Міфологічні, фольклорні та літературні уявлення про Коня як священну і чудодійну тварину, що допомагає і навіть рятує людину і його світ використовував і П. Єршов у знаменитому «Коник-горбоконику». У літературній казці відтворюються давньослов'янські мотиви сакрального жертвопринесення священного коня, образ чарівної кінської голови, що нагороджує багатством добру і чуйну дівчину. Використовуються також ритуали з «конем» на весіллях, похоронах, різдвяних колядках. Єршовський «Конёк-горбунок», як і в народному казковому фольклорі, має дар передбачати, віщати, передвіщати (за «дванадцять днів» наперед). До сих пір на Чернігівщині існує повір'я, що кінь відчуває «лиху годину», «тяжку роботу». Передчуття конем біди виражається в приказках «Перечепився кінь вороний на широкому мосту», «Кінь води не п'є, він на воду дме».

Таким чином, знак Коня в етнокультурі має багатющу семіотику і семантику, закріплену в міфах, фольклорі, орнаменті, декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві, в іконографії й творчості талановитих поетів, письменників і художників. На підставі цього висувається, зокрема, припущення, що «Коник-Горбоконику» П. Єршова адекватно включений в семіосферу слов'янських народів, де знак Коня (Лося, Оленя) має найдавніші міфологічні, світоглядні, фольклорні, в т.ч. і казкові значення. «Кінь» асоціюється з семантикою руху Сонця, охорони Світового Древа і Древа Життя, людської дружби, відданості, витривалості, героїзму як у старозаписній, так і християнській культурах народів «степової Ойкумени».

Знак Риби в етнокультурі

Естетична і відеосфера суспільства має не лише трансцендентно-семіотичні, релігійні, сакральні, духовно-піднесені виміри, що знаково-символічно виявляються у візуальних формах як традиційної етнокультури, так і сучасного соціокультурного середовища. Локус проживання людини, топос нації пов'язані і з певними геокультурними, природними, побутовими умовами повсякденного існування, буденної екзистенції. Етнокультура визначається не лише мовою, ментальністю, духовними традиціями та архетипами, а й тим, в якій оселі людина проживає, який одяг носить, чим харчується тощо. Зокрема, їжа, а точніше, «гастрономічна культура» (Ю. Норманська) також входить до культури повсякденності, вплітаючись у «територію душі» етнокультури загалом.

Для українського побуту і дозвілля, селянської праці та козацьких походів їжа, харчування завжди були важливою складовою способу життя, підтримкою тіла і душі, гарного здоров'я і доброго гумору. Гастрономічна культура, гостинність і застілля щедрість українців широко відомі у всьому світі. Деякі українські етнонаціональні продукти, страви, наїдки і напої стали легендарними, навіть етновизначаючими, увійшли в казки, пісні, легенди, анекдоти. Глибоким знавцем і щирим поціновувачем української кухні був М. Гоголь, який так натхненно писав про борщ із пампушками, домашню ковбасу, галушки і вареники... Сьогодні традиційні страви часто використовують у рекламі, телевізійних шоу, різноманітних PR-компаніях.

Серед природного та етнокультурного багатства українських харчів видатне місце посідає Риба, рибна кулінарія. Україна як країна річок і озер, заток і ставків, як причорноморська держава з давніх-давен знала і цінувала Рибу не лише як харчовий продукт, але й знак, символ, образ певного способу життя («як риба у воді»), здоров'я («будь же, дочко, здорова як риба» – І. Нечуй-Левицький), поведінки («словити рибку в каламутній воді») тощо.

Взагалі образ Риби властивий міфології та етнокультурі багатьох народів світу. Як правило, у міфологічних схемах будови Всесвіту Риба слугує зооморфним класифікатором нижньої космічної зони (вода) і протиставляється птахам (повітря) і тваринам (земля) [9]. Цікаво, що в у зображенні «Чернігівського звіра» – Семаргла, – як охоронця Древа життя, пануючого в повітрі, на землі та воді, є «рибні» елементи: чи то у вигляді риб'ячого хвоста, чи то риб'ячої луски, що покриває тіло цієї міфопоетичної істоти.

«Рибна» міфологія і культ Риби зародилися у найдавніші часи, в т.ч. і на Чернігово-Сіверщині (Мезенська стоянка на Десні, прилуцькі маргінеси трипільської культури). У палеолітичній та неолітичній культурах знаки риби на наскельних зображеннях і в «малій» пластиці виконували як утилітарні (риболовля), так і магічні (заклинання) функції, слугували сексуальним символом на фалічних жезлах із відтулинами. У міфах про створення світу рибама надавалась і деміургічна роль: саме вони підіймали мул зі дна океану для творення суші, ставали опертям землі (кити, дельфіни). Як

не дивно, солярні божества, особливо шановані у древніх слов'ян, використовували рибу як їздових істот, коли об'їздили землю й небо на сонячному човні. А у міфах про потоп риби виступали як рятувальники, які можуть урятувати навіть від «кінця світу». В російських та українських казках ці уявлення виявились у вірі у всемогутність Риби («по щучьому веленью...»), її казкову благодійну силу («золота рибка»). Риби виконували також лікарські функції, були символом здоров'я і багатства.

У біблійному символізмі відбувається своєрідна трансформація «риб'ячих образів» архаїчних кам'яних риб із посиленням їх животворного, навіть воскресаючого начала. У ранньохристиянському катакомбному мистецтві образ Ісуса Христа часто позначався саме символом Риби, оскільки грецьке слово «риба» було аббревіатурою сакральної формули «І.Х., син Божий, спаситель», а зображення риби виступало ще й знаком християнської віри, чистоти Діви Марії, водного хрещення й святого причастя (потім замінюється хлібом і вином). Перші апостоли Христові були рибалками, і всі вони були оголошені Ісусом «ловцями людських душ», що символічно позначалося рибою і сценами риболовлі.

Узагалі у Біблії як «світі символів» (Г. Сковорода) дуже багато рибних сюжетів, образів, метафор, алегорій. Так, історія біблійного Іони, якого проковтнула велика риба-кит, символізує перехід смерті у воскресіння. За есхатологічними уявленнями, наприкінці світу Месія поділить із праведниками, яких врятує, саме рибу (у Талмуді власне Рибою є сам Месія). У християнській іконографії й архітектурі досить часто зустрічається мотив трьох сплєтених риб, що утворюють трикутник – астрологічний знак другого Пришестя, коли Сатурн і Юпітер зійдуться на небі в зодіаку Риб. В Євангеліях, крім апостолів-рибалок (Петро та Андрій – «ловці человеков»), мова йде про насичення людей рибою та хлібом, і про рибу (дельфіна) як символ переродження, воскресіння й спасіння.

Інколи знак Риби в історії культури набуває ціннісної амбівалентності, означаючи протилежні начала: від мудрості до глупоти, від статевої сили до сексуальної індиферентності. Риба пов'язується не лише з утвердженням життя і сподіванням на воскресіння, а й виступає як еквівалент царства мертвих, позначаючи могутні злі сили (кит). Так, біблійне морське чудовисько Левіафан має образ велетенської потворної Риби, а на гравюрах доби Реформації можна побачити зображення гігантської риби, яка пожирає риб'ячу дрібноту: символ неможливих сил і законів природи. Образ кита часто уособлював найстрашніше чудовисько саме риб'ячої природи (напр., «чудо-юдо» в російських народних казках).

В окремих етнокультурах знак Риби пов'язується з філософськими уявленнями про взаємозв'язок життя-смерті-безсмертя: це так звані «граничні категорії культури» (О. Кирилюк). Риба може вважатися пращуром людини, від якого походять гібридні людино-риби (амфібії); втілювати в собі душу померлого (дельфін); символізувати нове народження у поховальних ритуалах, пов'язуючись із мотивом вмираючого та воскресаючого бога. Тому, мабуть, не випадково у деяких народів існували різноманітні табу на рибу, ритуальна риболовля, використання риб-лікарів для лікування, в т.ч. й від безпліддя (фалічні конотації риби). В індійській, шумерській, вавилонській міфології Риба набуває божественних рис, зокрема турбується про Першолудину, має цілющі сили і властивості. В російських казках зустрічається персонаж «Матері-Риби», що говорить людською мовою [9].

Узагалі у слов'янському фольклорі згадуються різні породи риб – від щуки і карася до сьомги і сома, – які символізують різні людські якості або життєві ситуації. Образи риби використовували байкарі, поети та письменники (напр., «премудрий піскар»). Із семантикою риби пов'язано багато слов'янських приповідок та прислів'їв, де риба має як позитивні, так і негативні значення.

В українській етнокультурі знак Риби завжди був доволі популярним і полісемантичним. Символіка риби і риболовлі з культових зображень часів палеоліту перейшла у відеосферу етнокультури, закарбовуючись у писанках, вишиванках, рушниках, килимарстві, гончарстві та інших народних промислах. Так, знаково-стилістичне зображення Риби можна зустріти і досі на писанках з Івано-Франківщини, символіка яких пов'язується з культом Великої Богині (Magna Mater у трипільців), де риба виступає як знак плодючості та розмноження [1].

У мові й народній творчості українців Риба часто використовується для традиційних образних порівнянь, стаючи об'єктом численних фольклорних метафор і алегорій [3]. В народі говорять, що людина може «битися як риба», «мовчати як риба», «плавати як риба» тощо. Взагалі знак Риби і в українській етнокультурі теж має полісемантичні, інколи амбівалентні ціннісні значення. В характеристиці людей та їхніх взаємин риба може ставати символом згоди («ми з тобою, як риба з водою»), обережності й розважливості («і риба не плине проти бистої води»), а також людську млявість, в'ялість, беземоційність, безхарактерність («ні риба, ні м'ясо»). Знаменно, що знак Риби фігурує і в мовній любовній символіці («варити рибу», «тащити до куми судака»), образно прикрашає пестливі звертання до коханої («рибка», «рибонька», «рибчина»). В цьому сенсі

звучить у казках, віршах і піснях, як, наприклад, у П. Чубинського: «Вийди, дівчино, вийди, рибчино».

В аксіосфері сучасної культури риба і риболовля мають не лише традиційні символічні значення, а й набувають нових, найчастіше, комічних характеристик (анекдоти про рибалок, гумористичні пісні типу «эх, хвост-чешуя...», «чок-чок-чок...», до болю знайомий фільм «Особенности национальной рыбалки» тощо). На цих прикладах бачимо, як традиційні архетипи перетворюються на новітні кенотипи, а семіосфера етнокультури підживлює сучасні форми візуальності, способу життя, світовідношення. Все це фіксується в образотворчому мистецтві (напр., роботи О. Петрової, В. Жлудько, Г. Вараниці та ін.).

На Чернігово-Сіверщині як Подесенні любов до риби, риболовлі, рибацької юшки завжди була і є важливим компонентом повсякденної культури, який для багатьох чоловіків (і навіть деяких жінок) став сакральним актом, подією, святом. Край річок та озер, загат і ставків гастрономічно живе не тільки поліським хлібом і картоплею, а й рибою, надаючи їй символічних, святкових значень. Уже назва головної водної артерії Чернігівщини – «Десна» – пов'язана із сакральними звукосполученнями давньослов'янської мови, де «-дн» означало «дно», «русло», «водний стрижень» і перейшло у назви багатьох українських, білоруських, російських і т. д. річок: Дніпро, Дон, Дністер, Двіна, Дунай. «Незаймана дівиця» річка Десна співзвучна з ім'ям слов'янської богині Дани – покровительки водної стихії, рибалок і риболовлі. А видатний наш земляк О. Довженко не випадково так алегорично назвав поетизовану ним «зачаровану Десну» еротичним ім'ям «незайманої дівиці».

Відтак, не дивно, що кожний чернігівець (сівер, чернег) – то потенційний, а часто чинний рибалка, і якщо не всі ловлять рибу, то юшку полюбують всі! А скільки рибацьких історій, оповідей, побрехеньок можна почути за будь-яким столом, особливо в чоловічих компаніях! Деякі рибалки на Чернігівщині в буквальному сенсі стають поетами, розповідаючи про свої екологічні, спортивні й естетичні переживання на риболовлі, наприклад, у Ладинці, Золотинці, Брусилові тощо. Високим майстром поєднання поетичного слова і риболовлі, ліричної пісні та смачної юшки був Петро Григорович Зуб – колишній доцент педінституту, композитор і поет.

Аксіосфера і візуальна символіка Риби покликані розкрити глибинні цінності й традиції українського народу, Чернігово-Сіверщини, інших регіонів України. Через образи риби і риболовлі, річок і озер, рибалок і русалок можна зрозуміти деякі секрети етнотентальності, характерні риси українського «СВЯТО-відношення» і національної вдачі. Хай щастя рибака стане домінантним настроєм усього життя, а знак Риби приносить здоров'я, успіх і порозуміння!

Висновок. Таким чином, на прикладах аналізу образних архетипів, зокрема знаку Коня і знаку Риби в етнокультурі бачимо, що мистецька етнокультурологія спирається на розвинену в міфології та фольклорі семіосферу. Знаки, символи, образи і коди народної культури складають семіотичний базис мистецтва, який репрезентується в художньому мисленні і творчості митців.

Список використаної літератури

1. Білоус О. Символічна мова писанок від кам'яної доби до сьогодення. Київ : «Артанія», 2008.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. Москва, 1956.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довід. Київ, 2006. 703 с.
4. Иванов В. В. Конь. *Мифы народов мира: Энциклопедия*. В 2-х тт. Т. 1. Москва, 1980. С. 666.
5. Костова Т. М. Г. Сковорода: Трактат образу оленя (коня) в його творах і в народній вишивці. *Традиційна культура в умовах глобалізації: Матеріали наук.-практ. конф.* Харків, 2014. С. 138-144.
6. Личковах В., Файзулліна Г. Етнокультурологія: репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі. Київ : НАКККиМ. 2018. 256 с.
7. Мамаєва К. Вступна стаття. *Катерина Косьяненко. Мамаї та Мамаївни: Живопис*. Київ, 2013. 36 с.
8. Приймаченко М. Альбом. Київ, 1994. 132 с.
9. Соколов М. Н. Рыба. *Мифы народов мира: В 2-х т. Т. 2*. Москва, 1982. С. 391-393.
10. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Киев : Рад. школа, 1979.

References

1. Bilous O. Symvolichna mova pysanok vid kam'ianoi doby do sohodennia. Kyiv : «Artaniia», 2008.
2. Dal V. Tolkovyj slovar zhyvoho velykorusskoho yazyka. T. II. Moskva, 1956.
3. Zhaivoronok V. Znaky ukrainskoi etnokultury: Slovnyk-dovidnyk. Kyiv, 2006. 703 s.
4. Yvanov V. V. Kon. *Myfy narodov myra: Entsiklopediya* v 2-kh t. T. 1. Moskva, 1980.
5. Kostova T. M. H. Skovoroda: Traktovka obrazu olenia (konja) v yoho tvorakh i v narodnii vyshyvtsi. *Tradytziina kultura v umovakh hlobalizatsii: Mater. nauk.-prakt. konf.* Kharkiv, 2014. S. 138-144.
6. Lychkovakh V., Faizullina H. Etnokulturohrafia: reprezentatsiia etnokultury v mystetstvi ta khudozhnii literatury. Kyiv : NAKKKiM. 2018. 256 s.

7. Mamaieva K. Vstupna statia. Kateryna Kosianenko. *Mamai ta Mamaivny*: Zhyvopys. Kyiv, 2013. 36 s.
8. Prymachenko Mariia: Albom. Kyiv, 1994. 132 s.
9. Sokolov M. N. Ryba. Myfy narodov myra: V 2-kh t. T. 2. Moskva, 1981.
10. Tsehanenko H. P. *Etymolohycheskyi slovar russkoho yazeka*. Kyiv : Radianska shkola, 1979.

TO THE ANALYSIS OF ARTISTIC SEMIOTICS IN ETHNOCULTURE

Lychkovakh Volodymyr – Doctor of Science (Philosophy),
Professor National Academy of Culture and Arts Leadership Kyiv, Ukraine

Representations of ethnoculture in the artistic, figurative, sign and symbolic spheres of Ukrainian mythology, folklore, and folk art are considered in the context of ethnocultural studies and semiotics. The subject of semiological analysis are, in particular, the sign of the Horse and the sign of Pisces in the traditional worldview and art of the people.

The article reveals the importance of artistic symbolism, especially archetypal signs for the construction of ethno-national image of the world, mental and aesthetic features of visual behavioral culture in everyday life. The study of the artistic semiosphere enriches the understanding of folk traditions in ethnoculture, contribute to the preservation and transmission of the cultural memory of the people.

Key words: ethnoculture, semiosphere, sign of the Horse, sign of Pisces, ethnoculturography, semiotics, semiology of art.

UDC 304.2

TO THE ANALYSIS OF ARTISTIC SEMIOTICS IN ETHNOCULTURE

Lychkovakh Volodymyr – Doctor of Science (Philosophy),
Professor National Academy of Culture and Arts Leadership Kyiv, Ukraine

The aim of this paper. The purpose of the article is to apply a semiological approach to the analysis of the sign-symbolic sphere of Ukrainian ethnoculture and to reveal its significance for understanding the ideological, aesthetic and artistic features of national art on the examples of the sign of the Horse and the sign of Pisces.

Research methodology. The author base himself on the concept of ethnoculturography (ethnocultural researches) as a representation of ethnoculture in artistic images of art. A semiological approach is also used to analyze the signs of ethnoculture, in particular the sign of the Horse and the sign of Pisces in the mythology and folklore of the Ukrainian people. A comparative method is used to compare different meanings of the sign-symbolic sphere of artistic art to analyze the artistic semiotics of ethnoculture.

Results. The sign of the Horse in ethnoculture has a rich semiotics and semantics, enshrined in myths, folklore, ornamentation, arts and crafts, fine arts. In the same way, the axiosphere and artistic symbolism of the sign of Pisces reveal the worldview values and ethnocultural traditions of the Ukrainian people. «The Horse» is associated with the semantics of the movement of the Sun, the protection of the World Tree and the Tree of Life, human friendship, devotion, endurance, heroism in all peoples of the «steppe Oicumene», both pagan and Christian cultures. Through the images of Pisces and fishing, rivers and lakes, fishermen and mermaids, one can understand the ambivalent features of Ukrainian ethnoculturality and national character (for example, the polarity of rationalism and mysticism, wisdom and cunning, courage and caution, etc).

Novelty. Representations of ethnoculture in the artistic, figurative, sign and symbolic spheres of Ukrainian mythology, folklore, and folk art are considered in the context of ethnocultural studies and semiotics. The subject of semiological analysis are, in particular, the sign of the Horse and the sign of Pisces in the traditional worldview and art of the people.

The practical significance. The article reveals the importance of artistic symbolism, especially archetypal signs for the construction of ethno-national image of the world, mental and aesthetic features of visual behavioral culture in everyday life. The study of the artistic semiosphere enriches the understanding of folk traditions in ethnoculture. They also contribute to the preservation and transmission of the cultural memory of the people.

Key words: ethnoculture, semiosphere, sign of the Horse, sign of Pisces, ethnoculturography, semiotics, semiology of art.

Надійшла до редакції 30.11.2021 р.

УДК 78.072:78.01

ФІЛОСОФСЬКА МЕТОДОЛОГІЯ В СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Швець Наталія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-4123-4834>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.470>
natala.shvets@gmail.com

Розглянуто філософсько-методологічну проблематику сучасних музикознавчих досліджень, проаналізовано особливості застосування методів і підходів сучасної філософії (герменевтичний, системно-структурний, функціональний, культурно-історичний, семантичний, інтегративний підходи). Обґрунтовано доцільність розширення

методології вузько спеціалізованих музикознавчих досліджень методиками сучасної філософії музики. Зауважено, що філософська методологія значно розширює можливості теоретичного осмислення та розуміння конкретних і практичних проблем сучасного музикознавства. Виявлено, що філософські концепції багатьох музичних феноменів, долаючи недоліки вузькоспеціалізованих досліджень, поглиблюють розуміння їх специфічної сутності та визначають перспективи подальших досліджень.

Ключові слова: музикознавство, філософсько-методологічна проблематика, філософія музики, методи дослідження.

Постановка проблеми. Специфіка сучасного музичного мистецтва, розвиток якого відповідає різноманітними інтеграційними процесами та іншими тенденціями соціокультурного простору початку XXI ст., зумовлює необхідність використання таких пізнавальних засобів, які на рівні спеціальних знань сприяли б забезпеченню ціннісної картини складної проблеми або об'єкта музикознавчого дослідження.

Незважаючи на те, що музикознавство на сучасному етапі є однією з найбільш методологічно оснащених галузей у системі мистецтвознавства і має у своєму розпорядженні значну кількість розгорнутих теорій та концепцій, очевидним є недосконалість його понятійно-категоріального апарату, передусім недостатня розробка багатьох фундаментальних понять музикознавства, що ускладнює їх розгляд як, власне, понять теоретичних – зазвичай вони застосовуються авторами наукових праць як влучні метафори (наприклад, «музичний образ», «музичне мислення», «музична мова» тощо).

Вирішення означеної проблеми вимагає застосування міждисциплінарних підходів до аналізу багатьох феноменів музичного мистецтва. Окрему увагу у цьому контексті привертає філософія – її природна спорідненість із музикою є підґрунтям використання у вузькоспеціалізованих музикознавчих дослідженнях філософських понять і категорій, а головне – підходів та методів.

Актуальність статті зумовлена необхідністю розробки питання особливостей філософсько-методологічної проблематики сучасних музикознавчих досліджень.

Останні дослідження та публікації. У вітчизняному академічному вимірі різноманітним аспектам проблематики розширення методології музикознавчих досліджень присвячено чимало праць. Наприклад, здійснення інтегрування результатів міждисциплінарних досліджень у контексті філософії музики аналізує В. Суханцева [11], В. Тушева вивчає можливості пошуку методологічних орієнтирів у гуманітарному дослідженні в контексті мистецької педагогіки [12], Т. Гуменюк розглядає філософсько-методологічні засади музичної естетики» [2]. Водночас складність питання вимагає більш детального його осмислення.

Мета статті – виявити особливості філософсько-методологічної проблематики сучасних музикознавчих досліджень, окресливши перспективні шляхи розширення методології вузькоспеціалізованих музикознавчих досліджень методиками сучасної філософії музики.

Виклад матеріалу дослідження. На думку сучасних дослідників, музика наділена особливими можливостями в контексті фіксування різноманітними засобами уявлень про устрій простору і часу, що складають основу панівної в суспільній свідомості доби картини світу – узагальнений характер її образів дозволяє представляти онтологічні ідеї в найдоступнішому вигляді [9; 15]. Саме наявність онтологічного аспекту дозволяє розглядати музичне мистецтво як художню паралель філософським вченням, що пояснюють основоположні принципи світобуття.

Музика, з такими іманентно притаманними їй властивостями як безпредметність, неможливість її редукування до конкретних понять і абстрактність, найбільшою мірою з усіх видів мистецтв підпадає під філософське тлумачення. Так, у класифікації систем видатного вченого К. Боулдінга, що побудована згідно з ієрархією складності їхньої організації, мистецтво (і музика зокрема) належить до рівня, вище за який є лише «трансцендентальні системи», тобто «абсолюти, які не можна аналізувати та незбагненності, яких не можна уникнути» [1; 117].

Обмежене поєднання в музиці естетичного та естетичного, що пояснюється її невербальною та необразотворчою природою, дозволяє вести мову про музику як унікальний засіб ідентифікації, транслявання та ретрансляції духовних / культурних цінностей.

Водночас пошук відповідей на питання правильності підходів до трактування сенсів та цінностей, що ідентифікує музика, роль у ній традиційного і новаторського, всезагального й індивідуального, об'єктивного, суб'єктивного, особливостей формування музикою культуру людини і суспільства тощо вимагає їх філософського осмислення. Незважаючи на те, що на сучасному етапі подібні спроби значно активізувалися, все ж у багатьох випадках методологія не відповідає предмету дослідження.

На жаль, пильна увага сучасних дослідників музики до філософії музики лише частково зумовлена прагненням науки до всеосяжності власних теоретичних побудов. Більш важливими часто виявляються «прикладні потреби в аналізі й критиці, оскільки в теперішній ситуації розкладу основи цінностей музики пояснення і обґрунтування індивідуальних художніх артефактів, зрештою, створює потребу в апелюванні не до загальних понять музичної теорії та історіографії, а до усесвітніх категорій свідомості і буття –

тобто до «кінцевих засад» [13; 86]. Цілоком очевидно, що філософська проблематика є імплікованою в більшість предметів музичної теорії та історії (наприклад, поняття «тональність» та «модуляція» містять у собі уявлення про «єдність» і «рух»), а її «вивільнення» уможливить як переосмислення музичних явищ і процесів, так їх вбудовування в ту чи іншу онтологічну або феноменологічну схему.

Засновниця вітчизняної наукової школи філософії музики В. Суханцева – неодноразово наголошує, що «інтеграція результатів міждисциплінарних досліджень може бути здійснена лише в контексті спеціальної науки – філософії музики, в якій можливе досягнення необхідного рівня абстракції, який забезпечує цілісну інтерпретацію структур генези і буття якісно особливого – музичного – способу пізнання світу» [11; 12].

Визначення та осмислення поняття «філософія музики» певної епохи нерозривно пов'язане з виявленням загальних, необхідних, глибинних, сутнісних атрибутів культури музичного мислення, музично-естетичної творчості певної епохи загалом.

Виходячи з принципу наукової автентики, унікальними першоджерелами, «документами епохи», значення яких для філософії музики важко перебільшити, є вербальні тексти самих авторів музики – композиторів (маніфести, теоретичні системи, філософські «кредо», есе). Останні, разом із нотними текстами, являють результат їхньої творчості, що існує об'єктивно. Ніхто не може розповісти про те, як народжується твір, які ідеї сприяли цьому, як організовується звукова тканина тощо, оскільки про це може розповісти лише сам автор. Це є ніби «прямою мовою», а решта всього – це часто лише інтерпретація, що залежить від тих чи інших переконань. Хоча О. Лосєв відзначав: «Мало який художник розуміє повною мірою те, що він створює, і часто інші розуміють у цьому більше, ніж він сам» [5; 6-7], немає жодного сумніву в тому, що висловлювання автора з приводу власної музики містять унікальну інформацію. На жаль, досі не існує узагальнюючих філософських досліджень філософських переконань композиторів, особливо сучасних, і цей пласт у філософії досліджений фрагментарно. Подібний дослідницький «зріз» становить певний інтерес і демонструє, яким чином філософські ідеї втілюються у творах мистецтва, переходячи зі сфери ідей в сферу матеріального, втілюючись у конкретному музичному матеріалі, і може призвести до зовсім неочевидних висновків.

Необхідно відзначити особливий характер цих текстів. Авторські тексти часто являють собою не лише аналіз композитором своїх власних творів, який він виконав *post factum*. Ці тексти, як правило, створюються разом із музикою, згодом – редагуються, публікуються, і тому стають, як підкреслює А. Соколов, говорячи про «авторські аналізи», «текстами самого музичного твору, які належать структурній стороні твору, і дозволяють певною мірою простежити хід думок композитора» [10; 230].

Велика кількість різних видів художніх маніфестів, теоретичних обґрунтувань технік музичної мови, систем, авторських коментарів, аналізів творів – характерна риса музичного мистецтва ХХ–ХХІ ст. Можливо, в зламні, рубіжні періоди сучасної історії мистецтва авторські погляди на творчість можуть постати у вигляді досить чітко сформульованої ідеї, яка може вибудувати концептуальну цілісність такої картини світу, яка ще не набула втілення в матеріалі мистецтва.

При написанні музичного твору композитор керується певною ідеєю, яка і диктує вибір конкретних технічних засобів, або самі ці засоби у формі певної системи організації музичного простору вже містяться у відповідній ідеї. Можна навести чимало прикладів свідомого слідування таким шляхом. Особливий сенс, який вкладає композитор у власний твір, може умовно трактувати музичний «твір як екзерсис» і «твір як дослідження». В першому випадку йдеться про своєрідну «пробу пера» в обраній техніці композиції. Композитор ніби виконує суто технічне завдання, перевіряючи його відповідність тій художній ідеї, яку він утілює. В другому випадку автор «випробовує в матеріалі» власні логічні викладки, намагаючись відкрити «нові шляхи» в пошуках засобів вираження та нових значень. Поява теоретичних систем інструктивного призначення зумовлена прагненням композиторів логічно аргументувати, понятійно репрезентувати власні творчі пошуки. Такі системи, розроблені самими композиторами і покликані відобразити суть методу творчості, який вони використовують, можуть бути орієнтовані як на окремі аспекти музичного мовлення (звуківисотна організація, ритмічна організація, побудова форми, так і поширюватися на всі аспекти музичного продукту. При цьому, як правило, вони мають філософське обґрунтування.

У чому полягають причини такого захоплення сучасних композиторів вербальною творчістю? Одна з них полягає вже в самому понятті «нове», яке за своїм визначенням протиставляється тому, що було до нього. Як влучно відзначає К. Дальгауз: «Нове, що утверджує себе як антитеза старого, має тенденцію до рефлексії і полеміки» [3; 256]. Вчений навіть вводить в обіг спеціальне поняття «нова музика» як історичну категорію.

Однією з причин звернення сучасних композиторів до літературно-філософського обґрунтування є процес відчуження академічної музики (а відповідно, і її автора) від слухача, який став характерною

тенденцію розвитку музичного мистецтва XX–XXI ст. Це відчуження є протиприродним мистецтву як такому, яке апіорі спрямовано на комунікацію, відповідно воно вимагає від композитора значних зусиль для його подолання, однією з форм якого стали різноманітні коментарі, самоаналіз, есе та ін.

Проблематика відчуження нового музичного мистецтва вимагає спеціального дослідження. Складність «нової музичної мови», помножена на інертність слухачького сприйняття, призвела до того, що сучасна музика опинилася на периферії музичного життя. Виявилося, що написаний композитором твір неспроможний бути адекватно сприйнятим слухачем. Сучасна музика об'єктивно є незрівнянно складною для сприйняття. Так само як і математичні праці, які є зрозумілими лише вузькому колу фахівців, численні витвори сучасної музики знаходять відгук лише у фахівців, які працюють у тому ж напрямі. Один із парадоксів цієї ситуації відзначав Х. Ортега-и-Гассет: «Будь-який витвір нового мистецтва автоматично викликає цікавий соціологічний ефект: розділяє публіку на дві частини (вузьке коло – прихильне, і широке – вороже до нього). Соціологічний ефект музики Стравінського чи п'єси Піранделло полягає в тому, що вони змушують маси визнати себе тим, ким вони є – «всього лише народом», інертною матерією історичного процесу, другорядним фактором духовного космосу. З іншого боку, обрані впізнають себе і один одного посеред сірого натовпу, і усвідомлюють своє призначення – опинитися в меншості і боротися проти більшості. Таким чином, мистецтво діє як суспільна сила, що створює антагоністичні групи, і розділяє та відбирає у безформний натовп дві різні касти людей. Нове мистецтво розділяє людей на тих, хто розуміє, і тих, хто не розуміє» [7; 501–502]. Вражає те, що подібний «соціологічний мотив» бачимо й у Платона: «В музиці, живописі і навіть у політиці софіст потурає більшості, виконує те, що схвалює більшість. А чи дійсно це – добре й прекрасно? Натовп не припускає існування краси як такої, а не багатьох красивих речей, або самої сутності кожної речі, а не сукупності окремих речей. Натовпу не притаманно бути філософом» [8; 27].

Проблема взаємозв'язку філософського світогляду та музичної творчості на сучасному етапі розвитку гуманітарного знання цілком закономірно викликає значний науковий інтерес. Музика має здатність виступати компонентом процесу створення картини світу, відповідно потребує виявлення філософського значення формально-змістовних елементів музичної творчості, концептуального осмислення музичного мислення певної історичної доби як компоненту філософського світорозуміння.

На думку дослідників, продуктивна розробка проблеми інтегрування музики в філософську рефлексію можлива в межах філософії культури, арсенал теоретико-методологічних засобів якої дозволяє виявити особливості цієї інтеграції, ступінь та характер привнесення музики у філософське світосприйняття доби [6; 5].

Історіографічний аналіз сучасних досліджень у галузі філософії музики засвідчує наявність широкого спектра культурологічних, філософських та музикознавчих методологій і методів, серед яких поряд із загально логічними методами представлено герменевтичний, системно-структурний, функціональний, культурно-історичний, семантичний, інтегративний підходи, що спираються на праці закордонних авторів.

Так, позиціонує музику як «штучку мову, що оперує багатоманітним знакоутворенням: від простіших сигналів до більш складно організованих знакових систем і символів, які, у свою чергу, диференціюються на одиничні і синтетичні» [4; 12] та форму освоєння способу існування ціннісних відносин, Т. Лазуїна здійснює розробку понять «музичне мислення», «музична картина світу», «музичний образ», «музичний символ», «макросимвол» та «мікросимвол», що репрезентують понятійно-категоріальний апарат музичної мови на основі філософсько-методологічного аналізу семіотичних аспектів музичної мови.

Унаслідок аналізу сучасних музикознавчих досліджень, що спираються на наукові методи та підходи філософії музики, можемо визначити, що:

- поняття філософії музики особливо ефективно в теоретико-методологічному аспекті в контексті звернення до творчості особистостей, які мають безпосередній духовний досвід в області духовної творчості;

- чітко витримана світоглядна домінанта сприяє розкриттю впливу ідеологічних установок та ідейних протиріч певної історичної доби на творчість композиторів;

- дослідження композиторської творчості, як цілісної міфологічної системи, забезпечує культурфілософський підхід, в якому поєднано міфопоетичний, структурний, біографічний, ритуалістичний, семантичний, стильовий та етнологічний методи, що виходять на онтологію музики;

- художньо-філософські образи, музики як невід'ємні елементи картини світу та модель Універсуму, розкриваються на основі доповнення методології соціально-філософського аналізу музики певного історичного періоду сенсовим і ціннісним підходами в єдності логічного, історичного та компаративного аналізу, а також принципами діалектики, феноменології та герменевтики і методами музичного (інтерпретативного) аналізу, що поєднано з культурологічним, мистецтвознавчим та літературним аналізом;

– звернення до методології філософії музики сприяє здійсненню культурфілософського аналізу музики, музичного мислення, музичного способу освоєння світу людиною.

Висновки. Доцільність розширення методології вузькоспеціалізованих музикознавчих досліджень методиками сучасної філософії зумовлена низкою об'єктивних причин: розширенням можливості теоретичного осмислення та розуміння конкретних і практичних проблем сучасного музикознавства; поглибленням розуміння специфічної сутності багатьох музичних феноменів та визначення перспективи їх подальших досліджень завдяки філософським концепціям.

Спровоковане природною «духовною спорідненістю» музики та філософії некоректне використання філософських понять і категорій у вузькоспеціалізованих дослідженнях, а в окремих випадках невідповідність методології предмету дослідження засвідчує доцільність звернення до спеціальної предметної галузі – філософії музики.

Визначено, що наукові методи та підходи філософії музики сприяють розкриттю впливу ідеологічних установок на творчість композиторів, дослідженню композиторської творчості як цілісної міфологічної системи, художньо-філософських образів музики як невід'ємних елементів картини світу, здійсненню культурфілософського аналізу музики, музичного мислення, музичного способу освоєння світу людиною та ін.

Список використаної літератури

1. Боулдинг К. Общая теория систем – скелет науки. *Исследования по общей теории систем*. Москва, 1969. С. 114–120.
2. Гуменюк Т. Філософсько-методологічні засади музичної естетики. *Культурологічна думка*. 2010. № 2. С. 36–43.
3. Дальхауз К. Новая музыка как историческая категория. *Музыкальная академия*. 1996. № 3–4. С. 253–258.
4. Лазутина Т.В. Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки : автореф. дисс... д-ра филос. наук : 09.00.01 / ГОУ ВПО «Уральск. гос. ун-т им. А. М. Горького». Екатеринбург, 2009. 41 с.
5. Лосев А. Диалектика творческого акта (краткий очерк). Контекст. Москва, 1982. 336 с.
6. Малиновская О. Н. «Философия музыки» как компонент миропонимания: на материале учений Серебряного века : автореф. дисс... канд. филос. наук : 09.00.13 / Южный федеральный ун-т. Ростов-на-Дону, 2009. 23 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Москва : Радуга, 1991. 638 с.
8. Платон. Пир. Собр. соч. В 4-х т. Т. 2. Москва : Мысль, 1993. 528 с.
9. Рыбинцева Г.В. Философские аспекты музыкознания. *Культурная жизнь Юга России*. 2017. № 4 (67). С. 13–17.
10. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 272 с.
11. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
12. Тушева В.В. Пошук методологічних орієнтирів у гуманітарному дослідженні в контексті мистецької педагогіки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 31–38.
13. Шестаков Г. Философия музыки как миф. *Шеллинг. Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. 312 с.

References

1. Boulding K. Obshchaya teoriya sistem – skelet nauki. Issledovaniya po obshchej teorii sistem. Moskva, 1969. С. 114–120 (in Russian).
2. Humeniuk T. Filosofsko-metodolohichni zasady muzychnoi estetyky. *Kulturolohichna dumka*, 2010. N. 2. P. 36–43 (in Ukraine).
3. Dal'hauz K. Novaya muzyka kak istoricheskaya kategoriya. Muzykal'naya akademiya, 1996. N. 3–4. P. 253–258 (in Russian).
4. Lazutina T.V. Onto-gnoseologicheskie i aksiologicheskie osnovaniya yazyka muzyki. D.Ed. Ekaterinburg : GOU VPO Ural'skij gosudarstvennyj universitet im. A. M. Gor'kogo, 2009 (in Russian).
5. Losev A. Dialektika tvorcheskogo akta (kratkij ocherk). Kontekst. Moskva, 1982 (in Russian).
6. Malinovskaya O.N. «Filosofiya muzyki» kak komponent miroponimaniya: na materiale uchenij Serebryanogo veka. D.Ed. Rostov-na-Donu : YUzhnyj federal'nyj universitet, 2009. (in Russian).
7. Ortega-i-Gasset H. «Degumanizaciya iskusstva» i drugie raboty. Moskva : Raduga, 1991. (in Russian).
8. Platon. Pir. Sobranie sochinenij v 4-h tomah. T. 2. Moskva : Mysl', 1993 (in Russian).
9. Rybinceva G.V. Filosofske aspekty muzykoznanija. Kul'turnaya zhizn' YUga Rossii, 2017. N. 4 (67). P. 13–17.
10. Sokolov A. Muzykal'naya kompoziciya HKH veka: dialektika tvorchestva. Moskva : Muzyka, 1992 (in Russian).

11. Suhanceva V.K. Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoj k filosofii muzyki. Kiev : Fakt, 2000 (in Russian).
12. Tusheva V.V. Poshuk metodolohichnykh oriientyriv u humanitarnomu doslidzhenni v konteksti mystetskoi pedahohiky. Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi, 2019. N. 4. P. 31–38 (in Ukraine).
13. Shnestakov G. Filosofiya muzyki kak mif. SHelling. Laudamus. Moskva : Kompozitor, 1992 (in Russian).

PHILOSOPHICAL METHODOLOGY IN MODERN MUSIC SCIENTIFIC RESEARCH

Shvets Natalia – candidate of art history, Associate Professor of Theory and History of Culture, National Academy of Music of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv

The article considers the philosophical and methodological issues of modern musicological research, analyzes the features of the methods and approaches of modern philosophy (hermeneutic, system-structural, functional, cultural-historical, semantic, integrative approaches). The expediency of expanding the methodology of highly specialized musicological research with the methods of modern philosophy of music is substantiated. It is noted that the philosophical methodology significantly expands the possibilities of theoretical understanding and understanding of specific and practical problems of modern musicology. It was found that the philosophical concepts of many musical phenomena, overcoming the shortcomings of specialized research, deepen the understanding of their specific nature and determine the prospects for further research.

Key words: musicology, philosophical and methodological issues, philosophy of music, research methods.

UDC 78.072:78.01

PHILOSOPHICAL METHODOLOGY IN MODERN MUSIC SCIENTIFIC RESEARCH

Shvets Natalia – candidate of art history, Associate Professor of Theory and History of Culture, National Academy of Music of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv

The article considers the philosophical and methodological issues of modern musicological research, analyzes the features of the methods and approaches of modern philosophy (hermeneutic, system-structural, functional, cultural-historical, semantic, integrative approaches).

The expediency of expanding the methodology of highly specialized musicological research with the methods of modern philosophy of music is substantiated. It is noted that the philosophical methodology significantly expands the possibilities of theoretical understanding and understanding of specific and practical problems of modern musicology.

It was found that the philosophical concepts of many musical phenomena, overcoming the shortcomings of specialized research, deepen the understanding of their specific nature and determine the prospects for further research.

The expediency of augmenting the methodological apparatus of highly specialized musicological research with the methods of modern philosophy is determined by a range of objective reasons: expansion of the scope of theoretical reflection and understanding of concrete and practical problems of modern musicology; advancement of perception of the specific sense of many musical phenomena and defining the prospects for their further research through the scope of philosophical concepts.

Caused by the natural «spiritual kinship» of music and philosophy, the incorrect use of philosophical concepts and categories in specialized research, and in some cases the non-compliance of the methodology or research to its subject attests the feasibility of addressing to a special subject area – the philosophy of music.

It was defined that scientific methods and approaches of the philosophy of music contribute to exposure of the influence of ideological attitudes on the work of composers, may facilitate the study of composition as a holistic mythological system, and foster the representation of artistic and philosophical images of music as constructive elements of the world, promote cultural and philosophical analysis of the music and musical thinking, and construct the musical mode of experience of the world in people.

Key words: musicology, philosophical and methodological issues, philosophy of music, research methods.

Надійшла до редакції 13.12.2021 р.

УДК 04(477):2-274.4-047

КАНОН І СТИЛЬ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ (НА ОСНОВІ ПРАЦЬ Г. К. ВАГНЕРА)

Козінчук Віталій Романович – доктор філософії, член Національної Спілки художників України, доцент кафедри богослов'я, ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття,

м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0002-8518-5686>

br_vitalik@bigmir.net

Павлюк Микола Володимирович – здобувач вищої освіти II (магістерського) рівня
ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0001-6432-7991>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.471>
pifahor98@gmail.com

Наукове дослідження, присвячене темі стильового канону в мистецтві. Канон – один із найважливіших та основоположних принципів, яким керуються під час створення церковного мистецтва. Була врахована християнська сакральна культура східного обряду, на основі якої сформувався іконографічний канон. Думки Г. Вагнера були використані для обґрунтування наукових досліджень. Проблема дослідження лежить у межах таких дисциплін як історія, культурологія, богослов'я та мистецтво. Проаналізовано стан наукового вивчення канону в мистецтві. На сьогодні, вивчення іконографічного канону залишається надзвичайно актуальним в українському мистецтві та богословському дослідженні. Перші наукові розробки були зроблені на початку XX ст. Першим дослідником стильового канону був Г. Вагнер. Тема стильового канону в іконографії вперше досліджується в Україні.

Ключові слова: жанр, канон, стиль, живопис, мистецтво.

Постановка наукової проблеми. Автор ставить перед собою наукове завдання дати читачеві ґрунтовне представлення про стильовий канон в іконографічному мистецтві. Під іконографічними стилями розуміється історично сформовані образотворчі структури, іманентно наділені певним змістом, тобто такі, що виражають певний аспект змісту. Вивчення стильового канону має й інші важливі сторони. Якщо жанри представляють поперечний розріз крізь товщу художніх явищ, то, цілком природно, чим точніше буде загальна картина стилів, тим цей розріз буде повніше висловлювати художній світогляд епохи і пізнавально-філософський потенціал мистецтва. На такій базі можна більш успішно порівнювати давньоруське мистецтво з мистецтвом західноєвропейських країн. Можна бачити, який іконографічний стиль був найбільш сприятливим для розвитку реалістичних тенденцій, яких саме і які сторони цих тенденцій були провідними. Важливе наукове поняття дослідницької програми Г. Вагнера – це стиль у сакральному мистецтві періоду Київської Русі, який визначається ним як певна естетична проблема що має свою історичну конкретну законсервованість і мистецьку категорію, в якій відбиваються художні тенденції. Тому дана наукова робота є спробою поставити і розглянути питання про значення стильових утворень в українському сакральному мистецтві. Автор аналізує маловивчені проблеми напрочуд складної теми. Широта асоціацій, глибоке знання пам'яток давньоукраїнського мистецтва дозволяє автору різносторонньо висвітлити зародження ранніх стильових форм в українському сакральному мистецтві і показати особливості їх розвитку до XVII ст.

Питання про стильову мінливість у вітчизняному сакральному мистецтві залишається не розкритим і мало висвітленим. Г. Вагнер був піонером у даному дослідженні. Він детально і оригінально розглядав складну проблему стилів у давньоруському мистецтві, які розвивалися у рамках іконографічного канону на тлі загального історико-культурного і соціального процесу Давньої Русі XI–XVII ст. Саме цим й зумовлена *актуальність* статті.

Метою статті є розгляд основних принципи стильової еволюції іконографічного канону в сакральному мистецтві.

Серед завдань: виявити маловивчені проблеми актуальної теми розуміння історії українського мистецтва на основі спостережень мистецтвознавця Г. Вагнера, дослідницький інтерес якого зосереджений на аналізі та семантичній систематизації. У його розумінні стиль в іконографії є художньо-ціннісний, а тому доступний для безпосереднього сприйняття і споглядання зосереджуючи у собі всі сторони, всі вимірювання образу людини, світу, дії людини в сакральному світі.

Стан наукової розробки проблеми. Формування стильового канону у вітчизняній мистецтвознавчій літературі висвітлено досить поверхово. Найбільшим дослідником, у радянський час, в цій сфері вважається Г. Вагнер, який послідовно розширював коло своїх наукових спостережень на пам'ятки давньоруського живопису XI–XV ст. Підсумком його аналітичних міркувань з'явилася книга «Проблема жанрів в давньоруському мистецтві» [3]. Викладений в ній матеріал призводить до переконливого висновку, що поняття жанру з повним правом може бути застосоване до прадавнього українського сакрального мистецтва поряд із такими усталеними поняттями, як «стиль», «композиція», «образна система» та ін.

В іншій книзі Г. Вагнера «Канон и стиль в древнерусском искусстве» велика увага приділена темі стилів у мистецтві XVI та XVII ст. Однак питання жанрів тут теж залишається актуальним. Оскільки це суто стилістичне судження може виявитися необґрунтованим. Вагнер у книзі намагається донести думку до читача, що давньоруське сакральне мистецтво зовсім не випадає із загальноєвропейського стилістичного процесу і, отже, проблема стилю, яку він ставить, полягає у визначенні специфіки тих художніх форм, у які давньоруське мистецтво вилилося [2].

Ще одна книга Г. Вагнера, посвячена темі мистецьких жанрів, має назву «Искусство мыслить в камне». Тут автор розкриває свій досвід в аналізі функціональної типології пам'яток давньоруської архітектури. На відміну від попередніх робіт розвиток церковної архітектури розглядається з точки зору її службових функцій. У книзі представлені матеріали про жанри в давньоруському культовому мистецтві [1].

Виклад основного матеріалу. Передусім потрібно врахувати, що східне слов'янство до середини першого тисячоліття нашої ери, пройшло стадію міфологічного світосприйняття. Міфологія якщо і існувала у слов'ян, то у вигляді досить розрізнених образів, що поступово наповнюються змістом теїста. В усякому разі, не можемо говорити про будь-яку міфологічну систему, на яку можна було б орієнтувати систему мистецтва. Але втрата міфологізму не означала втрати того, що можна назвати космологізмом. Слов'янське мистецтво, що виступало одночасно і в ролі обрядово-ритуального дійства, і в ролі «засобів масової інформації», не кажучи вже про з'єднання художньої і побутової функцій, пронизувало усі сфери приватного і громадського життя, особливо громадського, включаючи сюди масові дійства (відправлення культу, обряду). Якби усе це різноманіття форм дійшло до нас у цілому виді, то і тоді охарактеризувати стиль мистецтва було б не так легко з тієї простої причини, що для цього наука доки не має в розпорядженні категоріального апарату [2; 71–72].

Між тим слов'янське мистецтво відоме нам дуже фрагментарно, і це ще більше ускладнює завдання. Завдяки зусиллям археологів маємо (в межах десятка) в розпорядженні залишки культових споруд, декілька статуй ідолів, деякі деталі предметів домашнього ужитку, прикраси, обереги – ось, мабуть, і все.

Звичайно, було б наївним говорити про стиль слов'янського мистецтва, виходячи тільки із зовнішнього вигляду «іконографії» усього цього, нехай навіть не дуже нечисленного, матеріалу. Він може здатися дуже «багато стильовим». Необхідно хоча б у загальних рисах реконструювати не лише зовнішній, але і внутрішній взаємозв'язок між відомими нам частинами, звичайно за станом на останні віки слов'янського язичництва. Про історію розвитку цієї системи поки не думаємо. Втім, реконструювати систему слов'янського мистецтва при фрагментарному його збереженні – завдання теж дуже складне.

В означений історичний період Г. Вагнером визначаються не лише загальні риси стилю мистецтва кінця X – початку XII ст., але і їх естетична природа. Високоточні антропоморфізми розглянутого стилю не були простим запозиченням візантійського досвіду. Цей досвід переломлювалося через цілком сформовані вже до кінця X століття художні ідеали, в свою чергу, вони беруть початок у глибинах «епохи військової демократії», для якої характерне складання героїчного епосу і звільнення його з-під влади міфології. Вагнер вважає, що майже всі дослідники відзначають своєрідність стилю давньоруського мистецтва кінця X–XI століть [2; 127–128].

Цілісність, свіжість, багатоколірність образів мистецтва кінця X – початку XII ст., незалежно від того, ким вони були створені, в значній мірі обумовлені тим, що вони виникли в середовищі, насиченому фольклором та билинним епосом і зберігають відносну не диференційність. Навіть така якість нового мистецтва, як монументалізм стилю, зобов'язана не тільки матеріальним можливостям, але й збереженню традиційного погляду на світ в цілому». В цьому відношенні і можна говорити про загально державність великого стилю мистецтва «героїчної епохи Давньої Русі, новими якостями якого були історизм і догматизм. Але в догматизмі теж була така сторона, що формально сходила до слов'янської творчості. Мається на увазі космологізуючий обрядово-календарний жанр, структурно споріднений символіко-догматичного жанру нового мистецтва [3; 105].

Оскільки, стиль формується не лише жанром, але й образною системою, ідейним змістом, то ні про яку стильову тотожність тут говорити не доводиться. Історизм і догматизуюча монументальність стилю мистецтва кінця X–XI ст. була першим великим стилем мистецтва Давньої Русі. Нерідко до них застосовують поняття «епічності». Відзначається епічний спокій рухів, епічна велич образів тощо [3; 104–106].

В українському сакральному мистецтві, на основі дослідницької роботи Г. Вагнера, проглядається велика стильова модифікація: стиль «урочистого візантинізму» згодом був замінений проторенесансними, ренесансними та бароковими фрагментами. На думку Г. Вагнера, стиль бароко порушив природний процес стильового творення в давньому українському мистецтві. Автор книги «Канон и стиль в древнерусском искусстве» стверджує, що саме ж бароко й спричинило потужний історично-еволюційний незмінний процес стилеутворення в українській (давньоруській) канонічній іконі [2; 284–286].

Становлення канонічної іконографічної програми у візанто-українській традиції. В канонічному розписі храмів візантійського обряду існує специфічна іконографічна програма з топографічною символікою, яка допомагає християнину, прийшовши до храму, здійснити духовну подорож до «святая святых». Відповідно, українська ікона почала творитися за певними канонами,

ствердженими соборовими рішеннями Вселенської Церкви. Таким чином, Ісуса Христа, Пресвяту Богородицю, українських мучеників та ін. уже в іконографії Київської Русі було прийнято зображувати у кількох визначених позах та передбачених іконографічним мистецтвом ракурсах. С. Абрамович пише про ці зображення наступне: «Христос-Вседержитель – із благословляючою правицею та з Євангелієм у лівій руці; Христос у вигляді Царя Небесного Царства – в короні та з атрибутами царської влади; Христос як Великий Архієрей, Глава Церкви – у архієрейському одязі на єпископському кріслі тощо. Канонічними були також певні традиційні емблеми, наприклад, – звірі чотирьох євангелістів, запозичені зі старозавітної книги пророка Єзекиїля: Марко – крилатим левом, Лука – биком, Іоанн – орлом».

Догматичний канонічний цикл. Цей агіографічний цикл розвивався у трьох інтер'єрних напрямках: вхід, купол, апсида. При вході (Царські врата) канонічно ізографи зображають Христа-Пантократора, представленого до половини грудей. Ця іконографія починається з IV ст. і протягом історії мала багато мистецьких модифікацій. Слід виділити основні канонічні елементи. Хрест у німбі – означає, що Ісус Христос відкупив свій народ від гріхів. Надпис «IC. XC.» – скорочені літери імені Ісуса Христа. Лик Спасителя – має найблагородніші риси. Світле обличчя Спасителя з винного кольору волоссям та Його німб виражають Божественність Його природи.

У куполі храму канонічно належить розташовувати ікону Пантократора. Погруддя Спасителя повинно мати гіперболічні якості. Його розміри не співмірні з анатомічними пропорціями. Суворий вигляд – це вигляд Судді світу (див., напр., ікону Христа-Вседержителя у Дафні). Милосердний лик Спасителя – ознака Його любові, ознака Доброго Пастиря, Чоловіколюбця.

Літургійний канонічний цикл. Іконографічна програма цього циклу зосереджена у вітварній частині. Як старозавітна скинія і храм Соломонів, влаштовані за вказівкою Самого Бога (Вих. 25: 40), поділялися на три частини: на святе святих, святилище і двір, так і християнський православний храм поділяється на три частини: вітвар, власне церква, або храм, і притвор із папертю. Вітвар знаменує позагробний світ, Небо, де живе Бог у неприступному світлі, також – земний рай, де жили наші прабабці, нарешті – ті місця, звідки прямував Господь на проповідь, де встановив таїнство причастя, де страждав, зазнав хресну смерть, де було його воскресіння і вознесіння на небеса.

Історичний (святковий) канонічний агіографічний цикл. Ця іконографічна програма розкриває ідею, осіб і біблійних новозавітних подій. Історичний цикл представляє святі місця й *oikonomia* спасіння. Празничний канонічний агіографічний цикл, починаючи з X ст., зобов'язав зробити основний порядок святкового ряду ікон у певному порядку.

У хрестово-купольному храмі існує *три зони розміщення канонічних сюжетних іконографічних композицій*.

У розміщенні мальовничих композицій в центральній частині храму, як і в інших частинах, немає шаблонів, але є визначені канонічно варіанти композицій, що допускаються. Один із можливих варіантів наступний.

У центрі куполу зображується Христос Вседержитель. Під Ним по нижньому краю сфери куполу – серафими (сили Божі). У барабані куполу – вісім архангелів, небесних чинів, покликаних дотримувати землю і народи; архангели, зазвичай, зображуються зі знаками, що виражають особливості їх особи і служіння. Так, Михаїл має при собі вогняний меч, Гавриїл – райську гілку, Уриїл – вогонь. У вітрилах під куполом, які утворюються переходом чотирикутних стін центральної частини в круглий барабан куполу, поміщаються образи чотирьох євангелістів із таємничими тваринами, що відповідають їх духовному характеру: в північно-східному вітрилі зображується євангеліст Іоанн Богослов з орлом. Навпаки, по діагоналі, в південно-західному вітрилі, – євангеліст Лука з тільцем, в північному вітрилі – євангеліст Марко з левом, навпаки, по діагоналі, в південно-східному вітрилі, – євангеліст Матей з істотою в образі людини. Таке розміщення образів євангелістів відповідає хрестоподібному руху зірки над диском під час канону євхаристії з вигуком «співаючи, викликаючи, взиваючи і промовляючи». Потім по північній і південній стінам зверху вниз слідує рядами зображення апостолів від сімдесяти і святих, преподобних і мучеників. Стінні розписи, як правило, не досягають підлоги. Від підлоги до межі зображень заввишки, зазвичай, до плечей людини йдуть панелі, на яких немає священних зображень. У давнину на цих панелях зображувалися рушники, прикрашені орнаментом, що надавало особливу урочистість стінним розписам, які, як велика святина, як би підносилися людям по древньому звичаю на прикрашених рушниках. Панелі ці мають двояке призначення: по-перше, вони влаштовуються для того, щоб, якщо молячись при великому скупченні народу і тісноті не стирали б священних зображень; по-друге, панелі наче залишають місце в самому нижньому ряду будівлі храму для людей, земно роджених, що стоять у храмі, бо люди несуть у собі образ Божий, хоча і затемнений гріхом, являючись в цьому

сенсі також образами, іконами. Це відповідає і тому звичаю Церкви, згідно з яким кадженя в храмі здійснюється спочатку над святими іконами і настінних образах, а потім над людьми, як тими, що носять образ Божий.

Північна і південна стіни, крім того, можуть заповнюватися зображеннями подій священної історії Старого і Нового Завітів. По обидві сторони вхідних західних дверей в середній частині храму поміщаються зображення «Христос і грішниця» і «Порятунок потопаючого Петра». Над цими воротами прийнято поміщати зображення Страшного суду, а над ним, якщо дозволяє простір, – образ шестиденного творіння світу. У такому разі образи західної стіни представляють початок і кінець земної історії людства. На стовпах у середній частині храму, де вони є, поміщаються ікони святих, мучеників, святих, що найбільш шануються в цьому приході. Простори між окремими мальовничими композиціями заповнюються орнаментом, де в основному використовуються ікони рослинного світу або образи, що відповідають змісту деяких псалмів, де малюється картина земного буття, що перераховує різне Боже створіння. В орнаменті можуть використовуватися також такі елементи, як хрести в колі, ромби і інших геометричних фігурах восьмикутні зірки.

Окрім центрального куполу український храм візантійського обряду може мати ще декілька куполів, в яких поміщаються зображення Хреста, Пресвятої Богородиці, Всевидючого Ока в трикутнику, Духа Святого у вигляді голуба. Купол прийнято, зазвичай, влаштовувати там, де є храм-прибудова. Якщо в храмі один престол, то в середній частині храму робиться один купол. Якщо в храмі під однією покрівлею є, окрім головного, центрального, ще декілька храмів-прибудов, то над середньою частиною кожного з них споруджується купол. Утім, зовнішні куполи на покрівлі не завжди і в давнину строго відповідали кількості храмів-прибудов. Так, на покрівлях трьох бокових храмів часто стоять п'ять куполів – праобраз Христа і чотирьох євангелістів. При цьому три з них відповідають прибудовам і тому зсередини мають відкритий під купольний простір. А два куполи в західній частині покрівлі височіють тільки над покрівлею і зсередини храму закриті зведеннями стелі, тобто не мають під купольних просторів. В Україні, починаючи з кінця XVII ст., на покрівлях храмів ставилася іноді декілька куполів безвідносно до кількості прибудов у храмі. При цьому дотримувалося тільки, щоб хоч центральний купол мав відкритий під купольний простір.

Окрім західних, червоних воріт, українські східно-візантійські храми мають, зазвичай, ще два входи: в північній і південній стінах. Ці бічні входи можуть означати Божественне і людське єства в Ісусі Христі, через які ми неначе входимо в спілкування з живим Богом. Разом із західними воротами ці бічні двері складають число три – на знак Святої Трійці, що вводить нас у життя вічне, в Небесне Царство, образом якого і є ортодоксальний храм.

У середній частині храму, разом з іншими іконами, вважається обов'язковим мати образ голгофи – великий дерев'яний Хрест з образом Розп'ятого Спасителя, часто зроблений у натуральну величину – в антропоморфний зріст людини. Хрест робиться восьмикінечним із написом на верхній короткій перекладині «І Н Ц І» (Ісус Назарянин Цар Іудейський). Нижній кінець Хреста закріплений в підставці, що має вигляд кам'яної гірки. У лицьовій стороні підставки зображуються череп і кістки – останки Адама, відродженого Хресним Подвигом Спасителя. Праворуч розпнутого Спасителя ставиться образ Богоматері в зростання, що спрямувала свій погляд до Христа, по ліву його руку – образ Іоанна Богослова. Окрім свого головного призначення передати людям образ Хресного Подвигу Сина Божа, таке Розп'яття покликане також нагадати про те, як Господь перед смертю на Хресті сказав Матері Своїй, вказуючи на Іоанна Богослова: «Жінко! Це, син твій», і, звернувшись до апостола: «Це, мати твоя» (Ів. 19:26–27), і тим самим всиновив Матері Своїй Пріснодіви Марії, усе віруюче у Бога людство. Поглядаючи на таке Розп'яття, віряни повинні перейматися свідомістю того, що вони не лише діти Бога, що створив їх, але завдяки Христу і діти Матері Божої, оскільки вони причащаються Тілом і Кров'ю Господа, які утворилися з Пречистої Непорочної Диви Марії, що народила по плоті Сина Божого. Таке Розп'яття, або голгофа, Великим постом висувається на середину храму лицем до входу, щоб виключно нагадати людям про Хресні страждання Сина Божого заради нашого порятунку.

Там, де в притворі немає належних умов, в середній частині храму, зазвичай, біля північної стіни, ставиться панахидний стіл (із грец. *καθών*) з чотирикутною мармуровою або металеву дошкою з множиною осередків для свічок і невеликим Розп'яттям. Тут відправляються панахиди за покійних. Грецьке слово «канон» в даному випадку означає предмет, що має певні контури і розміри. Канон зі свічками знаменує собою, що віра в Ісуса Христа, проповідувана

Четвероєвангелієм, усіх покійних може зробити причасниками Божественного світла, світла Вічного життя в Царстві Небесному. У центрі середньої частини храму постійно повинен стояти аналой або тетрапод з іконою святого або свята, що святкується в даний день. Аналой – витягнутий вгору чотиригранний столик (підставка) з пологою дошкою для зручності читати покладені на аналой Євангелія, Апостол, або прикладатися до ікони на аналої. Вживаний, передусім, у практичних цілях аналой має значення взагалі духовної висоти, піднесеності, що відповідає тим святим предметам, які на нього покладаються. Похила верхня дошка, що піднімається вгору, на схід, знаменує підвищення душі до Бога за допомогою того читання, яке здійснюється з аналоя, або цілування тих, що лежать на ній Євангелія, Хреста чи ікони, що входять до храму, поклоняються, передусім, канонічній іконі на аналої. Якщо в храмі немає ікони святого (чи святих), актуальних до дня святкується, то покладаються так звані «святці» – іконописні зображення святих по місяцях або півмісяцях, згадуються в кожен день цього періоду, поміщені на одній іконі. У храмах мають бути 12 або 24 таких ікон – на цілий рік. У кожному храмі також мають бути невеликі ікони усіх великих свят для положення їх у святкові дні на цьому центральному аналої. Аналой, як правило, прикрашається одягом і покривалами того кольору, який мають у це свято духовенство.

Висновки. Таким чином, можемо виділити основні частини слов'яно-візантійського храму з канонічними розписами та образами й зробити висновки щодо канонічно-стильового співвідношення храму на основі праць Г. Вагнера:

1. Стильовий канон, як основа традиції у церковному мистецтві Руси-України, є переважно естетичним. Стильовий канон включає в себе ряд мистецьких прийомів і художніх рішень, але зведений тільки до них. Український стильовий варіант іконографічного канону відбирав і з усієї великої сукупності наявних художніх східнохристиянських художніх церковних традицій саме ті, які відповідали слов'янському духові, християнській меті та основоположним завданням Київської Церкви і випрацьованій слов'яно-візантійській традиції. За Г. Вагнером, усі художні прийоми, адаптовані до українського мистецтва, можуть бути проаналізовані, осмислені і використані сучасними українськими митцями в процесі їх художньої творчості.

2. Якщо говорити про стильовий канон як про богословський імператив для культового живопису, то ним завжди залишатиметься правило, яке сприяє творенню в площині дотику таких мистецько-богословських категорій: «Бог і людина», «теологія і мистецтво», «молитва і вільне творення живого образу». Стильовим каноном в іконописі, за Г. Вагнером, називаємо необхідні стильові умови істинності іконописного твору.

3. Стильовий канон в українському сакральному мистецтві, від своїх середньовічних першоджерел, виконував усі функції які диктувала Українська Церква орієнтального обрядового спрямування. Мистецькі стильові норми, щодо дотримання канонів при написанні святих ікон не завжди усвідомлювалося давніми руськими (українськими) іконописцями. Дотримання церковних іконографічних правил сприяло збереженню в Україні після настання епохи гуманізму популяризації іконопису і розвитку нових мистецьких шкіл, які виховували нових кадрів що змінили образотворчу мову класичної візантійської іконографії.

4. У ході історичного розвитку церковного живопису на теренах Руси-України іконографічний канон після XVI ст. був повністю трансформований під впливом західноєвропейських гуманістичних тенденцій, стильового розмаїття і бурхливого розвитку народного (неканонічного) сакрального мистецтва. Український церковний іконографічний стильовий канон був головним каталізатором для ізографів прадавньої України.

5. У верхній частині храму (купол, барабан, конха, апсиди) зображувалося Царство Небесне. С. Абрамович подає з цього приводу наступну інформацію: «Наприклад, у куполі малюється Христос Пантократор (Вседержитель); у барабані – апостоли; в апсиді, що символізує Вифлиємську печеру, – Богоматір в оточенні ангелів, які Її уславляють; у парусах – євангелісти тощо».

6. Друга канонічна фаза іконографічних розписів в українському культовому мистецтві – верхні частини стін храму, де митці представляли зображення подій священної історії, пов'язані із земним життям Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа. Згідно іконографічного канону, до цих зображень відносилися сюжети дванадесятих свят, а після XII ст. тут почали появлятися також сцени з дитинства Спаси-Еммануїла, демонстрація чудес Спасителя ілюстрації до біблійних поетичних повчань і притч.

7. Третя (нижня) канонічна фаза українського храмового розпису передбачає зображення окремих святих. Їх прийнято за візантійськими правилами малювати статичними з аскетичним

виразом святих ликів. Тут передбачено зображати апостолів, пророків, святих, мучеників за святу віру та юродивих Христа ради. С. Абрамович зазначає: «...образи святих розміщують у центральній апсиді. Святим, яким присвячено храм, відводиться не менш почесне місце поблизу вівтаря». Проте, як правило, інших святих, наприклад, новомучеників УГКЦ, ченців-подвижників, не канонізовані зображення Й. Сліпого чи А. Шептицького та ін. зображають ближче до виходу з храму.

Список використаної літератури

1. Вагнер Г. К. Искусство мыслить в камне. Москва : Наука, 1990. 256 с.
2. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 285 с.
3. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.

References

1. Vagner G. K. Kanonistylj v drevnerusskomiskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1987. 285 s.
2. Vagner G. K. Problemazhonrov v drevne-russkom iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1974. 268 s.
3. Vagner G. Iskusstvomyslit v kamne. Moskva : Nauka, 1990. 256 s

CANNON AND STYLE IN SACRED ART (BASED ON THE WORKS OF GK WAGNER)

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Department, Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk
Pavliuk Mykola – Master's student of Ivano-Frankivsk Academy of Ivan Zolotousty, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the theme of the genre canon in art. The canon is one of the most important and fundamental principles that guides the artistic creation of church art. Christian sacral culture of the Eastern rite was taken into account, on the basis of which the iconographic canon was formed. Vagner's thoughts were used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as history, culturology, theology and the arts. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century.

The first researcher of the style canon was Georgy Vagner. The theme of the style canon in iconography is being explored for the first time in Ukraine.

Key words: genre, canon, style, painting, art.

UDC 04(477):2-274.4-047

CANNON AND STYLE IN SACRED ART (BASED ON THE WORKS OF GK WAGNER)

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Department, Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk
Pavliuk Mykola – Master's student of Ivano-Frankivsk Academy of Ivan Zolotousty, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the relation of the Byzantine canonical icon painting to the religious picture. The great heritage of the iconographic tradition of the Ecumenical Church with its artistic, theological and cultural features is taken into account. The author attempts to distinguish the icon from the painting and to analyze the main differences between them in the light of the artistic canon.

Research methodology. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researcher of the genre canon was Georgy Karlovich Vagner. The theme of the genre canon in iconography is being explored for the first time in Ukraine.

Results. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researcher of the genre canon was Georgy Karlovich Vagner. The theme of the genre canon in iconography is being explored for the first time in Ukraine.

Many a generation of scholars ask, what did the uniqueness of the special artistic «idom» seen in the monuments attributed to the sacred tradition? What are the sources of the emergence of atypical features of iconography, style and interpretation of the sacred image? One key to answer the above questions may be to look at the sacred tradition as a

phenomenon comprising an entire corpus of original, atypical and innovative features as compared to Byzantine canonical art.

Ukrainian culture stands as inheritor of the rich Christian canonical tradition which found its ultimate expression in icon painting. However, underexplored as it is, culture arguably remains the most underappreciated culture worldwide. Its history is not only about the emergence of an extensive legacy including world-class masterpieces of human genius, but, more than not, it is also about a millennium-long despoliation of its holy sites, destruction of places of worship, misappropriation, be it as and rewriting history. Unfortunately, Ukraine has not yet been able to fully fathom the scale of loss suffered by its national culture and completely regain it to remember. This is why, raising the awareness of celebrated and iconic relics of the princely period, which, through their emergence, are closely linked to the history and spiritual tradition of Ukraine, will contribute to filling this gap in Ukrainians' collective memory to some extent. Preserved Christian relics, sacred architecture and icons all to them are components of the sacred canonical tradition.

Novelty. The novelty of scientific research lies in the fact that the domestic art and the art community has little information to study the problem. Using analytical principles of art, the author draws a qualitative and reasoned distinction between the classical Ukrainian canonical icon and the religious picture.

The practical meaning. The practical meaning is determined by the novelty of the scientific research and the results obtained. The material of the research can be used for further investigation in the fields of art and culturology.

Key words: genre, canon, style, painting, art.

Надійшла до редакції 20.10.2021 р.

УДК 781.1+781.2

ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІНТОНУВАННЯ : ПОГЛЯД В ІСТОРІЮ МУЗИКОЗНАВЧИХ УЯВЛЕНЬ

Кашаюк Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії мистецтв,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0003-4396-8946>
vdraganchuk.ukr@gmail.com

Павлюк Надія – викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-1308-0447>
nadia-kiev@ukr.net

Ігнатова Лариса – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри історії та теорії мистецтв,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-4406-8707>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.472>
l.ignatova1958@gmail.com

Здійснено спробу створення концептуальних основ інтонування крізь призму музично-психологічних підходів, виявлених в історії музикознавчих уявлень, що сягають античних музично-філософських систем та торкаються сучасних наукових поглядів на вказане явище. З цією метою проаналізовано античне поняття етосу музики з точки зору відображення у ньому напруження і розрядки, характерних для інтонування.

У процесі дослідження проаналізовано низку музично-психологічних концепцій. Зокрема, пояснення психологічних першопричин інтонування вбачаються у концепції «емоційно-психологічного коду» В. Леві, а саме – у переконанні, що перегукується з ідеєю Г. Спенсера про роль інтонаційного фактору у походженні музичного мистецтва, і полягає у тому, що той чи інший звук і поєднання звуків, які складають інтонації, співвідносяться з тими чи іншими емоціями. Важливу увагу також приділено концепції Н. Шнайдера, в якій обґрунтовано «емоційно-інтонаційний колорит» або «забарвлення емоційного напруження».

У результаті, інтонування трактується як процес, сутність якого полягає в ефекті тонового напруження, що, безсумнівно, забезпечує точність та чистоту звуку, та не тільки як послідовність звуків, але й окремий звук, сонор, як такі ж напруження і розрядка на мікрорівні або в іншому звуковому просторі.

Ключові слова: інтонування, музично-психологічні уявлення, напруження, етос, сонор, звуковий простір.

Постановка проблеми та актуальність теми. Сучасний погляд на значення і функції музичного мистецтва у суспільстві вимагає розширення горизонтів бачення багатьох музичних явищ. Одним із них є інтонування, основні характеристики якого свідчать про належність твору до певної доби та стилю музичного мовлення. В історії музикознавчих уявлень утвердилося пояснення інтонування як напруження, що, у свою чергу, стало основою для трактування етосу окремих звуків

та різноманітних їхніх поєднань у найдавніші часи та вплинуло на бачення цього явища сьогодні.

Отож, оскільки, разом із самою музикою, змінюються і музикознавчі уявлення про сутність даного явища та притаманні йому ознаки то постає потреба ретроспективного аналізу музично-теоретичних, історичних і психологічних ідей про інтонування у комплексному ретроспективному погляді в рамках систематичного музикознавства.

Аналіз останніх досліджень. Сучасна музикознавча школа має низку напрацювань у сферах аналізу музичного мислення та музичної психології. У тому числі, дотичними до основних концептів представленої статті є ідеї А. Мухи [13], І. Пяковського [17], І. Котляревського [8], О. Самойленко [19], Л. Кияновської [7], І. Польської [16], Г. Побережної [15], А. Дашак [4] та інших дослідників. Окрему увагу привертають праці, в яких із сучасних позицій вирізняються аналогії у природі Всесвіту та музики, нове трактування звуку крізь призму його самоцінності і принципи побудови композиції у дослідженнях Н. Герасимової-Персидської [1–3] та І. Тукової [21], які стали потужним новаторським імпульсом для музикознавства останніх років.

Разом із тим, опрацювання проблеми природи і психологічних засад інтонування вимагає постановки певних акцентів, що спробуємо здійснити у представленому дослідженні, проаналізувавши це явище крізь призму комплексного музично-психологічного бачення.

Таким чином *метою статті* є створення концептуальних основ інтонування крізь призму музично-психологічних підходів, виявлених в історії музикознавчих уявлень, що сягають античних музично-філософських систем та торкаються сучасних наукових поглядів на вказане явище.

В аналізі феномену інтонації, музикознавство, як правило, звертається до ідей про природне вираження почуттів у мелодичній інтонації у теорії Ж.-Ж. Руссо, поглядах Р. Декарта, М. Марсенна, І. Г. Гердера, Ф. В. Шеллінга, Г. Ф. Гегеля та ін. [11]. Провідну роль у розвитку вчення про інтонування відіграли ідеї про процесуальність музичної форми та музику як про інтоновану сутність Б. Асаф'єва, про тяжіння у теорії ладового ритму Б. Яворського та ін.

Знаходження *психологічних* основ інтонування надсилає нас до пояснень вказаного феномену у дещо іншому ракурсі. Отож, що таке інтонація з точки зору психології музики? Які психофізіологічні засади лежать в основі вказаного явища?

Спроба знайти відповідь на ці питання зумовила звернення до етимології задекларованого концепту.

Давньогрецький концепт «tonos» означає «натягнення», яке передбачає певний ступінь *напруження* – в залежності від сили того самого натягнення. Відтак, зрозумілим стає ідея про те, що «широке розуміння інтонації як «напруження», з однієї сторони, дозволяє цьому поняттю фігурувати чи то у буквальному (традиційному) розумінні, чи в якості абстрактного феномену (*інтонація* – не усталена мелодико-ритмічна формула, а *послідовність напруження і розрядки*) в аналізі творів музичного мистецтва будь-якої епохи, а з іншої – підтверджене визначенням інтонації з точки зору фізіології» [6; 63].

Сучасне трактування інтонації знаходимо у концепції Н. Герасимової-Персидської. Виходячи з факту емансипації звуку у найновішій музиці, дослідниця акцентує на зміні фокусу уваги, крізь призму якого розглядається звук як явище, який змістився з висотного на фонічний, що, у свою чергу, зумовило формування нового типу звукопростору [1].

Таким чином, *сутність процесу інтонування* полягає в ефекті *тонового напруження*, що, безсумнівно, забезпечує *точність та чистоту звуку*, при цьому сучасний музикознавчий погляд на інтонацію бачить в якості цього явища не тільки *послідовність звуків*, але й *окремий звук, сонор як такі ж напруження і розрядку на мікрорівні або в іншому звуковому просторі*.

На нашу думку, психологічні першопричини цього явища вдало пояснюються у концепції емоційно-психологічного коду В. Леві. Вчений дотримувався переконання, що перегукується з ідеєю Г. Спенсера про роль інтонаційного фактора у походженні музичного мистецтва, а саме – про те, що той чи інший звук і поєднання звуків, які складають інтонації, співвідносяться з тими чи іншими емоціями [9; 39].

На узагальненому рівні, як відомо, активність виражається висхідними ходами, пасивність – низхідними. Однак, існує і дещо інший фактор, який назвемо «емоційно-інтонаційний колорит», або «забарвлення емоційного напруження», сутність якого пояснює концепція Н. Шнайдера [22]. Автор пропонує позначити «пункти» квінтового кола, що рухається вгору, починаючи від звуку «С» (який прирівнюється до нуля), позитивними (додатніми) числами, а кола, що рухається донизу – негативними (від'ємними). А саме: G = +1, D = +2, A = +3 і т.д., F = -1, B = -2, Es = -3 і т.д. Відтак, співставляючи звуки, можемо віднайти індекс просвітленості або тобто затемненості кожного

інтервалу, що корелюється із його семантичним навантаженням у сферах «радості» чи «смутку». Так, наприклад, можна порівняти різноспрямоване емоційне навантаження великої «с-d» (0+2=2) і малої «с-des» (0-5=-5) секунд, великої «с-e» (0+4=4) і малої «с-es» (0-3=-3) терцій, великої «с-a» (0+3=3) і малої «с-as» (0-4=-4) секст тощо. Прикметно, що, зі зрозумілих причин (кількості звуків), різниця в цьому так званому індексі емоційного колориту інтервалів з однаковою ступеневою та різними тоновими величинами складає 7 одиниць.

Крізь призму описаної вище концепції надзвичайно легко пояснюються ляментозність малої секунди, закличність чистої кварта, елегійність малої септими та просвітленість великої, напруженість великої септими, що у процесі музично-історичного розвитку набули значення емоційно-семантичних констант. На цій основі виникли найважливіші «знаки», що володіють певним емоційним і змістовим навантаженням, в усіх епохальних культурах, які виробили власне музичне мислення і мовлення, – від *Ars antiqua* до *Ars nova*, від Ренесансу до Бароко, від класико-романтичної доби до сьогодення.

Емоційне навантаження музичної інтонації як в її класичному, так і в сучасному розуміннях є тим «енергетичним» ядром, яке складає сутність запропонованого Є. Назайкінським поняття модусу, котрий потрактований ученим як «цілісний, конкретний за змістом (тобто один із множинності можливих), художньо опосередкований стан, що об'єктивується в музиці у різних формах, різними засобами і способами», «він є змістом психіки в даний момент у всій повноті» [14; 239].

У сучасному українському музикознавстві подібне поняття запропонувала М. Северинова. Мова йде про «архетипові ознаки», виявлені «у композиторській творчості на рівні усвідомлення певних універсальних «патернів»-моделей – семантично значимих комплексів музичної виразності, взаємодії звуку, тону, тембру, динаміки, мелодики, ладогармонії, ритму, артикуляції, штрихів, музичної форми, конструкції тощо» [20; 104]. У кінцевому результаті, дослідниця показує аналогії між музичною інтонацією та архетипом, трактуючи це явище як певний код культури. У сучасній «пост-культурі», де розмиваються межі традиційного існування інтонації, «характерними архетиповими рисами музичної інтонації... стають темброінтонація, ритмоінтонація, ладогармонійна інтонація та інші» [20; 114]. Виходячи з ідеї про першоінтонацію як архетип, що є незмінним культурним кодом музики, дослідниця вказує на зміну розуміння цього коду у контексті розуміння всієї культури, на творення сучасними композиторами нової звукової матерії як свого власного інтелектуалізованого світу, в якій верхньою межею є музичний логос, або абсолют, або «першосмисл-першообраз» [20; 114].

На нашу думку, описане вище розуміння інтонування як «тонового напруження», з якого виникає «модус» (Є. Назайкінський) чи архетипна «першоінтонація» (М. Северинова) логічно пояснює той феномен, який в історії протомузикознавства, у давньогрецьку добу, був названий етосом (*ēthoys*) та пов'язувався з певним сталим характером чи темпераментом. Антична свідомість пов'язувала етос з упорядкованістю на протиположності патосу (*pathoys*) з його емоційною змінністю. Таке трактування логічно «вписується» у загальне розуміння про подібність природи ейдосу та природи музики, іншими словами – космічності музики та музикальності космосу. І тут важливе зауваження – музикальності як макрокосмосу (консонансності і дисонансності у космосі і в музиці), так і мікркосмосу, гармонії і дисгармонії у людській душі, за аналогією до музичних.

Прикметно, що античне світовідчуття, за свідченнями О. Лосєва та інших дослідників, мало високий ступінь *тілесного* відчуття. Тобто, і музичні звуки, поряд з іншими – просторовими та площинними – явищами, відчувалися у тримірно-фізичному просторі, при цьому високі звуки відчувалися як «легкі», що наближаються до «небесного ефіру», є динамічними і часто напруженими, низькі – як «важкі», які «тримають» внизу, пов'язуються у цілому зі спокоєм, опорою та благородством [10; 521]. Власне, тому й інтонаційне напруження при співі відчувалося надзвичайно тілесно, – а відповідно, і формувало етичні уявлення, тобто розуміння того, як ті чи інші музичні елементи впливають на психіку.

Таким чином, виражаючи певний характер, той чи інший лад входив у загальну систему античної звичаєвості, – прикметно, що іншим значенням слова «етос» є саме «звичай», і з таких позицій протиставлявся патосу як явищу змінної природи.

Отож, давньогрецька свідомість виділяла різноманітні характерні етоси, які виражалися музичними творами, написаними у певних ладах. Нагадаємо, у той час поняття ладу мало значно ширше значення, ніж сьогодні, і вказувало на увесь комплекс-музично-виразових засобів, які були «закріплені» за цим ладом, тобто, кожен лад мав чітке емоційне навантаження та застосовувався у певних обрядах і життєвих випадках, взаємопов'язувався з певним жанром, що завжди мало

прикладне значення. При цьому модуляція, тобто перехід до іншого характеру-ладу, вважалася неприйнятною, оскільки виражала згубний для психіки, в тогочасному уявленні, патос.

З-поміж іншого, певним етосом наділялися музичні елементи, якими могли бути й одиничні звуки, й гармонічні та мелодичні інтервали, й утворені звукоряди та, у результаті, звукоряди (позитивна грецька діатоніка відокремлювалася від запозичених із арабських культур, виражаючих згубну пристрасть хроматики та енгармоніки) та лади (придатні для виховання спартанців, звеселяючі чи оплакувальні)¹. На цьому етапі варто зупинитися і пояснити, що поняття ладу для античної свідомості містило у собі цілий, можна сказати «музичний Всесвіт» – усе емоційно-семантичне навантаження музики. Основою для подібного трактування була згадана вище тілесна чуттєвість, а головним критерієм став феномен *напруження, що є сутністю інтонування*.

Таким чином, ще в античну добу у свідомість європейської людини була закладена ідея про етичне навантаження музики, насамперед, пов'язане із природою інтонування. Безумовно, сьогодні такі відчуття вже не є здобутком широкої аудиторії, проте, саме вони лежать в основі психологічних засад вокального інтонування.

Висновок. Погляд на музику як на мистецтво інтонаційного напруження (подібно до «мистецтва проінтонованої сутності» у трактуванні Б. Асаф'єва) визначає психологічні засади інтонування, які полягають у напруженні і розрядці, у консонантності і дисонантності як основах взаємовідношення елементів.

Сьогоднішній погляд у ретроспективу музикознавчих уявлень дозволяє виявити нові грані розуміння вказаних явищ та осмислити з позицій їхнього функціонування у новій музиці, у чому вбачаємо множинні перспективи майбутніх досліджень даної тематики.

Примітки

¹Опис подібних музично-етичних уявлень див. у працях : [5-6].

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник Нац. музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 98. *Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети*. С. 16–31.
2. Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект. *Київське музикознавство*. Київ – Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. *Музикознавство у діалозі*. С. 12–23.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
4. Дашак А. Божественна природа звуку : навч. посіб. Львів : Світ, 2003. 108 с.
5. Драганчук В. Музыка как фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Луцьк, 2003. 235 с.
6. Драганчук В. Музична психологія і терапія : навч. посіб. / передм. Л. Кияновської ; Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk_Muzychna_psyholohiya_terapiya_Posibnyk.pdf (15.08.2021).
7. Кияновська Л. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали наук.-практ. конф.* Київ : АМУ, 2001. С. 153–157.
8. Котляревський И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования*. Киев : Муз. Україна, 1989. С. 28–34.
9. Леви В. Вопросы психофизиологии музыки. *Советская музыка*. 1966. № 8. С. 37–43. URL : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=689> (25.07.2021).
10. Лосев А. История античной эстетики. Т. 5 : Ранний эллинизм. Москва : Искусство, 1979. 815 с.
11. Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 1 : С середины XVII до начала XIX века). Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 314 с.
12. Медушевский В. Интонационная форма музыки : Исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
13. Муха А. Процесс композиторского творчества. Киев : Муз. Україна, 1979. 272 с.
14. Назайкинский Е. К теории модуса и модальности в музыке. *Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции*. Москва : Музыка, 1982. С. 236–246.
15. Побережна Г., Щериця Т. Загальна теорія музики. Київ : Вища школа, 2004. 303 с.
16. Польская И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки. *Дух і космос : наука і культура на шляху до нетрадиційного світосприйняття*. Харків, 1995. С. 166–174.
17. Пясковський І. Деякі питання інтонаційної генези та розвитку модуляційних явищ. *Українське музикознавство : наук. міжвідомчий щорічник*. Київ : Муз. Україна, 1973. Вип. 8. С. 60–76.
18. Пяковский И. Феноменология музыкального мышления. *Наук. вісник НМАУ ім.П.І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 (Музикознавство). С. 46–56.

19. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема : автореф. дисс.... канд. филос. наук. Москва, 1987. 21 с.
20. Северинова М. Специфіка виявлення універсальних моделей у композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Вип/ 27, кн. 2. С. 104–116.
21. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття). Харків : Акта, 2021. 453 с.
22. Schneider N.J. Musik und Mensch. Baustein für eine Anthropologie der Musik. *Musica, Heft 1*, 1995. S. 2–9.

References

1. Gerasimova-Persidskaya N. Intonatsiya v noveyshey muzyike. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2011. Vyp. 98. Svit muzykoznavstva: stratehii, dyskursy, siuzhety. S. 16–31.
2. Gerasimova-Persidskaya N. Zvuk i znak v muzyikalnom iskusstve: istoricheskiy aspekt. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv-Diusseldorf, 2011. Vyp. 37. Muzykoznavstvo u dialozi. S. 12–23.
3. Gerasimova-Persidskaya N. Muzyika. Vremya. Prostranstvo. Kyiv : Dukh i literatura, 2012. 408 s.
4. Dashak A. Bozhestvenna pryroda zvuku : navch. posib. Lviv : Svit, 2003. 108 s.
5. Draganchuk V. Music as a Factor of Psychocorrection: the Historical, Theoretical and Practical Aspects : abstract of the thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. Kyiv, 2004. 16 s.
6. Drahanchuk V. Muzychna psykhohihiia i terapiia : navch. posib. / peredm. L. Kyianovskoi ; Skhidnoievr. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, 2016. 230 s. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk_Muzychna_psykhohihiia_terapiia_Posibnyk.pdf (15.08.2021).
7. Kyianovska L. Muzychna psykhohihiia, yii rol i mistse v muzychnii osviti Ukrainy. *Muzychna osvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku : materialy nauk.-prakt. konf.* Kyiv : AMU, 2001. S. 153–157.
8. Kotlyarevskiy I. K voprosu o ponyatiynosti muzyikalnogo myishleniya. *Muzyikalnoe myishlenie: Suschnost. Kategorii. Aspekty issledovaniya*. Kiev : Muzichna UkraYina, 1989. S. 28–34.
9. Levi V. Voprosy psihobiologii muzyiki. *Sovetskaya muzyika*. 1966. # 8. S. 37–43. URL : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=689> (25.07.2021).
10. Losev A. Istoriya antichnoy estetiki. T. 5 : Ranniy ellinizm. Moskva : Iskusstvo, 1979. 815 s.
11. Markus S. Istoriya muzyikalnoy estetiki. T. 1 : S serediny XVII do nachala XIX veka). Moskva : Gos. Muz. Izd-vo, 1959. 314 s.
12. Medushevskiy V. Intonatsionnaya forma muzyiki : Issledovanie. Moskva : Kompozitor, 1993. 262 s.
13. Muha A. Protsess kompozitorskogo tvorchestva. Kiev : Muzichna UkraYina, 1979. 272 s.
14. Nazaykinskiy E. K teorii modusa i modalnosti v muzyike. Nazaykinskiy E. *Logika muzyikalnoy kompozitsii*. Moskva : Muzyika, 1982. S. 236–246.
15. Poberezhna H., Shcherytsia T. Zahalna teoriia muzyky. Kyiv : Vyshcha shkola, 2004. 303 s.
16. Polskaya I. K voprosu ob etiko-kosmologicheskoy kontseptsii muzyiki. *Duh i kosmos : nauka i kultura na shlyahu do netraditsynogo svltospriynyattya*. Harkiv, 1995. S. 166–174.
17. Piaskovskiy I. Deiaki pytannia intonatsiinoi genezy ta rozvytku moduliatsiinykh yavyshch. *Ukrainske muzykoznavstvo : nauk. mizhvidomchy shchorichnyk*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1973. Vyp. 8. S. 60–76.
18. Piaskovskiy I. Fenomenolohii muzychnoho myslennia. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2000. Vyp. 7 (Muzykoznavstvo). S. 46–56.
19. Samoylenko A. Katarsis kak esteticheskaya problema : avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Moskva, 1987. 21 s.
20. Severynova M. Spetsyfika vyivlennia universalnykh modelei u kompozytorskii tvorchosti. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odessa, 2018. Vypusk 27, knyha 2. S. 104–116. URL : <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/964431.pdf> (23.09.2021).
21. Tukova I. Muzyka i pryrodознавство. Vzaiemodiiia svitiv v umonastroyakh epokh (XVII – pochatok KhKhI stolittia). Kharkiv : Akta, 2021. 453 s.
22. Schneider N.J. Musik und Mensch. Baustein für eine Anthropologie der Musik. *Musica, Heft 1*, 1995. S. 2–9.

THE PSYCHOLOGICAL PRINCIPLES OF INTONATION: A LOOK IN THE MUSIC SCIENCES HISTORY

Kashaiuk Viktoriia – Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Arts History and Theory in Lesya Ukrainka Volyn National University

Pavliuk Nadiia – the teacher of the cycle commission of music education methods and vocal and choral training in the Municipal Institution of Higher Education «Lutsk Pedagogical College»
by the Volyn Regional Council

Ihnatova Larysa – Candidate of Art Criticism, the head at the Department of Arts History and Theory in Lesya Ukrainka Volyn National University

An attempt is made to create the conceptual foundations of intonation through the prism of musical and psychological approaches found in the history of musicological ideas. The latter go back to ancient musical and philosophical systems and touch on modern scientific views on this phenomenon. To this end, the ancient concept of the ethos of music is analysed in terms of reflecting the tension and discharge characteristic of intonation.

In the process of research a number of musical and psychological concepts are analysed. In particular, the explanation of the psychological root causes of intonation can be seen in the concept of «emotional and psychological code» by V. Levy. It resonates with Spencer's idea of the role of the intonation factor in the origin of musical art. It consists in the fact that this or that sound and the combination of sounds that make up the intonations are correlated with certain emotions. Important attention is also paid to the concept of N. Schneider, which substantiates the «emotional-intonational color» or «coloring of emotional tension».

As a result, intonation is interpreted as a process, the essence of which is the effect of tonal stress, which undoubtedly ensures the accuracy and purity of sound, and not only as a sequence of sounds, and also a single sound, sonora, as the same voltage and discharge at the micro level or in other sound space.

Key words: intonation, musical-psychological representations, tension, ethos, sonor, sound space.

UDC 781.1+781.2

THE PSYCHOLOGICAL PRINCIPLES OF INTONATION: A LOOK IN THE MUSIC SCIENCES HISTORY

Kashaiuk Viktoriia – Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Arts History and Theory in Lesya Ukrainka Volyn National University

Pavliuk Nadiia – the teacher of the cycle commission of music education methods and vocal and choral training in the Municipal Institution of Higher Education «Luts'k Pedagogical College» by the Volyn Regional Council

Ihnatova Larysa – Candidate of Art Criticism, the head at the Department of Arts History and Theory in Lesya Ukrainka Volyn National University

The aim of the article is to create conceptual bases of intonation through the prism of musical-psychological approaches, revealed in the history of musicological representations, reaching ancient musical-philosophical systems and concerning modern scientific views on the specified phenomenon.

Research methodology. The methodology of the study is based on the understanding that the essence of the process of intonation is the effect of tonal tension, which undoubtedly ensures the accuracy and purity of sound, while modern musicological view of intonation sees as this phenomenon not only a sequence of sounds but also a single sound, sonora as the same tension and discharge at the micro level or in another sound space. In the process of research a number of musical and psychological concepts are analysed. In particular, the explanation of the psychological root causes of intonation can be seen in the concept of «emotional and psychological code» by V. Levy. It resonates with Spencer's idea of the role of the intonation factor in the origin of musical art. It consists in the fact that this or that sound and the combination of sounds that make up the intonations are correlated with certain emotions.

Important attention is also paid to the concept of N. Schneider, which substantiates the «emotional-intonational color» or «coloring of emotional tension». As a result, intonation is interpreted as a process, the essence of which is the effect of tonal stress, which undoubtedly ensures the accuracy and purity of sound, and not only as a sequence of sounds, and also a single sound, sonora, as the same voltage and discharge at the micro level or in other sound space.

Novelty. The novelty of this study is based on the fact that today's look at the retrospective of musicological ideas allows us to identify new facets of understanding these phenomena and comprehend them from the standpoint of their undoubted benefits for performance and pedagogy, which we see multiple prospects for future research on this topic.

The practical significance. The results of the research can be used in future musical-psychological research and in teaching musical intonation in the educational process.

Key words: intonation, musical-psychological representations, tension, ethos, sonor, sound space.

Надійшла до редакції 12.10.2021 р.

УДК 070:78:654 (477. 83-25)

УКРАЇНЬСЬКА АКАДЕМІЧНА ПІСНЯ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Водяний Богдан Остапович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-2723-7393>
labdsto@gmail.com

Задорожна Тетяна Андріївна – асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, аспірантка, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.473>

Розглядаються проблеми та перспективи подальшого розвитку української академічної пісні у сучасному соціокультурному просторі. Зроблена спроба теоретичного обґрунтування поняття «українська академічна пісня», виявлено її характерні особливості у контексті сучасного функціонування основних жанрових різновидів.

Окреслено роль і значення української композиторської вокальної спадщини у вирішенні завдань музичного просвітництва та формування національно-культурної ідентичності сучасної молоді.

Ключові слова: українська академічна пісня, вокальні жанри, українські композитори, молодіжна аудиторія, національно-культурна ідентичність.

Актуальність проблеми. Українська академічна пісня як один із найбільш доступних і зрозумілих для сучасного слухача музичних жанрів, будучи важливим мистецьким явищем національної культури та носієм «національно-ідентифікованого композиторського стилю» [1], нині стає надбанням лише професійних музикантів та вузького кола шанувальників класичної музики, поступово набуваючи ознак «елітарного» мистецтва. Характеризуючи українську академічну пісню, виявляємо в її іманентних рисах яскравий прояв національних ідей, змістовну художню тематику, емоційну насиченість образів, наповнення творів зворотами та інтонаціями українського фольклору, тобто всі ті чинники і засоби, які сьогодні могли би бути використані у вирішенні завдань національно-культурного становлення та виховання молоді.

Однак потенціал цього жанру вокальної творчості в сучасних умовах не реалізовується через низку соціальних, культурних, політичних та економічних причин. Відсутність інтересу до класичної музики у більшій частині українського суспільства узагальнено можна пояснити неефективністю державної культурно-освітньої політики, незадовільним фінансуванням сфери культури і не сформованістю професійного менеджменту в галузі академічної музики, що в результаті призвело до тотального домінування в українському інформаційному просторі мас-культури, девальвації художньо-естетичних цінностей, занепаду музичної інфраструктури, відтоку кращих виконавських кадрів за кордон тощо.

А. Карнак – один із багатьох сучасних науковців, які досліджують нинішній стан української музичної культури, резюмує: «в Україні фактично запроваджений культурний геноцид, втраченим є ціле покоління українців, у якого забрали можливість духовного і культурного розвитку. Натомість в якості симулякрів молодому поколінню запропоновані хибні культурні цінності «споживацького суспільства» [5]. Тому, перед українськими музикантами, композиторами, педагогами, громадськими і культурними діячами, як найбільш свідомою і відповідальною частиною суспільства, стоїть вкрай важливе завдання – через підняття статусу класичних жанрів української музичної творчості, пошук нових підходів до виконання класичної музики, які зможуть зробити її більш доступною, зрозумілою і привабливою для широкої молодіжної аудиторії, витягувати кожну молоду людину на якісно новий рівень осмислення нею базових національно-культурних цінностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні в українському музикознавстві представлена низка фундаментальних праць із проблем функціонування вокального мистецтва та методико-педагогічних досліджень, що характеризуються системним підходом до вивчення різних аспектів вокальної творчості. До історії розвитку вокальної музики в Україні звертались Б. Гнидь, В. Іванов, А. Козицький, О. Слепцова, М. Ярова та ін.; музично-теоретичну проблематику (питання стилю, жанру, музичної семантики, особливостей драматургічної побудови вокальних творів) досліджували О. Баланко, О. Баса, Т. Булат, В. Васіна-Гроссман, Л. Горелюк, Л. Кияновська, О. Козаренко, Л. Ніколаєва, О. Лісова, С. Павлишин, Б. Сjuta та ін. Матеріали наукових досліджень, що розкривають культурологічний, соціокультурний, педагогічний та інші аспекти сприяли відтворенню цілісної картини функціонування української академічної вокальної музики.

Проте, наукові розробки, які б вирішували питання популяризації камерно-вокальних жанрів у сучасному культуропросторі, пошуку нових форм вокального виконавства та його методологічного, інфраструктурного і технологічного забезпечення в умовах оновлення академічного музичного життя сьогодні поки що представлені недостатньо.

Мета статті – запропонувати статус наукового терміну поняттю «українська академічна пісня», розкрити питання щодо функціонування української академічної пісні у сучасному соціокультурному просторі, виявивши її проблеми й окресливши перспективи майбутнього розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. У нинішніх умовах стан української академічної пісні зазнав зовнішніх та іманентно властивих змін, від розширення стилістичного та жанрового діапазону, до впливу новітніх технологій та модернізації мистецької освіти. Сучасні музикознавці констатують, що «в умовах стрімкого розвитку форм комунікації і засобів зв'язку, зі зміною соціокультурної та політичної ситуації, з активізацією процесів формування новітніх методів роботи з інформацією, академічна музична культура та її духовний продукт не змогли безболісно увійти в новітній ринковий інформаційно-насичений світ і зайняти там свою достойну нішу. Академічна музична культура – як класична, так і сучасна – опинилася у кризовій смузі. Шлях до виходу з цієї кризи пролягає через аналіз сучасного стану пропаганди музичного продукту і вироблення механізмів найбільш дієвого впливу на споживачів та впровадження їх у ринково-мистецький процес» [9]. Це означає, що вокальне мистецтво, разом з іншими академічними музичними жанрами, функціонує вже у цілком новому для себе контексті і його треба по-новому репрезентувати для сучасного слухача. Але тут важливо наголосити, що в умовах українських політичних реалій це не лише актуальне питання сучасної мистецтвознавчої практики, це – завдання державної ваги.

Українська академічна пісня має стати дійовим засобом художньо-естетичного впливу на молодіжну аудиторію з метою формування у неї національно-культурної ідентичності. Ця позиція знаходить щораз більшу підтримку науковців, музикантів та педагогів, бо «саме потреба в зростанні культурного рівня нашої нації являє собою пріоритетне завдання культурно-мистецького розвитку країни. Їй саме на основі академічного вокалу можливо формувати цей розвиток та зростання» [4; 76]. І це завдання однозначно вимагає пошуку нових неординарних підходів до вирішення низки теоретичних і практичних питань щодо подальшого розвитку української вокальної творчості.

Зважаючи на закономірності оновлення культурних процесів, першим питанням треба розглянути узгодженість термінологічно-мовного оформлення основних понять у межах їх конкретного застосування.

Для визначення основного поняття сфери вокального мистецтва у нинішній музично-теоретичній практиці застосовуються терміни синонімічного ряду: «вокальна музика», «камерно-вокальна музика», «камерно-вокальна творчість», «академічне вокальне мистецтво», «класичне вокальне мистецтво», «класична пісня», «мистецька пісня», «академічна пісня». До кожного терміну можна додати означення «український» як національну ідентифікаційну ознаку, що визначатиме функціональну присутність у конкретному культуропросторі.

Потреба аналізу термінологічної лексики сфери вокального мистецтва зумовлена відсутністю спеціальних мистецтвознавчих наукових розвідок, що розглядають процеси формування, особливості творення та функціонування термінологічного інструментарію для означування фахових понять. Тому досі немає єдиного погляду щодо явищ синонімії та варіантності в українській мистецтвознавчій термінології.

Більшість науковців неоднозначно оцінюють явище синонімії в термінології та наполягають на її усуненні, хоча водночас вказують на неможливість повного видалення синонімів із термінології. Як зазначає А. Коваль, «наявність синонімічних термінів у науковому стилі мови є, хоч і небажаним, але неминучим наслідком бурхливого розвитку науки і техніки» [6; 159].

На підставі практичних потреб ефективнішого застосування вокального мистецтва у комунікативному та соціальному контекстах, хочемо запропонувати статус наукового терміну поняттю «українська академічна пісня». Ця пропозиція певною мірою виходить за межі системного функціонального музикознавства і спирається, головним чином, на поняття соціальної мети жанру, яке обґрунтовує К. Міллер: «Для сучасної теорії жанру важливе значення має розуміння жанру як соціальної дії. З таких позицій жанр розуміють як типіфіковану соціальну дію» [11]. Також дослідниця вносить у жанрову теорію поняття еволюції. За цією теорією, жанри виникають, розвиваються та зникають. Еволюційність жанрів доводили у своїх дослідженнях також М. Бахтін, зазначаючи: «Жанр завжди і той і не той, завжди і старий і новий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку» [2; 142]; український вчений В. Фашенко: «Будь-який жанр <...> необхідно мислити не як мертву, застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-

стилістичній структурі твору» [10; 158-159]. Тому вживання терміну «українська академічна пісня», на нашу думку, є логічним, поступовим і цілеспрямованим у процесі вивчення особливостей тих вокальних жанрів, які, як музично-інтонаційні явища, беруть участь у досягненні конкретних цілей, що зумовлюються певними комунікативними і соціальними контекстами. Дослідження таких процесів мають виражений прикладний характер, бо вони, власне, мотивовані запитами концертно-виконавської практики.

Структура поняття «*українська академічна пісня*» формується його метою, яку хочемо втілювати у сучасному соціокультурному контексті. Звідси витікає робоче формулювання поняття: українська академічна пісня є складовою національного вокального мистецтва, що віддзеркалює мову, поезію, мелодику і культуру свого народу, приналежна до певного жанру та історико-стильової епохи, створена як результат авторської літературно-музичної співтворчості та реалізована засобами професійного вокально-інструментального виконавства. У кожній національній культурі академічна пісня є виразом етнічної ідентичності.

Узагальнюючим поняттям у ролі одного з головних елементів термінологічної систематизації класичного вокального матеріалу виступає «*пісня*».

За останні роки в Україні відбулася ще одна спроба переосмислення поняття, пов'язаного з українським класичним вокальним мистецтвом. Йдеться про проект «Українська мистецька пісня» (The Ukrainian Art Song Project), який розпочався в Канаді у 2004 р. і успішно здійснюється й сьогодні. Засновником і мистецьким керівником проекту є відомий оперний співак із Великобританії українсько-англійського походження П. Гунька, який поряд із своєю оперною кар'єрою присвячує себе відродженню й популяризації у світі української вокальної класичної музики [7].

Термін «українська мистецька пісня» є незвичним для української публіки визначенням камерно-вокальних творів, не кажучи вже про його наукове трактування. Канадський музиколог В. Сидоренко пропонує термін «мистецька пісня», тобто *art song* (англійською), *das Lied* (німецькою) або *melodie* (французькою) як найбільш придатний для вживання в іншомовному середовищі. Аргументація використання терміну, яку наводить В. Сидоренко досить проста – складність пояснення поняття «української класичної пісні» для іншомовного слухача, щоб уникнути асоціацій з обробками фольклорних пісенних зразків. Значно глибше аналізує дефініцію змісту та обсяг терміну українська музикознавця Л. Назар-Шевчук, яка вказує на декілька сутнісних музикознавчих підходів до його трактування: 1) це європейська пісня з датою виникнення приблизно 1810 року (співпадає з творчістю Ф. Шуберта), де акцент робиться на німецькомовні пісні; 2) в широкому сенсі – це сольна пісня в західноєвропейській традиції з інструментальним супроводом; 3) художня пісня в найзагальнішому сенсі включає всі пісні всіх часів, які викликають у себе певну «мистецьку» претензію; 4) вокальний твір, виконавська манера якого потребує застосування класичного вокалу. Ця засада сформувалася під впливом розвитку оперного мистецтва [7].

Висловлена аргументація дає підстави вважати правомірним використання двох синонімічних термінів: «українська академічна пісня» і «українська мистецька пісня», але з обов'язковим врахуванням обставин його функційного використання. Тобто, термін «мистецька пісня» доречно вживати виключно в контексті самого проекту – The Ukrainian Art Song Project, що не суперечитиме його походженню, ідеї та засобам згідно з його метою – популяризувати українську класичну пісню для світу, головню, через найвідоміших не українських музикантів.

Основне завдання сьогоденного стану розвитку музичної культури та мистецької освіти – популяризувати українську класичну пісню у культуропросторі сучасної України, найперше, для молодіжної аудиторії з метою формування у неї національно-культурної ідентичності. Тому термін «українська академічна пісня» доцільно використовувати у сенсі найширшого означення класичних камерно-вокальних жанрів.

У виборі між поняттями «класична пісня» та «академічна пісня» перевагу варто надати саме «академічній пісні» в межах якої охоплюються як жанрово-стильові, так і часові аспекти, де питання сучасності функціонування творів не обмежується поняттям «класичності» (як відношенням до епохи) і «зразковості», що утруднює сприйняття і трактування жанрових новоутворень.

Використання поняття «українська академічна пісня» актуалізовує також потребу її популяризації для широкого кола сучасних слухачів і наближення до тих популярних музичних жанрів, які сприймає нинішня молодь через знайоме і цілком доступне визначення «пісня».

Реалізуючи цей підхід, з часом можна було б подолати стійкі стереотипи щодо сприйняття молодіжною аудиторією творів академічної музики. Хоча для цього, насамперед, необхідно створити відповідні педагогічні умови для ознайомлення, вивчення, сприйняття і засвоєння учнями загальноосвітніх шкіл жанрів української народної пісні і набуття ними здатності диференціювання творів вокального мистецтва за ознаками їх художньої вартості, а не за сумнівними топ-рейтингами, які сьогодні активно нав'язуються більшістю телеканалів, інтернет-сайтів та іншими новітніми інформаційними засобами.

Українська академічна пісня у сучасному культуропросторі представлена широким жанровим різновидом вокальних композиторських творів, у яких відтворюється естетика певної історико-стильової доби та власна концептосфера, що формується сукупністю репрезентованих художніх образів.

О. Баланко розділяє за жанрово-стильовими ознаками вокальні твори українських композиторів на дві групи. Перша – орієнтована на еталонні зразки національного пісенного мистецтва, друга є прикладом еволюції композиторської творчості, позначеної інтенсивними пошуками у сфері музичних засобів виразності (зокрема, оновлення ладо-інтонаційної системи, освоєння нових технік письма та нової семантичної образності вербальних текстів задля розширення звукового простору і збагачення музичного змісту) [1; 58].

Одним із домінуючих класичних вокальних жанрів є пісня-романс. Типовими ознаками пісні-романсу є любовно-лірична тематика, що характеризується поетичним та ірраціональним змістом стосунків, почуттєвістю та романтизмом. Не рідко у цьому жанрі з'являються мотиви зради, розлуки, нарікання на долю. Ця тематика втілюється в яскраву, емоційно насичену мелодію. Пісні-романси посіли чільні місця у творчості багатьох українських композиторів: М. Лисенка («Ой пішла я у яр за водою», на сл. Т. Шевченка, «Оце тая стежечка» на сл. І. Франка та ін.), К. Стеценка («Вечірня пісня» на сл. В. Самійленка, «В'ється стежка» на сл. М. Славинського та ін.), Л. Александрової «Дивлюсь я на небо» на сл. М. Петренка, «Повій, вітре, на Вкраїну» на сл. С. Руданського).

Пісні-романси були невід'ємною частиною музично-театральних творів, а саме: «Віють вітри», «Сонце низенько», «Чого вода каламутна» з п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», які з успіхом виконуються сучасними співаками та є окрасою концертних програм.

Наступним жанровим різновидом української вокальної музики є солоспів, головною ознакою якого є ускладнена емоційно-смісловими елементами вокальна партія та художньо збагачений виразовими засобами фортепіанний супровід. До цього жанру зверталось багато українських композиторів. Їхні твори склали численний вокальний репертуар, яким наповнюють різноманітні концертні програми сучасні виконавці-вокалісти. Серед найвідоміших солоспівів: твори М. Лисенка («Смутної провесни», «Ой одна я одна», «Минають дні», «Туман, туман долиною», «Садок вишневий коло хати» на сл. Т. Шевченка), К. Стеценка («Плавай, плавай лебедонько» на сл. Т. Шевченка, «О не дивуйсь» на сл. О. Олесея), А. Кос-Анатольського («Ой жалю мій, жалю», «Отсе тая стежечка» на слова І. Франка), Д. Січинського («Пісню моя», сл. І. Франка, «Не співайте мені тої пісні» сл. Лесі Українки) та ін.

Розвиток жанру солоспівів у другій пол. XIX ст. поклав початок формуванню професійного українського романсу. О. Баланко характеризує цей процес як «переродження» традиційної пісні-романсу у фактурно-розвинуті композиційні форми із супроводом фортепіано. Цьому сприяв розквіт фортепіанної творчості в зазначений період, виразові можливості та «побутова доступність» інструменту, що у певному сенсі зумовив популярність творів для голосу у супроводі фортепіано» [1; 65].

Притаманними рисами для жанру романсу є стрімкі, яскраві мелодійні злети з виразними індивідуальними рисами, схвильована ритмічна пульсація фортепіанного супроводу. Використовуються більш складні засоби виразності і більш складні форми, ніж проста куплетна, яка є характерною для пісні. Композитор прагне передати точні інтонації поетичного мовлення і відобразити всю низку ліричних образів і настроїв.

У жанрі романсу знайшла своє відображення найрізноманітніша тематика – від втілення внутрішнього світу та індивідуальних почуттів ліричного героя до історичної рефлексії та громадянського звучання.

Значна частина української вокальної спадщини сформована на основі романсів М. Лисенка («Не дивися на місяць весною» на сл. Лесі Українки, «Айстри» на сл. О. Олесея), К. Стеценка («Нащо, нащо тобі питати» на сл. О. Олесея, «І золотої, й дорогої», «Сонце заходить» на сл. Т. Шевченка), Я. Степового («Розвійтеся з вітром» на сл. І. Франка, «Гетьте, думи, ви, хмари осінні» на сл. Лесі Українки), А. Кос-Анатольського («Ой ти дівчино з горіха зерня» на сл. І. Франка, «Давно те минуло», «Ой тумане, тумане» на сл. Т. Шевченка), М. Вериківського («Образ коханої» на сл. П. Грабовського), Б. Лятошинського («Зоря» на сл. М. Рильського, «Найвище щастя», «В тумані сліз», «Неначе сон» на сл. В. Сюсюри), С. Людкевича («До соловейка» на сл. П. Грабовського, «Ти моя найкраща пісня» на сл. О. Олесея) та ін.

На думку Т. Булат, «вибір того чи іншого жанрового типу багато в чому залежить від характеру віршів, їх мовностильової стихії – наспівної чи оповідальної» [2; 98]. Особлива тематика сприяла появі різних за жанровими характеристиками творів. Під безпосереднім впливом фольклору виник романс-дума «У неділю вранці рано» М. Лисенка, написаний на текст думи Т. Шевченка з поеми «Невольник». У цьому творі яскраво втілюється образність і стилістика народних дум, речитативність мелодики, створюється глибоко драматична народно-інструментальна картина.

Також з'являється новий жанр романс-балада з використанням типових для балади ознак (сюжетність, контрастність розділів, патетичність інтонацій, зіставлення різних типів мелодики,

речитативно-декламаційної та наспівної кантилени). Для прикладу: «У тієї Катерини» М. Лисенка на сл. Т. Шевченка, «За байраком байрак» С. Людкевича на сл. Т. Шевченка.

У творчості українських композиторів також наявний жанр вокальної мініатюри. Характерними рисами цього жанру є присутність у творі одного ліричного образу, максимальна сконцентрованість мелодико-гармонійних і фактурно-регістрових засобів. Класичними зразками вокальних мініатюр стали романси К. Стеценка («Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати», «Дивлюсь я на ясній зорі» на сл. Лесі Українки, «Ти все любиш його», «Хіба не сонце ти прекрасне?», «О не дивуйсь» на сл. О. Олеся), Я. Степового («З журбою радість обнялася», «Дихають тихо акації ніжні» на сл. О. Олеся, «Як почувеш вночі» на сл. І. Франка) та ін.

Ще одним жанровим різновидом класичної української пісні є вокальна поема. Розкриття теми заклику до боротьби, роль контрастних засобів та звукообразальних прийомів, зміна фактури характеру у кожному розділі притаманно вокальній поемі Я. Степового «Степ» на сл. М. Чернявського.

Камерно-вокальні твори, об'єднані загальною ідеєю і темою, представлені у вокальних циклах. Серед них широкої популярності набувають розгорнуті цикли романсового жанру, у якому традиційно плідно працювали композитори старшого та середнього покоління. Найбільш відомими є вокальні цикли Я. Степового «Барвіки» на сл. Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Чернявського та ін., Ю. Мейтуса «Кобзареві» на вірші А. Малишка, В. Кирейка «Осінній ранок» на вірші М. Губко, І. Карабиця «Мати» на вірші Б. Олійника, К. Данькевича «Пастелі» на вірші П. Тичини та ін.

Новітніми, з точки зору вживлення поетичного тексту у цілісний музичний прототип, є вокальні цикли Б. Фільц «Казка» на слова В. Коломійця та «Срібні струни» на слова О. Олеся, вокальний цикл «Барви і настрої» В. Губаренка на вірші І. Драча. Доробком сучасної української академічної пісні стає вокальний цикл Б. Фільц «Калина міряє коралі», на вірші Л. Костенко.

Розширення жанрових меж української академічної пісні сьогодні також відбувається на основі міжпластового або міжстильового синтезу класичної та естрадної музики, що виявляється у функціонуванні специфічного естрадного різновиду пісенно-романсового жанру. Т. Рябуха, досліджуючи інтонаційні джерела української естрадно-пісенної творчості, зазначає: «Корінним джерелом естрадної пісні є жанр, що визначається терміном «романс» <...>. У кожній національно-ментальній аурі романс як музичне вираження ліричних почуттів, набував своїх специфічних рис, але завжди ґрунтувався на поєднанні двох ліній-тенденцій у своїй стилістиці: 1) ґрунтового-фольклорної; 2) академічно-професійної. Їхня взаємодія визначила шлях, що призвів в одному зі своїх «розгалужень» до формування естрадної пісні як поєднання «третьопластових» та академічних інтенцій у галузі вокальних жанрів» [8; 7].

Завдяки популярним виконавцям сучасні жанри наближаються до української академічної пісні. Змішуючись з електронною музикою, новими і старими жанрами, українська пісня набуває нових форм, на які молодь реагує розкупленими квитками на концерти. Для прикладу, пісня-романс «Чому», створена О. Пономарьовим у найкращих романсових традиціях, стала відкриттям для значної частини нинішньої молоді. Або – емоційно прониклива і надзвичайно актуальна для сучасного слухача композиція відомої співачки Джамали «Чому квіти мають очі?». Музичний твір синтезує романсову лірико-драматичну мелодику зі специфічними баладно-думовими інтонаціями. Ця українська академічна пісня написана Джамалою під враженням від зйомок у фільмі «Поводир», режисера О. Саніна, від занурення в атмосферу України 30-х років минулого століття та донесенням до глядачів трагічності цієї епохи.

Українська академічна пісня в сучасному просторі перейшла на новий етап свого розвитку, що виявляє її подальший мистецький потенціал та перспективність.

Одним із шляхів подальшого розвитку цієї пісні є пошук нових форм презентації вокальних жанрів через малі концертні організації, інтернет-портали, цикли радіо чи телепередач для молодіжної аудиторії, які можна організувати силами студентів і викладачів мистецьких навчальних закладів.

Однією з сучасних європейських практик є проведення пленерних концертів, які дають можливість вільно доторкнутися до живої музики поза стінами музичних академічних установ. Для проведення таких концертів важливо знайти належну локацію, яка була б затишною і «атмосферною», щоб повною мірою сприяла у сприйнятті художніх образів пропонованих концертних програм. Головною метою такого проекту є культурно-просвітницька діяльність та підняття рівня національної ідентичності молодіжної слухачької аудиторії. А попри те, проведення пленерних концертів, могло б стати цікавою формою змістового дозвілля для сучасної молоді.

Концертні турне та поїздки виконавців, які з гордістю репрезентують українську академічну пісню за кордоном, також є важливим перспективним завданням. Популяризація вокальних творів за кордоном, сприяє розширенню культурного іміджу України у світі та демонструє високий професійний рівень сучасного музичного виконавства.

Потребує подальшого активного впровадження практика проведення конкурсів, фестивалів, майстер-класів вокального мистецтва. Окрім комунікації між виконавцями і глядачами, мистецькі проекти сприяють творчому спілкуванню самих учасників цих дійств, у будь-яких формах та проявах – від суперництва до співпраці. Майстер-класи виконують навчально-виховну функцію, яка має особливе значення для розвитку творчого потенціалу особистості. Також фестивалі і конкурси дозволяють у концентрованому вигляді презентувати публіці величезну кількість найрізноманітнішої нової музики. «Це боротьба за сучасність – проти відсталості і консерватизму», – стверджує засновник і артистичний директор музичних фестивалів, заслужений діяч мистецтв України К. Цепколенко [9]. Нове мистецтво – розвиває і допомагає витягувати кожну країну з економічної та політичної кризи. Це підтверджує досвід багатьох країн Європи.

Висновки. Важливою тенденцією сучасності у музичній галузі є пошук нових підходів до виконання класичної вокальної музики, прагнення зробити академічні вокальні жанри більш доступними та привабливими для широкого кола молодих слухачів.

У контексті означеної проблеми розглянуто нові підходи до трактування поняття «українська академічна пісня» та представлені її жанрові різновиди у сучасному культуропросторі. Пошук нових форм презентації вокальних жанрів (камерні концерти поза межами академічних установ, пленерні концерти, тематичні теле-радіо передачі, розширення фестивально-конкурсного руху тощо) сприятиме пропагуванню та зближенню української академічної пісні з молодіжною аудиторією і актуалізує процес її національно-зорієнтованого розвитку.

Список використаної літератури

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Сов. писатель, 1963. 142 с.
3. Булат Т. П. Український романс: *монографія*. Київ : Наук. думка, 1979. 317 с.
4. Каблова Т. Б., Тетеря В. М. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 73–77.
5. Карнак А. Українська сучасна музика початку XXI століття: Самоідентифікація маргінесу : матеріали міжнар. наук.-теор. конф., м. Київ, 2010. Вип. 7. С. 93–97.
6. Коваль А. Синоніміка в термінології. Дослідження з лексикології й лексикографії. Київ : Наук. думка, 1965. С. 157–168.
7. Назар-Шевчук Л. Співак світової слави – посол української музики в світі: Павло Гунька – невдовзі на рідних теренах. м. Львів, 2019. URL: <http://opera.lviv.ua/spivak-svitovoyi-slavy-posolukrayinskoyi-muzyky-v-sviti-pavlo-gunka-nevdovzi-na-ridnyhterenah>
8. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
9. Українська академічна музика у пошуках сучасності (оглядова довідка за матеріалами преси, неопублікованими документами та Інтернету 2014–2015 рр.). Київ, 2015. Вип. 9/4. 16 с. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematchi_ogliadi/2015/Myz15.pdf.
10. Фащенко В. Оновлення жанру і суперечки про поезику. У глибинах людського буття. Одеса : Маяк, 2005. С. 158–159.
11. Miller C. Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech*, 70 (1984) URL: <http://www4.ncsu.edu/~crmiller/Publications/MillerQJS84.pdf>.

References

1. Balanko O. M. *Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – XXI pochatku st. yak vykonavskiy fenomen : dys. ... kand. mystetstvoznavstva* : 17.00.03. Kyiv, 2016. 246 s.
2. Bakhtyn M. *Problemy poetyky Dostoevskoho*. Moskva : Sovetskyi pysatel, 1963. 142 s.
3. Bulat T. P. *Ukrainskyi romans : monohrafiia*. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 317 s.
4. Kablova T. B., Teteria V. M. *Spetsyfika akademichnoho vokalnoho mystetstva v suchasnomu dyskursi kultury. Kultura i suchasnist* : Milenium, 2018. № 1. S. 73-77.
5. Karnak A. *Ukrainska suchasna muzyka pochatku XXI stolittia: Samoidentyfikatsiia marhinesu : materialy mizhnar. nauk.-teor. konf., m. Kyiv, 2010. Vyp. 7. S. 93-97.*
6. Koval A. *Synonimika v terminolohii. Doslidzhennia z leksykolohii y leksykohrafiu*. Kyiv : Naukova dumka, 1965. S. 157–168.
7. Nazar-Shevchuk L. *Spivak svitovoi slavy – posol ukrainskoi muzyky v sviti: Pavlo Hunka – nevdovzi na ridnykh terenakh*. m. Lviv, 2019. URL: <http://opera.lviv.ua/spivak-svitovoyi-slavy-posolukrayinskoyi-muzyky-v-sviti>

pavlo-gunka-nevdovzi-na-ridnyhterenah.

8. Riabukha T. M. Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 2017. s. 20.

9. Ukrainska akademichna muzyka u poshukakh suchasnosti (ohliadova dovidka za materialamy presy, neopublikovanykh dokumentamy ta Internetu 2014–2015 rr.). Kyiv, 2015. Vyp. 9/4. 16 s. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2015/Myz15.pdf

10. Fashchenko V. Onovlennia zhanru i superechky pro poetyku. U hlybynakh liudskoho buttia. Odesa : Maiak, 2005. S. 158–159.

11. Miller C. Genre as social action. Quarterly Journal of Speech, 70 (1984) URL: <http://www4.ncsu.edu/~crmiller/Publications/MillerQJS84.pdf>.

UKRAINIAN ACADEMIC SONG IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL SPACE

Vodiani Bohdan – Honoured Art Worker of Ukraine,
Candidate of Art History (Ph. D.), Professor,

Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Zadorozhna Tetiana – assistant at the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art, graduate student
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The article considers the problems and prospects of further development of Ukrainian academic song in the modern socio-cultural space. The paper provides an attempt to theoretically substantiate the concept of «Ukrainian academic song». The article reveals its characteristic features in the context of the modern functioning of the main genres.

The paper outlines the role and significance of the Ukrainian composer's vocal heritage in solving the problems of music education and the formation of national and cultural identity of modern youth.

Key words: Ukrainian academic song, vocal genres, Ukrainian composers, youth audience, national and cultural identity.

UDC 070:78:654 (477. 83-25)

UKRAINIAN ACADEMIC SONG IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL SPACE

Vodiani Bohdan – Honoured Art Worker of Ukraine,
Candidate of Art History (Ph. D.), Professor,

Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Zadorozhna Tetiana – assistant at the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art, graduate student
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Aim of paper – to offer the status of a scientific term to the concept of «Ukrainian academic song», to reveal the issues concerning the functioning of Ukrainian academic song in the modern socio-cultural space, to identify its problems and outline prospects for future development.

Research methodology is based on a theoretical approach to the study of modern Ukrainian academic vocal art as a single artistic and creative system of compositional and performing thinking.

The results lie in highlighting new approaches to the interpretation of the concept of «Ukrainian academic song» and the presentation of its genres in the modern cultural space. The search for new forms of presentation of vocal genres (chamber concerts outside academic institutions, open-air concerts, thematic TV and radio programs, expansion of the festival-competition movement, etc) will promote Ukrainian academic song with young audiences and actualize the process of its national-oriented development.

Novelty is to present new forms of promotion of Ukrainian academic vocal genres and their methodological, infrastructural and technological support in terms of updating the academic musical life of today's era.

Practical significance. The theoretical conclusions of the article can be used to further study the problem of the functioning of Ukrainian academic music in the modern socio-cultural space.

Key words: Ukrainian academic song, vocal genres, Ukrainian composers, youth audience, national and cultural identity.

Надійшла до редакції 24.05.2021 р.

УДК 7.038:004.946.5

**ТЕРМІНОСИСТЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ НОВІТНІХ ПРИЙОМІВ УТВОРЕННЯ
ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ У ВІРТУАЛЬНІЙ РЕАЛЬНОСТІ**

Шиман Катерина Анатоліївна – аспірантка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-0596-7355>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.474>
shyman.katerina@gmail.com

Активний розвиток мистецьких практик та форм сприяє появі нових категорій та понять. У статті зосереджено увагу на термінах, що увійшли до лексики актуального мистецтва переважно після 1990-х років та стосуються віртуальної реальності. Розглядається трактування самого поняття «віртуальна реальність» та дотичних термінів у контексті мистецьких практик («доповнена реальність», «змішана реальність», «розширена реальність», «фіджитал-арт», «криptomистецтво» тощо) як зарубіжними, так і вітчизняними дослідниками. Представлене трактування визначення реально-віртуального континууму та його складової – змішаної реальності.

Важливо, щоб терміни, що є в обігу площини актуального мистецтва, були систематизовані, адже це забезпечує розуміння у єдиному колі пізнання.

Ключові слова: віртуальна реальність, доповнена реальність, змішана реальність, фіджитал-арт, криptomистецтво, NFT-токени.

Постановка проблеми. З кінця XX – початку XXI ст. способи творчого вираження митців почали ґрунтовно відрізнятися від спроб своїх попередників. Мистецтво стало значно різноманітнішим за своїми видами, жанрами, напрямками, засобами виразності. Наявність такого плюралізму робить момент сприйняття мистецтва більш ускладненим.

Із середини XX ст. сучасні процеси розвитку інформаційно-комунікаційних технологій призвели до діджиталізації суспільства, його звернення до віртуального та, відповідно, активного використання поняття «віртуальна реальність». Цей термін набув міждисциплінарного статусу, а його визначення досі формується і має різні контексти у залежності від сфери використання. Саме тому, важливим є правильне трактування та розуміння цього поняття та супутніх термінів, особливо під час дослідження актуального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Категоріальний апарат актуального мистецтва досить швидко поповнюється новими іншомовними термінами, видозміненими, раніше невідомими або маловідомими.

Із кінця 1980-х років, після активного впровадження терміну «віртуальна реальність» американським науковцем, митцем та дослідником Дж. Ланьє, почали з'являтися супутні та похідні поняття. Та навіть і сам основоположник подає декілька варіантів трактувань [7]. Згодом, О. Пієне запропонував визначення «мистецтво-та-технології» [9], яке підтримує і А. Бюрод [9]. Ґрунтовно дослідив уже «Мову нових медіа» Л. Манович [8]. Взаємодію між фізичною та віртуальною реальністю почав досліджувати Т. Коделл [5], ввівши на початку 1990-х років спеціальний термін «доповнена реальність». «Змішана реальність» формально визначена дослідниками П. Мілгредом та Ф. Кішино [12]. Взаємопроникнення цифрового і фізичного світів досліджували В. Кондратцев, К. та О. Юсупови [4] встановили як «фіджиталізм», а відповідний напрям у мистецтві – як «фіджитал-арт».

Вивченням актуальної термінології серед вітчизняних дослідників займалися Г. Вишеславський [1], О. Сидор-Гібелінда [1] та ін.

Однак, значна кількість понять у контексті сучасних досліджень мистецтва все ж має досить пластичне трактування.

У статті зосереджено увагу на термінах, що увійшли до лексики актуального мистецтва переважно після 1990-х років. Їх ґрунтовний аналіз дозволяє детально з'ясувати та сформулювати чіткіше розуміння актуального мистецтва.

Мета дослідження – упорядкування понять та їх визначень, що допоможе окреслити більш чітко розуміння актуальних мистецьких явищ та процесів у єдиному колі пізнання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «віртуальна реальність» введений до наукового обігу у 1980-х роках піонером комп'ютерної галузі, американським науковцем та митцем Дж. Ланьє. Це констатує дослідник Дж. Штоєр, посилаючись у своїй публікації на М. Крюгера: «Терміни віртуальні світи, віртуальні кабінети та віртуальні робочі станції використовувалися для опису конкретних проектів. У 1989 р. Дж. Ланьє, генеральний директор VRL, увів термін «віртуальна реальність» щоб об'єднати всі віртуальні проекти під єдину рубрику.

Тому термін, зазвичай, відноситься до тривимірних реалій, відтворених за допомогою стереоокулярів для огляду та «рукавичок» реальності» [11; 75]. Хоча сам Дж. Ланье зазначає, що віртуальна реальність є поняттям, яке важко виразити за допомогою слів [7].

Визначення терміну «віртуальна реальність» можна знайти і у вітчизняних дослідників Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелінди у словнику «Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України»: «Віртуальна реальність (кібер-реальність, кібер-простір, віртуальний простір) (від англ. Virtual reality – уявна реальність). Цей термін має декілька значень. По-перше, це нові сфери суспільного досвіду, що виникли завдяки сучасним технологіям. У цьому значенні В.Р. є об'єктом досліджень суспільних наук. По-друге, В.Р. – це частина медіа-простору з його базовими властивостями (мережевість, нелінійність, морфінг), поглиблені завдяки технічним можливостям електронних комунікаційних мереж. У цьому сенсі В.Р. є об'єктом досліджень культурологів, мистецтвознавців, тощо» [1; 79, 189] Однак це визначення потребує уточнення.

Слід зазначити, що саме медіа-простір є частиною віртуальної реальності. А кожен із наведених термінів, а саме: медіа-мистецтво, кібер-арт, нет-арт, кібер-реальність, кібер-простір, – має свою власну конотацію. Далі автори зазначають: «В.Р. сприймається людиною як окреме середовище простору і часу, що межує з фізичним світом та має власні сталі ознаки інтерактивності, чуттєвості, мультимедійний, автономності, поза інституціональності, гіпертекстуальності й позаперсональності» [1; 79-80] Слід зауважити, що віртуальна реальність не є «окремим середовищем простору і часу», адже вона поза вимірами фізичної реальності. Хоча, для спрощення сприйняття, вона може бути ототожнена та символічно виміряна за допомогою звичної для людини просторово-часової орієнтації.

Автори словника наголошують: «Матеріалом для побудови об'єктів В.Р. є стереотипні уявлення і символи, що корелюють із свідомістю чи підсвідомістю певних груп населення, проте не обов'язково відповідають реальності. Тобто, найчастіше, – це симулякри. Створене з розробниками В.Р. середовище, завдяки урахування людської психології сприйняття, може певними групами населення відчуватись як більш реальне, ніж емпірична дійсність (ефект «гіперреальності»). Одним із найважливіших інструментів впливу В.Р. на психіку людини є інтерактивність, завдяки якій користувачі мають можливість часткового оперування В.Р., що призводить до ілюзії «телепортації» власного «тіла» та психіки у простір В.Р. Інтеграція «гіперреальності» із психікою користувача може спричинити світоглядні та моральні фрустрації...» [1; 80].

Чимало складових матеріального, промислового та системного розвитку сприяли виникненню нетрадиційних форм мистецтва (якщо брати за «традиційні» – живопис, скульптуру, графіку тощо). Саме тому варто звернути увагу на термін «Art-and-Technology» («Мистецтво-та-технології»), яким оперує американський художник та дослідник Отто Пієне. «Мистецтво-та-технологія» – це мистецтво, яке є результатом «інкорпоративних» внесків мистецтва, науки і техніки, або, краще сказати, художників, учених та інженерів (додавши сюди промисловість, бізнес, уряд тощо)» [9; 18].

Водночас О. Пієне наводить умовну класифікацію форм актуального мистецтва, яку також використовує у своїх дослідженнях французька дослідниця А. Бюрод [9].

Класифікація О. Пієне є умовним розподілом мистецтва за поколіннями. Зокрема, це: «механічне покоління» (М. Дюшан, О. Колдер); «електричне покоління» (приклад – Ласло Мохой-Надь, Томас Уїлфред та послідовники «кінетичного мистецтва»); «мультимедійне покоління», яке інтегрує електронні носії та інструменти, наприклад, у «змішані» (або «combines» – термін Р. Раушенберга) форми, такими виразними художниками, як Стен ВанДерБек (світлові проєкції, відео, комп'ютерна графіка), Нам Джун Пайк (змінений телевізор, відео-скульптура, ефірне мистецтво) плюс «мультимедіа віртуальної реальності» [9; 18].

Зауважимо, що поняття «мистецтво-та-технології» в українських мистецтвознавчих дослідженнях не набуло широкого розповсюдження. Термін «медіа-арт» є більш активно вживаним, хоча слід розрізняти ці два поняття, як не є тотожні.

У зв'язку з розвитком покриття мережі Інтернет, що припало на середину 1990-х років, інформаційне суспільство активно перейшло у користування соціальними мережами. Додавання до мистецтва-та-технологій цієї медійної складової і формує медіа-арт. Це надало й нові можливості для більш «швидкого» та масового поширення творчих задумів митців. Виходячи з вищенаведеного, можна стверджувати, що термін «медіа-арт» прийшов на зміну «мистецтву-та-технологіям». Окрім того, вже сьогодні можна констатувати розвиток надшвидкими темпами і самих медіа, що окреслюють межі переходу від старих форм медіа культури до нових.

Для «традиційних» медіа визначальним є той факт, що вони базуються на аналоговій та друкованій основі (картини, книги тощо). Характерною рисою ж «нових медіа» є цифрова основа. Усі

форми сучасної медіа-культури мають у підґрунті цифровий код, який слугує для них фундаментом. Іншими словами, така діджитальність – сутнісна риса «нових медіа» (але не лише одна вона).

Сам термін «нові медіа» в контексті сучасних досліджень медіа культури і медіатехнологій є досить пластичним, як і терміни «сучасне мистецтво», «актуальне мистецтво». Один із можливих різновидів медіа в їх сучасній формі – це цифрові медіа (діджитал медіа або digital media) [8; 36].

Цифрові медіа зародилися у 1990-ті роки та увійшли до категоріального апарату дослідників актуального мистецтва. Вони відбивали суть розвитку медіа на той момент – їх діджитальність. Із плином часу та розширенням діапазону форм медіакультури (з початку 2000-х років) з'явилося безліч інших термінів.

Грунтовне дослідження «медіа» проводить Л. Манович у своїй книзі «Мова нових медіа» (2001 р.), аналізуючи їх у контексті історії актуальних візуальних і медійних культур та зазначаючи, що технології фундаментально змінюють нашу свідомість, сприйняття світу та художні засоби, якими користуємось. [3] У своєму інтерв'ю він також згадує М. Маклюєна («Розуміння медіа», «Галактика Гутенберга», «Механічна наречена»), який співставляє лінійне мислення, лінійний наратив із мозаїчною електронною свідомістю, у якій сприйняття відбувається разом і, водночас, паралельно. Для Л. Мановича технічний детермінізм усе ж ближчий за позицію людина-творець [3, 5: 45-50].

Основними сферами функціонування «нових медіа» Л. Манович називає веб-сайти, віртуальні світи, віртуальну реальність (VR), мультимедіа, комп'ютерні ігри, інтерактивні інсталяції, комп'ютерні анімації, цифрове відео, кіно і людино-машинні інтерфейси [8; 39]. Під «віртуальним світом» дослідник розуміє створені на комп'ютері тривимірні інтерактивні середовища [8; 39]. Варто сказати, що це поняття є значно ширшим, але допустимо його використання для аналізу творчих робіт у віртуальній реальності, що створені саме за допомогою комп'ютерних технологій та засобів.

Будь-яка концепція твору, що прагне надати ідеї екзистенційної форми на певний проміжок часу в просторі категорично розходиться з онтологічним вираженням твору у віртуальній реальності [6; 206]. Саме взаємодія фізичної та віртуальної реальностей утворюють «доповнену реальність» (або AR, англ. augmented reality – доповнена реальність).

Вважалося, що термін «*доповнена реальність*» введений на початку 1990-х Т. Коделлом, на той час головним науковим співробітником підрозділу комп'ютерних послуг Boeing (аерокосмічної корпорації). Дієслово «augment» стосується дії додавання до чогось, щоб зробити щось ще більш суттєвим, та походить від латинського «augere» – збільшувати.

У той час, коли класичним комп'ютерам потрібна лише електрична потужність та інструкції, надані операторами на клавіатурі, людство та тварини взаємодіють зі своїм фізичним середовищем за допомогою «датчиків» слуху, зору та відчуття. В історії техніки людські здібності посилювались і розширювались технічними приладами та машинами. Доповнена реальність (AR) продовжує цей розвиток за допомогою сенсорних даних, створених комп'ютером, таких як звук, відео, графіка та будь-який чутливий сигнал [5; 25]. Твір мистецтва викликає інтерес у глядачів ще більший, якщо він виходить за межі фізичної реальності.

Зазначимо, що різниця між віртуальною реальністю та доповненою реальністю полягає у тому, що остання передбачає у більшому чи меншому ступені взаємодію з реальністю віртуальних об'єктів, які беруть за основу або «прив'язані» до реальних об'єктів. Визначальним є те, що спостерігаючи доповнену реальність, глядач сприймає її когнітивно – лише за допомогою власних зорових здібностей, без використання шолому віртуальної реальності.

Сучасні системи віртуальної реальності (VR) можуть створювати імерсивні візуальні враження. Та ще на початку 1990-х вони не дозволяли користувачам відчутти будь-що тактильно – особливо скульптуру, стіни простору, матеріали тощо. Тепер уже існує пристрій, розроблений в університеті Карнегі-Меллона (США), який є струнним механізмом. Він прикріплюється до кисті та пальців, щоб імітувати відчуття перешкод та важких предметів. Вдягнувши VR-шолом та цей пристрій, що встановлюється на плечі, людина може відчувати контури віртуальної скульптури та опір, коли вони натискають на предмет або дозволяють торкнутися персонажа. [10] Це свідчить про прагнення людини «матеріалізувати» віртуальне сприйняття.

Саме до такого результату наближається і «*змішана реальність*» (анг. Mixed Reality, MR – змішана реальність, або гібридна реальність). Вона дозволяє «бачити» взаємодію реальних і віртуальних об'єктів: сприймаючи твори мистецтва, людина вже може оцінити передній і задній план, як об'єкти розташовані відносно один одного і, найважливіше – точку дотику реальних і віртуальних об'єктів [12].

Змішана реальність (MR) формально визначена дослідниками П. Мілгремом та Ф. Кішино. Вона є спеціальним класом віртуальної реальності (VR), що належить до технологій творення середовищ, де об'єкти реального та віртуального світу представлені разом на одному дисплеї. Вищезгаданими дослідниками було ідентифіковано усього шість класів гібридної змішаної реальності, які відображають середовище. Реально-віртуальний континуум простягається від

повністю реального до повністю віртуального середовища з розширеною реальністю і доповненою віртуальністю в інтервалі між ними (див. Рис. 1).



Рис. 1. Схема складових змішаної реальності

Терміни доповнена реальність (Augmented Reality, AR) та доповнена віртуальність (Augmented Virtuality, AV) – це дві основні підмножини, що лежать у діапазоні MR континууму реальної віртуальності (RealityVirtuality, RV) (Рис.1). Доповнена реальність, яка згадується у літературі, зазвичай, у поєднанні з терміном «віртуальна реальність» – це технологія або середовище, де додаткова інформація, генерована комп'ютером «вставляється» в поле зору користувача, його погляд на реальний світ [12; 311].

AR може створити розширену робочу область, прикріплюючи віртуальний простір, в якому митці знаходяться та взаємодіють із цифровим вмістом у фізичному просторі, де знаходяться глядачі. Використовуючи візуальні та просторові навички людини, AR привносить віртуальну інформацію у реальний світогляд глядача, а не занурює користувача у повністю створений комп'ютером віртуальний світ [12; 311].

Перейдемо до терміну *розширена реальність* (англ. Extended Reality, XR – розширена реальність, або Cross Reality). XR – це загальний термін для всіх іммерсивних технологій, вище згаданих: доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR) та змішана реальність (MR), плюс ті, які між ними та ті, які ще потрібно створити. Особливості сприйняття творів мистецтва, створених у XR поєднують у собі вищезгадані особливості кожної з реальностей.

Цікавим є і наступний підхід до розгляду творів мистецтва у віртуальній реальності, що заснували В. Кондратцев, К. та О. Юсупови [4]. Це – «Фіджиталізм (Phygitalism)». Він визначається як взаємопроникнення цифрового і фізичного світів (Phygital = Physical + Digital) у єдиний простір на перетині 3D і ML технологій (англ. machine learning, ML – машинне навчання) [4; 91]. Автори зазначають: «Машинне бачення» (англ. Machine Vision, MV) – це наше бачення еволюції систем комп'ютерного бачення, спроба скласти таксономію цих систем. Схема являє собою систему концентричних секторів: кожен новий сектор – це новий етап розвитку систем комп'ютерного зору і систем, що використовують комп'ютерний зір як складову частину» [4; 91].

Дослідники окреслили і новий термін – «фіджитал-арт» – це напрям у мистецтві, що поєднує фізичні та цифрові взаємодії / світи, і однією з кращих метафор для пояснення такого зв'язку є технології комп'ютерного зору і сканування. Вони наслідують концепцію Art-Science-Business, де розглядають область комп'ютерного зору як предмет дослідження одночасно у сферах мистецтва, науки і бізнесу [4; 9].

Насправді, сьогодні можна помітити наявність ще більш тісного зв'язку між мистецтвом та бізнесом. Поступовий перехід у електронний, віртуальний формат як грошового обігу, так і творів мистецтва, зводить їх у єдину царину перебування – віртуальну реальність. Саме цим можна пояснити підвищену увагу поціновувачів мистецтва і колекціонерів до NFT-токенів або до віртуальних цифрових одиниць у блокчейн-мережі.

NFT-токени (з англ. Non-Fungible Tokens) – це своєрідний цифровий сертифікат, який підтверджує право на володіння віртуальним активом: зображення, відео, аудіо, тощо. Віртуальні об'єкти можна було купити і до появи NFT, але раніше фіксація даних правовласника була відсутня. Тепер вони відкрито зберігаються на блокчейн-платформах. Навіть після продажу у мережі Інтернет NFT-об'єкт залишається у віртуальній реальності: будь-хто може його скачати, і, наприклад, роздрукувати, але оригіналом володіє покупець. Цим пояснюється виникнення похідного терміну «криptomистецтво». А підвищення активності на ринку криптомистецтва – закономірний перебіг подій як із точки зору технічного прогресу, так і з позиції пандемічних обмежень, які почались у світі, переважно, з квітня 2020 р. Можна стверджувати, що крипто

мистецтво міцно закріплюється на арт-ринку та зайняло свою нішу. Важливим фактом є те, що зацікавленість віртуальними об'єктами мистецтва відображає готовність сприймати такий твір на арт-ринку.

У подальшому, існує тенденція до збільшення кількості творів мистецтва створених у віртуальній реальності. Правильне розуміння та оперування вищенаведеними визначеннями дозволить структуровано вести подальші дослідження в окресленому колі пізнання.

Висновки. У статті зосереджено увагу на термінах, що увійшли до лексикону актуального мистецтва переважно після 1990-х років та стосуються віртуальної реальності. Сьогодні оригінальність сучасного твору мистецтва залежить не від його матеріальної природи, а від його автентичності, його контексту тощо. Традиційне мистецтво функціонувало на рівні форми, яка переважно втілювалась у реальному просторі з фізичними параметрами. Натомість, в актуальному мистецтві сучасників, спостерігається перехід від реального до віртуального за допомогою комп'ютерних технологій.

Формування нових поглядів на мистецтво, його сприйняття сприяє утворенню і нових термінів. Категоріальний апарат актуального мистецтва досить швидко поповнюється новими іншомовними термінами, видозміненими, раніше невідомими або маловідомими.

Підміна або необґрунтоване використання назв та категорій пов'язаних із віртуальною реальністю пояснюється тим, що дане поняття набуло міждисциплінарного характеру. Воно поширилось майже у всі сфери діяльності людини.

Дослідженням сутнісних проблем, пов'язаних із понятійним полем новітніх прийомів утворення художньої форми у віртуальній реальності займаються як українські, так і зарубіжні дослідники. Із огляду на принципову багатовимірність, суперечливість та недостатню вивченість лексикону віртуальної реальності, важливо цілісно представити головні структурно-типологічні принципи підходів до означеної проблеми. Це дозволить систематизувати розуміння у єдиному колі пізнання.

Список використаної літератури

1. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Paris-Kyiv : Terra Incognita, 2010. 416 с.
2. Дебрэ Р. Введение в медиологию / пер. с фр. Москва : Праксис, 2010. 368 с.
3. Манович Л. Новые медиа [Електронний ресурс]. *How to Read Media?* 2018. Режим доступу до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S_gIU. [28.05.2021]
4. Юсупова К., Юсупов О., Кондратцев В. Machine vision, 2020. 95 с.
5. Ariso J.M. Augmented Reality. Reflections on Its Contribution to Knowledge Formation. *Berlin Studies in Knowledge Research*. 2017. № 11. С. 322. С.25.
6. Grau O. Virtual Art. From Illusion to Immersion. London: The MIT Press, 2003. 416 с.
7. Lanier J. Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality, 304 с.
8. Manovich L. The Language of New Media. London: The MIT Press, 2001. 355 с.
9. Piene O. Art-and-technology: recent efforts in materials and media / Otto Piene. *MRS Bulletin*. 1992. № 1. С. 18–23.
10. Spice B., Alvino V. New Device Simulates Feel of Walls, Solid Objects in Virtual Reality [Електронний ресурс]. *Human-Computer Interaction Institute Carnegie Mellon University* – Режим доступу до ресурсу: <https://www.hcii.cmu.edu/news/2020/new-device-simulates-feel-walls-solid-objects-virtual-reality>.
11. Steuer J. Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. *Journal of Communication*. 1992. №42. С. 73–93.
12. Wang X. Augmented Reality in Architecture and Design: Potentials and Challenges for Application. *International journal of architectural computing / Xiangyu Wang*, 2009. (2). (7). С. 309–326.

References

1. Visheslavskij G., Sidor-Gibelinda O. Terminologiya suchasnogo mistectva. Oznachennya, neologizmi, zhargonizmi suchasnogo vizualnogo mistectva Ukrainy. Paris-Kyiv : Terra Incognita, 2010. 416 s.
2. Debre R. Vvedenie v mediologiyu / per. s fr. Moskva : Praksis, 2010.368 s.
3. Manovich L. Novye media [Elektronnij resurs] / Lev Manovich. *How to Read Media?* 2018. Rezhim dostupu do resursu: https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S_gIU. [28.05.2021]
4. Yusupova K., Yusupov O., Kondratcev V. Machine vision, 2020. 95 s.

5. Ariso J. M. Augmented Reality. Reflections on Its Contribution to Knowledge Formation. *Berlin Studies in Knowledge Research*, 2017. № 11. С.25 [322 с.].
6. Grau O. Virtual Art. From Illusion to Immersion. London : The MIT Press, 2003. 416 с.
7. Lanier J. Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality. 304 с.
8. Manovich L. The Language of New Media. London: The MIT Press, 2001. 355 с.
9. Piene O. Art-and-technology: recent efforts in materials and media MRS Bulletin. 1992. № 1. С. 18–23.
10. Spice B., New Device Simulates Feel of Walls, Solid Objects in Virtual Reality [Електронний ресурс] / B. Spice, Alvino V. *Human-Computer Interaction Institute Carnegie Mellon University* Режим доступу до ресурсу: <https://www.hcii.cmu.edu/news/2020/new-device-simulates-feel-walls-solid-objects-virtual-reality>.
11. Steuer J. Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. *Journal of Communication*. 1992. № 42. С. 73–93.
12. Wang X. Augmented Reality in Architecture and Design: Potentials and Challenges for Application. *International journal of architectural computing* / Xiangyu Wang., 2009. (2). (7). С. 309–326.

TERM SYSTEM OF THE LATEST METHODS OF CREATING AN ART FORM IN VIRTUAL REALITY

Shyman Kateryna – PhD at National Academy of Fine Arts
and Architecture, Kyiv

The active development of artistic practices and forms contributes to the emergence of new categories and concepts. The article focuses on terms that have entered the lexicon of contemporary art mainly after the 1990s and relate to virtual reality. The author explored the term «virtual reality» and related terms in the context of artistic practices («art-and-technology», «augmented reality», «mixed reality», «augmented virtuality», «digital art», «crypto-art» etc.) through foreign and domestic researchers. It's very important to systematize meanings and understanding in a single circle of knowledge.

Key words: virtual reality, VR, digital media, augmented reality, AR, reality virtuality, RV, extended reality, cross reality, XR, mixed reality, MR, digital art, phygitalism, crypto currency, NFT tokens, crypto art.

UDC 7.038:004.946.5

TERM SYSTEM OF THE LATEST METHODS OF CREATING AN ART FORM IN VIRTUAL REALITY

Shyman Kateryna – PhD at National Academy of Fine Arts
and Architecture, Kyiv

Research methodology. The active development of artistic practices and forms contributes to the emergence of new categories and concepts. The article focuses on terms that have entered into the lexicon of contemporary art mainly after the 1990 s and relate to virtual reality.

The categorical apparatus of contemporary art is quickly refilled with new foreign modified terms, previously unknown or less known. After the active introduction of the term «virtual reality» in the 1980 s by the american scientist, artist and researcher J. Lanier, concomitant and derivative definitions began to appear. Thus, after O. Piene's proposed term of «art-and-technology», which is accepted by A. Bureaud, L. Manovych thoroughly researched the «The language of new media». T. Codell began to explore the interaction between physical and virtual reality by introducing the term «augmented reality» in the early 1990 s. «Mixed reality» is formally defined by researchers Paul Milgram and Fumio Kishino. V. Kondrattsev, K. and O. Yusupova established the interpenetration of the digital and physical worlds as «phygitalism», and the corresponding direction in art as «phygital art». Among domestic researchers actual terminology studied G. Vysheslavsky, O. Sydor-Gibelinda, V. Sydorenko, L. Smyrna, K. Stanislavska and others.

Results. It was organized the terms and their definitions related to arts in virtual reality, which helped to outline and understand better current artistic phenomena and processes.

Novelty. It was an attempt of combining, comparing worldwide and domestic research in the actual terminology of arts.

The practical significance. Researchers, readers may find the information contained in this article useful for outlining and a better understanding of current artistic phenomena and processes.

Key words: virtual reality (VR), digital media, augmented reality (AR), extended reality, cross reality (XR), mixed reality (MR), digital art, phygitalism, NFT tokens, crypto art.

Надійшла до редакції 23.09.2021 р.

УДК 78.041/049;784.5

НАЦІОНАЛЬНА МЕНТАЛЬНІСТЬ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ У МУЗИЦІ : ДЕФІНІЦІЇ ТА КОРЕЛЯЦІЯ ПОНЯТЬ

Охітва Христина – заслужена артистка України, солістка
Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю Збройних сил України,
аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-7107-4304>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.475>
Kristinasinger12@gmail.com

Аналізуються поняття музичної ментальності та ідентичності на основі їхнього трактування у сучасному українському музикознавстві. Virізняються відповідні ідеї із праць Н. Герасимової-Персидської, В. Драганчук, М. Новакович, М. Ярko та ін. На цій основі робиться спроба визначити сутність та здійснити кореляцію понять «національна ментальність» і «національна ідентичність» в музиці.

Стверджується, що сутністю музичної ментальності є спосіб музичного мислення, через який транслуються характерна для певної історичної доби національна самосвідомість та пов'язані з нею характерні риси культури. Національна музична ідентичність є формою ідентифікації етнічного елемента в музиці ототожнення себе з власною нацією, вираженим у музичній тканині, що передається сукупністю елементів, які вказують на належність до того чи іншого народу.

Ідентичність є залежною від ментальності, адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного мовного тезаурусу та відображенням психічного устрою народу у музичній стилістиці.

Ключові слова: музична ментальність, музична ідентичність, національна стилістика, архетипне музичне мислення.

Постановка проблеми та актуальність теми. Серед актуальних понять, що опрацьовуються у лоні гуманітарних наук в Україні сучасної доби, є «ментальність» і «національна ідентичність», зумовлені потребою пізнання специфіки власного національного мислення та його впливу на життєдіяльність держави. Вагомим здобутком для подальших студій у цьому напрямку є колективна монографія «Проблеми теорії ментальності» під редакцією М. Поповича [19] та значний ряд праць інших дослідників.

Вказані процеси розширилися і на сферу мистецтвознавства та, зокрема, музикознавства, яке зі своїх позицій долучилося до спроби знайти відповіді на питання національних само- визначення, ідентифікації, пізнання тощо. Відтак, постала *актуальна потреба* вирішення у широкому науковому полі таких досліджень, маркування задекларованих понять у відповідних дефініціях і, в результаті – їх кореляції у музикознавчому контексті.

Аналіз останніх досліджень. Одним із перших досліджень музичної ментальності як особливого феномену в українській науці є філософська праця Г. Джулай «Музична ментальність: соціально-філософський аналіз» [6], в якій робиться спроба визначити сутність даного поняття у проекції на різні суб'єктні рівні – етнічний, національний, соціальний, особистісний, обґрунтувати його зміст і структуру крізь призму музичного мислення і сприйняття, а також вироблених під час таких процесів музичних стереотипів.

У царині музикознавства проблеми національного у мистецтві підіймалися у працях Н. Горюхіної [4], С. Людкевича [15], І. Ляшенка [16] та інших учених, ментальності та визначального для неї архетипного (міфологічного) мислення – у дослідженнях В. Драганчук [8], Х. Казимирів [11], О. Рощенко [20], М. Севериної [23], національної ідентичності та характерності – Н. Герасимової-Персидської [3], М. Новакович [18], М. Ярko [26] та інших дослідників, цінні ідеї та міркування яких склали теоретичну основу для представленої статті.

Мета статті – вирізнити сутність, проаналізувати дефініції та здійснити кореляцію понять «національна ментальність» і «національна ідентичність» у музиці.

Завдання даного дослідження полягають в окресленні наукової панорами понять ментальності та ідентичності у їх проекції на музичне мистецтво та у кореляції їх значень з музикознавчої точки зору.

Поняття *ментальності* у науковій сфері відоме від його вивчення європейським вченим Л. Леві-Брюлем, автором праці «La mentalité primitive» – «Колективне (або «первісне») мислення» [13], який в основі первісного способу мислення бачить феномен «містичної співучасті» та значного ряду послідовників.

Одним із найбільш влучних, на нашу думку, є твердження про ментальність як спосіб мислення, що характеризується певним специфічним, з огляду на часовий і груповий (колективний) чинники, *свідомим* (курс. – Х. О.) поведінням з інформацією (П. Дінцельбахер) [10; 23]. У проекції на культуру спосіб

або змісти мислення є загальноприйнятими переконаннями, пов'язаними з ідеологічними, політичними, релігійними, етичними, естетичними та іншого роду концепціями, що, знову ж таки, повинні бути усвідомленими [10; 22–23]. Порівнюючи ментальність та ідеологію, яка визначає зміст переконань спільноти або окремої особистості, вчені першу називають «шкірою», а другу – «одягом», який, зрештою, «може стати шкірою» [10; 23].

Формування ментальності та ідентичності (а відтак – і пізнання) відбувалося у співвіднесенні з історією та теорією колективного мислення, що видозмінювалося протягом історії людства, початково будуючись на основі колективних уявлень безсвідомого походження, які Л. Леві-Брюль назвав «парципаціями» [13], та колективної свідомості, що, за словами Е. Дюркгайма, є свого роду «сукупність вірувань і почуттів, спільних здебільшого для членів одного і того ж суспільства, яка утворює певну систему, що має власне життя» [9; 80].

Отже, у первісному, міфологічному мисленні вчені знаходять витoki тих кодів, які згодом стануть формотворчими для ментальностей сучасних націй. Такий вид мислення, як репрезентант початкового розвитку свідомості людства, за словами А. Свідзинського, характеризується нерозчленованістю, тобто, синкретизмом, різних форм свідомості і діяльності (релігійної, ритуальної, мистецької, мисливської, трудової) [22; 74], які склали витoki світогляду та поведінки, крізь призму яких формувалася згодом ментальність та ідентичність сучасних спільнот.

Множинні аспекти, пов'язані з трактуванням поняття ментальності, марковані вченими К. Леві-Стросом [14], А. Гуревичем [5], Г. Гачевим [2] та ін., відкривають шляхи для його глибинного розуміння і структурування (див. аналіз поняття ментальності та його функціонування у працях В. Буяшенко [1], Р. Додонова [7] тощо), а також подальшої музикознавчої експлікації.

Натомість *ідентичність* визначається, як правило, з огляду на її трактування Ентоні Д. Смітом у праці «Національна ідентичність» [24] та «означає широкий комплекс індивідуалізованих і не індивідуалізованих міжособистісних зв'язків та істор[ичних] уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутною спільнотою, що має свою істор[ичну] тер[иторію], мову, істор[ичну] пам'ять, к[ульту]ру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею» (Л. Нагорна) [17].

Ментальність та ідентичність, з одного боку, залежать, з іншого – ілюструють динаміку та специфіку мислення тієї чи іншої спільноти у часових координатах від найдавніших часів до сьогодення та у просторових – у «прив'язці» до певного етносу-нації, його мисленнєвих, мовних, музичних та інших образів, символів, кодів тощо, явищ, які у науковому обігу трактуються як «архетипи».

У розумінні *архетипу*, як правило, спираємося на його визначення К. Г. Юнгом, сформульоване у контексті теорії колективного безсвідомого, де саме архетип є головною структуротворчою одиницею: «“архетип” – це пояснювальний опис платонівського εἶδος... таке означення ... коли йдеться про колективно-несвідомі змісти, окреслює прадавні або, точніше кажучи, первісні типи, тобто споконвічні загальні образи» [25; 13]; це «успадковані генетично зразки поведінки, сприйняття, уяви і здатні успадковуватись через посередництво культурно-історичної пам'яті» [21]. Наведені дефініції протягом XX – початку XXI ст. отримали чисельні продовження та розмаїті інтерпретації.

Таким чином, архетипи формують колективне мислення, визначаючи специфіку національної ментальності, а їхній характер та особливості у всій сукупності впливають на те, як нація себе сприймає і бачить, з якими образами асоціює, що, у результаті, визначає її ідентичність.

Наведені вище ключові для нашого дослідження поняття були експліковані у філософію музики, а згодом – у музикознавство, і набули у цій царині нового, специфічного звучання.

У ключових дослідженнях, присвячених музичній ментальності, цей феномен трактується як складна, високо впорядкована динамічна система, здатна до «активного регулювання своїх внутрішніх процесів у відповідності з навколишнім світом, соціальним середовищем, суспільним устроєм, що сприяє не тільки відображенню, але й перетворенню їх силою художнього впливу» (Г. Джулай) [6; 12].

За специфікою відображення у музиці є обґрунтованою ієрархічна система ментальності, в якій вбачають такі рівні (В. Драганчук) :

- 1) первинно-синкретичний, на якому вирізняється базовий фонд національно-ментальної

музичної виразовості, пов'язаний з фольклорним музичним мисленням (пісенний та інструментальний фольклор, його лексика, семантика, жанровість, регіональні відмінності тощо);

2) конкретно-мовний – поділяється на два підрівні, що залучають (або ні) вербальний текст, на кожному з яких відображаються специфічні для тієї чи іншої ментальності кодові мовні одиниці як лексеми, основані на них концепти тощо;

3) узагальнено-концептуальний, для дослідження якого «необхідне вивчення іманентних національно-ментальних ознак, «скритих» рис національної ментальності в жанрово-стильовому музичному розмаїтті» [8, 17].

Інша ієрархічна система, укладена М. Севериною, стосується архетипів як ключових одиниць колективного мислення за особливостями їхнього втілення у музиці. Рівнями цієї системи є:

1) абстрактний, найбільш тісно пов'язаний з колективним позасвідомим, що сягає усієї світової множинності культурних архетипів;

2) позасвідомий, що є культурним кодом конкретної культурної традиції;

3) рівень культурного коду, свідомо закладеного композитором, на основі якого у музичній творчості мистця відбувається творення особистісних архетипів або кенотипів [23].

Національна музична ідентичність, будучи пов'язаною з ментальністю, має свої специфічні риси. Так, одна з основоположників дослідження національного стилю в музиці Н. Горюхіна у 1980-х роках дійшла висновку, що для яскравого виразу етнохарактерних засад музичного твору, а відтак – і декларації його національної ідентичності наявність інтонаційних структур того чи іншого фольклорного варіанту не є достатнім чинником. Важливо, що такі «рідні» лексеми повинні розвиватися такими способами, які віддзеркалюються специфіку національного художнього мислення [4; 84]. Тобто, у творенні національного стилю і визначення на цій основі тієї чи іншої ідентичності вагому роль відіграє музично-ментальний чинник.

Аналізуючи науковий дискурс поняття музичної ідентичності, М. Новакович пропонує його дефініцію як «явища процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості й набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самотутніх форм музичної презентації, прийнятих спільнотою для себе і впізнаваних для інших» [18; 9].

Висновок. Проведене дослідження дозволило констатувати, що сутністю музичної ментальності є спосіб музичного мислення, через який транслуються характерна для певної історичної доби національна самосвідомість та пов'язані з нею характерні риси культури. Музична ментальність є музичним виразом національної психіки, її логічних, емоційних та інших особливостей, переданих за посередництвом «колективно-несвідомих змістів», виражених у «споконвічних загальних образах» (К. Г. Юнг) – архетипів.

Натомість національна музична ідентичність є формою ідентифікації етнічного елемента в музиці ототожнення себе із власною нацією, вираженням у музичній тканині, що передається сукупністю певних жанрових, лексичних, стилістичних та інших елементів, які вказують на належність саме до того чи іншого народу.

Відтак, національна ідентичність є похідною і залежною від ментальності, адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного мовного тезаурусу та відображенням психічного устрою народу у музичній стилістиці.

Список використаної літератури

1. Буяшенко В. Ментальність як парадигма співбуття : дис... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 1997. 170 с.
2. Гачев Г. Ментальности народов мира. Москва : Изд-во Эксмо, 2003. 544 с.
3. Герасимова-Персидская Н. К проблеме национальной идентичности в музыке. *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск, 1999. С. 35–42.
4. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. *Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 81–99.
5. Гуревич А. Проблема ментальностей в современной историографии. *Всеобщая история: дискуссии, новые подходы*. Москва, 1989. Вып. 1. С. 75–89. URL : <http://ec-dejavu.ru/m/Mentalites.html> (14.02.2021).
6. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис.... канд. філос. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.

7. Додонов Р. К проблеме определения понятия ментальность. *Придніпровськ. наук. вісник*. 1997. № 14 (25). С. 11–14.
8. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236> (13.02.2021).
9. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. Москва : Наука, 1991. 575 с.
10. Історія європейської ментальності / За ред. П.Дінцельбахера. Переклав із нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2004. 720 с.
11. Казимирів Х. Міфологема землі в українській професійній музиці: історико-культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2018. 19 с.
12. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 97–103.
13. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. *Психология мышления*. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.В. Петухова. Москва : Изд-во МГУ, 1980. С. 130-140. URL : <http://www.psychology.ru/library/00032.shtml> (02.04.2021).
14. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
15. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. *Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том I. С. 35–52.
16. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.
17. Нагорна Л. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України* : Т. 3 : Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Ін-т історії України. Київ : Наукова думка, 2005. 672 с. URL : http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (31.03.2021).
18. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
19. Проблеми теорії ментальності / М. В. Попович [та ін.]. Київ : Наукова думка, 2006. 406 с. URL : http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1_1.pdf (15.02.2021).
20. Рощенко О. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис.... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2006. 18 с.
21. Руткевич А. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга. *Юнг К. Г. Архетип и символ*. Москва : Наука, 1991. С. 21.
22. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк : Вежа, 2008. 696 с.
23. Северинова М. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККиМ, 2013. 299 с.
24. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Пер. з англійської П. Тарашука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
25. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
26. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (12.04.2021).

References

1. Buiashenko V. Mentalnist yak paradyhma spivbuttia : dys... kand. filosof. nauk : 09.00.04. Kyiv, 1997. 170 s.
2. Gachev G. Mentalnosti narodov mira. Moskva : izd-vo Eksmo, 2003. 544 s.
3. Gerasimova-Persidskaya N. K probleme natsionalnoy identichnosti v muzyike. Problemyi natsionalnyih muzyikalnyih kultur na rubezhe tretego tysyacheletiya. Minsk, 1999. S. 35–42.
4. Goryuhina N. Metodika analiza natsionalnogo stilya. Goryuhina N. A. Ocherki po voprosam muzyikalnogo stilya i formy. Kiev : Muzichna UkraYina, 1985. S. 81–99.
5. Gurevich A. Problema mentalnostey v sovremennoy istoriografii. Vseobschaya istoriya: diskussii, novyie podhodyi. Moskva, 1989. Vyp. 1. S. 75–89. URL : <http://ec-dejavu.ru/m/Mentalites.html> (14.02.2021).
6. Dzhulai H. Muzychna mentalnist: sotsialno-filosofskyi analiz : avtoref. dys.... kand. filosof. nauk : 09.00.03. Odesa, 2003. 24 s.
7. Dodonov R. K probleme opredeleniya ponyatiya mentalnost. PridnIprovskiy nauchiy vIsnik. 1997. # 14 (25) S. 11–14.
8. Drahanchuk V. Natsionalna mentalnist i rivni yii vidobrazhennia v muzytsi. Muzykoznavchi studii : naukovy zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Lviv : Spolom, 2008. Vyp. 18. S. 11–18. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236> (13.02.2021).
9. Dyurkgeym E. O razdelenii obschestvennogo truda. Metod sotsiologii. Moskva : Nauka, 1991. 575 s.

10. Istoriiia yevropeiskoi mentalnasty / Za redaktsiieiu P. Dintselbakhera. Pereklav z nim. V. Kamianets. Lviv : Litopys, 2004. 720 s.
11. Kazymyryv Kh. Mifolohema zemli v ukrainskii profesiinii muzytsi: istoryko-kulturolohichnyi aspekt : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01. Kyiv, 2018. 19 s.
12. Kornii L. Problema natsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi kultury (na prykladi dukhovnoi muzyky). Chasopys Natsionalnoi muz. akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2008. #1 S. 97–103.
13. Levi-Bryul L. Pervobyitnoe myshlenie. Psihologiya myshleniya. Pod red. Yu.B. Gippenreyter i V.V. Petuhova. Moskva : Izd-vo MGU, 1980. S. 130-140. URL : <http://www.psychology.ru/library/00032.shtml> (02.04.2021).
14. Levi-Stros K. Pervisne myslennia. Kyiv : Ukrainskyi tsentr dukhovnoi kultury, 2000. 324 s.
15. Liudkevych S. Natsionalizm u muzytsi. S. Liudkevych. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy / upor. Z. Shtunder. Lviv : Vyd-vo M. Kots, 1999. Tom I. S. 35–52.
16. Liashenko I. Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi. Kyiv : Nauk. dumka, 1991. 269 s.
17. Nahorna L. Identychnist natsionalna. Entsyklopediia istorii Ukrainy : T. 3 : E-Y / Redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka, 2005. 672 s. URL : http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (31.03.2021).
18. Novakovych M. Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772–1918) v konteksti yavlyshcha natsionalnoi identychnosti : avtoref. dys. ... d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odesa, 2020. 33 s.
19. Problemy teorii mentalnosti / M. V. Popovych [ta in.]. Kyiv : Naukova dumka, 2006. 406 s. URL : http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1_1.pdf (15.02.2021).
20. Roshchenko O. Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kyiv, 2006. 18 s.
21. Rutkevich A. Zhizn i vozzreniya K. G. Yunga. Yung K. G. Arhetip i simvol. Moskva : Nauka, 1991. S. 21.
22. Svidzynskyi A. Synergetychna kontseptsiiia kultury. Luts'k : Vezha, 2008. 696 s.
23. Severynova M. Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv : monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2013. 299 c.
24. Smit Antoni D. Natsionalna identychnist / Per. z anhliiskoi P. Tarashchuka. Kyiv : Osnovy, 1994. 224 s.
25. Yung K. G. Arkhetypy i kolektyvne nesvidome / per. z nimetskoi K. Kotiuk, nauk. red. ukr. vydannia O. Feshovets. 2-he oprats. vyd. Lviv : Astrolia, 2018. 608 s.
26. Yarko M. Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak priorytetna doslidnytska problema suchasnoho vitchyznianoho muzykoznavstva. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo. 2013. # 2. S. 40–48. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (12.04.2021).

NATIONAL MENTALITY AND IDENTITY IN MUSIC : DEFINITIONS AND CORRELATION OF THIS CONCEPTS

Okhritva Khrystyna – the Honored Artist of Ukraine, soloist at the
Honored Academic Song and Dance Ensemble of the Armed Forces of Ukraine,
postgraduate student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing
of the National Academy of Culture and Arts management, Kyiv

The concepts of musical mentality and identity are analysed on the basis of their interpretation in modern Ukrainian musicology. Relevant ideas from the works by N. Herasymova-Persydska, V. Drahanchuk, M. Novakovych, M. Yarko and others. On this basis, an attempt is made to define the essence and to correlate the concepts of «national mentality» and «national identity» in music.

It is argued that the essence of the musical mentality is the way of musical thinking through which the national self-consciousness characteristic of a certain historical epoch and the characteristic features of culture connected with it are transmitted. National musical identity is the identification form of the ethnic element in the music of self-identification with one's own nation, expressed in the musical fabric, transmitted by a set of elements that indicate belonging to a particular people. Identity depends on the mentality, because it is the way of thinking that governs the creation of a specific national language thesaurus and the reflection of the mental structure of the people in the musical stylistic.

Key words: musical mentality, musical identity, national stylistics, archetypal musical thinking.

UDC 78.041/049;784.5

**NATIONAL MENTALITY AND IDENTITY IN MUSIC :
DEFINITIONS AND CORRELATION OF THIS CONCEPTS**

Okhitva Khrystyna – the Honored Artist of Ukraine, soloist at the Honored Academic Song and Dance Ensemble of the Armed Forces of Ukraine, postgraduate student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of the National Academy of Culture and Arts management, Kyiv

The aim of the article is to distinguish the essence, analyze the definitions and correlate the concepts of «national mentality» and «national identity» in music.

Research methodology. The methodology of the study is based on the understanding that among the relevant concepts that are developed in the humanities in Ukraine during the Independence period are «mentality» and «national identity», due to the need to know the specifics of their own national thinking and its impact on the life of the state. These processes have expanded to the field of art history and, in particular, musicology, which from its standpoint joined the attempt to find answers to questions of national self-determination, identification, cognition and more.

Thus, there is an urgent need to distinguish in the broad scientific field of such research, the labelling of declared concepts in the relevant definitions and, as a result – their correlation in the musicological context.

Novelty. The novelty of this study lies in outlining the scientific panorama of the mentality concepts and identity in their projection on the music art and in the correlation of their meanings from a musicological point of view.

The practical significance. The results of this article may encourage future researchers of Ukrainian music to study current topics in this scientific field.

Key words: musical mentality, musical identity, national stylistics, archetypal musical thinking.

Надійшла до редакції 1.06.2021 р.

УДК 303.446.4/738.3(292.575) «19/20»

**ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКОГО
ХУДОЖНИКА-КЕРАМІСТА ГУ ЦЗИНЧЖОУ (КІНЕЦЬ XX – ПОЧАТОК XXI СТ.)**

Ян Цзе – аспірантка, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-8761-1335>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.476>
362525661@qq.com

Стаття присвячена питанням історіографії творчості китайського художника-кераміста Гу Цзинчжоу, представника ісинської кераміки Цзи Ша XX ст. Дослідження творчості художника проводяться з кінця XX ст. і до наших днів у Китаї. Розглянуто шість напрямів дослідження творчості Гу Цзинчжоу, проведених китайськими вченими та експертами; відзначено увагу наукових кіл до творчості Гу Цзинчжоу на міжнародному рівні і означено проблемні питання в світі й недоліки його розуміння, зокрема в Україні; викладена актуальність проведення подальшого аналізу його творчості в контексті глобалізації та міжкультурної комунікації.

Ключові слова: Китай, ісинська кераміка Цзи Ша, творчість Гу Цзинчжоу, напрями дослідження, традиція, стиль.

Постановка проблеми. Творчість китайського кераміста Гу Цзинчжоу, відомого представника ісинської кераміки Цзи Ша, посідає важливе місце в контексті сучасних мистецтвознавчих досліджень деодекоративно-прикладного мистецтва Китаю. Вивчення творчості Гу Цзинчжоу розпочалося з кінця 1980-х рр. Сьогодні китайськими науковцями опубліковано низку фундаментальних праць, у яких розкриваються різні аспекти творчої біографії художника-кераміста. Однак на міжнародному рівні слід відзначити недостатню кількість інформації з цього питання. Зокрема, в Україні маловідомою є знаменита ісинська кераміка Цзи Ша, зокрема й творчість кераміста Гу Цзинчжоу. У науковій літературі західноєвропейських дослідників згадки про ісинську кераміку подаються в контексті розвитку мейсенської порцеляни і європейського фаянсу.

Це стосується періоду наслідування чи імітації ісинської кераміки Цзи Ша у європейській порцеляні та фаянсі XVII–XVIII ст.

Актуальність дослідження. Вивчення творчості Гу Цзинчжоу, представника мистецтва ісинської кераміки Цзи Ша XX століття в Китаї, почалося з 1980-х років. Актуальність викликана

недостатнім вивченням проблеми, відсутністю ґрунтового дослідження творчості цього митця в контексті міжкультурної комунікації.

Метою статті є історіографія творчості Гу Цзинчжоу в контексті розвитку ісинської кераміки. Проведено детальний огляд ісинської кераміки Цзи Ша від династії Мін до ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Дослідження творчості Гу Цзинчжоу (1915–1996 рр.) розпочалось із 1980-х років після його відвідин Гонконгу і Тайваню. У 1981 р. гонконгський підприємець і колекціонер Ло Куйсян організував як куратор «Виставку ісинської кераміки Цзи Ша» у рамках VI фестивалю мистецтв у Гонконзі, на відкритті якого був присутній і Гу Цзинчжоу. Важливо наголосити на тому, що Ло Куйсян опублікував книгу «Ісинська кераміка Цзи Ша», де детально описано техніку виготовлення кераміки Цзи Ша у творчості Гу Цзинчжоу [1]. У 1985 і 1989 рр. Гу Цзинчжоу з делегацією керамістів відвідав Гонконг із виставкою та публічною лекцією.

У 1993 р. Гу Цзинчжоу з делегацією керамістів до Тайваню представив експонування «Виставка творів мистецтва ісинської кераміки Цзи Ша», прочитав лекцію на тему «Загальне введення в історію кераміки Цзи Ша», яка отримала схвальні відгуки. З 1990-х років дослідники творчості Гу Цзинчжоу почали називати його «корифеєм чайника кераміки Цзи Ша» і, таким чином, визнано його провідну роль у мистецтві ісинської кераміки Цзи Ша ХХ ст. Із цього приводу низку статей і повідомлень опубліковано у періодичних виданнях м. Тайбеї.

Із цього часу все частіше з'являються дослідження, присвячені творчості Гу Цзинчжоу. Це критичні огляди і статті, серед яких зупинимося на дослідженнях Фен Ци-іон (проректор Дослідницького інституту мистецтв Китаю 1980-1990-х рр.).

1982 р. опубліковано його статтю «Про відомого кераміста Гу Цзинчжоу», у якій проаналізовано техніку і високий фаховий рівень виготовлення чайників Гу Цзинчжоу. Також автор розповів про їхню дружбу протягом кількох десятиліть. У 1989 р. Гу Цзинчжоу і відомий китайський художник Я Мін співпрацювали у виготовленні чайника «Ай Цзін Лань». На денці цього чайника розміщено напис із коментарем Я Міна: «... Гу Цзинчжоу – це сучасний майстер, у чайниках Гу Цзинчжоу відображені філософський дух, вплив літератури й прекрасний китайський живопис»

У 1980-1990 рр. під час політики реформ й економічного піднесення в Гонконзі і Тайвані набирає популярності колекціонування чайників ісинської кераміки Цзи Ша. Це – перша хвиля колекціонування кераміки Цзи Ша в Китаї після утворення Китайської народної республіки. У той час Гу Цзинчжоу, як провідний фахівець у мистецтві кераміки Цзи Ша, природно привернув увагу дослідників. Такий інтерес сприяв розвитку ісинської кераміки Цзи Ша. Однак, після 1997 р. негативні наслідки азіатської фінансової кризи позначилися на економіці Гонконгу і Тайваню, бум колекціонування чайників кераміки Цзи Ша пройшов, тому ісинська кераміка Цзи Ша пережила період спаду.

На початку 2000-х рр. економіка материкового Китаю почала швидко розвивалася. Внаслідок цього Китай став головним ринком ісинської кераміки Цзи Ша, перебравши на себе позиції колекціонування Гонконгу і Тайваню. Саме з цього періоду в Китаї почалася аукціонна діяльність із продажу чайників Цзи Ша. Почала зростати вартість угоди (sale price) на аукціонах стосовно робіт Гу Цзинчжоу з сотні \$ до десятків мільйонів \$ США. Цей процес стрімкого збільшення попиту зайняв понад 10 років, що, відповідно, стимулювало збільшення досліджень творчості Гу Цзинчжоу серед мистецтвознавців.

Після смерті Гу Цзинчжоу Голова Асоціації порцеляни та кераміки м. Ісин Ши Цзюньтао (2001 р.) написав статтю «Спогади про Гу Цзинчжоу до 5-ї річниці від дня смерті», у якій розглянув творчу біографію художника, його педагогічну діяльність, громадську позицію та високі моральні якості. Ця стаття стала поштовхом для всебічного мистецтвознавчого дослідження творчості Гу Цзинчжоу в Китаї. 2004 р., до 90-річчя від дня народження Гу Цзинчжоу, різьбяр і публіцист Сю Сюйтан опублікував першу біографію Гу Цзинчжоу «Корифей кераміки Цзи Ша – Гу Цзинчжоу», у якій описав життєвий і творчий шлях художника-кераміста. Наприкінці того ж року відбулися виставки творів Гу Цзинчжоу в містах Усі і Шанхай, присвячені 90-річчю від дня народження. На виставках представлено 18 робіт митця і 258 творів (керамічних чайників і наборів) його учнів та інших керамістів-сучасників. Сю Сюйтан також уклав до виставки «Каталог чайників школи Гу Цзинчжоу». У 2007 р. Чень Імін із Сучжоуського університету написав магістерську роботу на тему «Художній стиль чайників кераміки Цзи Ша Гу Цзинчжоу», де досліджено біографію художника і узагальнено його творчу манеру: «На основі традиційної китайської культури, давньої народної техніки виготовлення чайників і особливих художніх якостей керамічних виробів, Гу Цзинчжоу у свій творчості вміло поєднує практичність, естетику і функціональність. Художник значно вдосконалив пластичну мову ісинської кераміки. Його твори стали популярними серед сучасників» [14].

Керамічні твори Гу Цзинчжоу сьогодні мають велику популярність серед колекціонерів та мистецтвознавців. Звернення до його творчості відомих науковців і художників ще з початку ХХІ ст.

привернули увагу колекціонерів. Наприклад, у 2008 р. чайник Гу Цзинчжоу «Великий ківш», із колекції відомого китайського каліграфа Тан Юня, проданий на осінньому аукціоні «Гунмей» у Шанхаї за 2.82 мільйонів юанів (майже за 400 тис. \$), встановивши рекорд вартості угоди (sale price) на чайники Цзи Ша в Китаї. Це спровокувало бурхливі дискусії в наукових колах, наприклад, Сей Цян і Чжао Юе написали статтю «Про кераміку Цзи Ша і її колекціонування, виходячи з рекордної ціни продажу чайника «Великий ківш» Гу Цзинчжоу». У статті детально описано художні і технічні властивості цього чайника та проаналізовано причину рекордної ціни продажу чайника Гу Цзинчжоу [10]. Після цього аукціону помічено різке зростання цін на чайники Цзи Ша майстра Гу Цзинчжоу, що стали центром уваги на арт ринку ісинської кераміки та стали «візитною карткою» міста Ісин. 2015 р. влада міста Ісин разом із місцевою Асоціацією фарфору та кераміки провели офіційні заходи, присвячені сторіччю від дня народження Гу Цзинчжоу. Цього ж року вийшла друком монографія Чжао Юе «Творчість Гу Цзинчжоу» («Цзі Ін Сі Шен»), у якій комплексно досліджено керамічні вироби майстра Гу Цзинчжоу, долучено його записи підготовки до занять, теоретичні напрацювання, зокрема статті про кераміку Цзи Ша, проведено презентацію біографії художника «Корифей в полотняній сорочці», написаної Сюй Феном. Відбулась низка семінарів і круглих столів, присвячених творчості Гу Цзинчжоу.

Розглянувши історію дослідження творчості Гу Цзинчжоу впродовж останніх 30 років, можна стверджувати, що ці праці в основному торкалися таких аспектів як життєвий і творчий шлях художника, його експериментів із вдосконалення методів виготовлення керамічних чайників Цзи Ша, його педагогічну і наукову діяльність, внесок у вивчення і розвиток ісинської кераміки Цзи Ша. Важливими в наукових дослідженнях, присвячених творчості Гу Цзинчжоу є кілька аспектів:

1. Дослідження традиції ісинської кераміки Цзи Ша;
2. Вплив літератури на розвиток образної мови в ісинській кераміці Цзи Ша;
3. Аналіз стилістики чайників кераміки Цзи Ша художника-кераміста Гу Цзинчжоу;
4. Дослідження творчих принципів школи Гу Цзинчжоу з виготовлення чайників ісинської кераміки Цзи Ша;
5. Значення творчості Гу Цзинчжоу та його школи для розвитку ісинської кераміки Цзи Ша;
6. Прослідковано тенденції рекордних продажів робіт Гу Цзинчжоу на аукціонах.

Ісинська кераміка Цзи Ша з'явилася у період династії Північна Сун. Період найвищого розвитку ісинської кераміки Цзи Ша – це династії Мін і Цин. Занепад ісинської кераміки відбувся наприкінці династії Цзин і тривав до 80 років XX ст. Новий етап розвитку ісинської кераміки Цзи Ша припадає на кінець XX ст. і триває до сьогодні. За весь період розвитку ісинської кераміки Цзи Ша її основні типи не дуже змінилися.

Основними типами виробів ісинської кераміки Цзи Ша є чайники, декоративні чайні статуетки, вази, вазони, канцелярське приладдя та інші декоративні предмети. Найбільш відомі керамісти Цзи Ша в основному увагу приділяли виготовленню чайників Цзи Ша і їх декоруванню. Спочатку чайники Цзи Ша виготовлялися методом формування з витяжкою. За часів правління імператора Ваньлі династії Мін (1572–1620 рр.) технологія виготовлення чайників ісинської кераміки Цзи Ша зазнала значних змін. Майстри почали застосовувати метод формування виробу шляхом вибивання з цільної заготовки необпаленої глини та надавали вибитим листам глини необхідної форми чайника, що стало стрімким стрибком у технології кераміки Цзи Ша.

Наступним етапом докорінних змін є початок XIX ст., коли змінюється стилістика ісинської кераміки Цзи Ша. Такі зміни пов'язані з творчістю китайського художника Чень Маньшена, який спроектував нові моделі чайників і залишив теоретичні нотатки з детальним описом технології виготовлення і зарисовками. Чень Маньшен вперше використав декоративне різьблення на поверхні чайників.

Розвиток і налагодження технології виготовлення ісинської кераміки Цзи Ша упродовж декількох сотень років послужили фундаментом творчості сучасного художника Гу Цзинчжоу. Форми чайників, виготовлених Гу Цзинчжоу здебільшого геометричні (квадратні й круглі у формі), із застосуванням методу формування шляхом вибивання з цільної заготовки необпаленої глини. Крім того, Гу Цзинчжоу провів ретельні наукові дослідження ісинської кераміки від найдавніших часів до початку XX ст., проаналізував творчість древніх майстрів, наприклад, безіменного Ченця з монастиря Цзіньша, а також Гун Чуня, Ши Дабіна, Чень Мінюаня, Шао Дахена і до майстрів початку XX ст. – Хуан Юйлін, Чен Шоучжєня, Чень Гуанмін, Юй Голяна. На основі вивченого матеріалу Гу Цзинчжоу продовжив творчу роботу над чайниками Цзи Ша, зберігши давні народні традиції, китайську естетику та поєднав із сучасною простою пластичною мовою. Поруч з тим вміло втілював сучасні стилістичні віяння, авторський метод виготовлення, відмінний від загальноприйнятих прийомів виготовлення чайників, на основі переосмислення стилістики давніх майстрів [16].

Питання технології виготовлення геометричних чайників вивчав також Шен Мінмін [20]. Зокрема, автор вказує, що першими почали виготовляти чайники геометричних форм майстри Цзи

Ша та Ши Дабін, Шао Дахен, а майстер Гу Цзинчжоу, поєднуючи сучасне естетичне сприйняття, продовжив розвиток чайників кераміки Цзи Ша.

Питанню вивчення техніки виготовлення ісинської кераміки Цзи Ша присвятили свої праці та розвідки дослідники: Сюй Нань, Сюй Гефеєм, Чжоу Мао, Ван Хуеєм, Ши Цюньтаном [19]. Сюй Нань у своїй статті зазначив, що у часи династій Мін і Цин, чайники кераміки Цзи Ша стають популярними, про них є описи в літературі. Часто й письменники є авторами виготовлення чайників. У результаті цього так званий «культурний статус» чайників ісинської кераміки Цзи Ша значно зріс. Відбулось перетворення простого ремесла у високе мистецтво виготовлення чайників Цзи Ша. Естетичні прагнення художників-учених часто відігравали ключову роль у розвитку декоративного і образотворчого мистецтва. Саме участь культурних діячів того часу перетворило утилітарну функцію чайників Цзи Ша, як начиння для чаювання у продукт високого мистецтва. Дух китайських літераторів в основному є відображенням конфуціанських поглядів і даоської філософської думки. Конфуціанський погляд виступає за ідеальне поєднання штучної краси і краси самотутніх якостей природи, а даоська філософія дотримується краси простоти і природності, безтурботної і відстороненої. Ісинська кераміка Цзи Ша велике значення надає природнім мотивам. Цього дотримується і майстер Гу Цзинчжоу, відмовляючись від помпезності і надміру декору, Гу Цзинчжоу прагнув до простої і вільної лінії форми чайників [11].

Художники-керамісти, що виготовляли чайники Цзи Ша, поступово вийшли з рангу простих ремісників із низьким соціальним статусом. У китайській традиції до утворення Нового Китаю в 1949 р., кустарі були ремісниками з низьким соціальним статусом, до них ставилися з погордою. А вироби вчених-майстрів могли бути визнані мейнстримом культури і мистецтва, що стало ключовим для розвитку мистецтва кераміки Цзи Ша і оцінки цінності виробів кераміки Цзи Ша сьогодні.

Вивченням художнього стилю займалося чимало експертів і вчених, зокрема й Ань Пей [2], Чень Іміна, Чжао Юе і Сюй Чжен [16], Гао Інцзю і Гао Чженьюй [6]. У своїй книзі «Цзи Ін Сі Шень» Чжао Юе досить детально прослідкував стилістичне і образотворче начало у творчості Гу Цзинчжоу. Вивченню окремих творчих робіт Гу Цзинчжоу присвячені праці таких дослідників, як У Айу [12], Лю Хунфу, Пань На.

Щодо учнів і послідовників Гу Цзинчжоу, то за 40 років діяльності майстер виховав кілька десятків послідовників. В основному Гу Цзинчжоу працював і навчав учнів у Шушаньському керамічному виробничому кооперативі «Шіюе» у м. Ісин та Ісинському інституті кераміки Цзи Ша. Тут сформувалась «школа Гу Цзинчжоу» у мистецтві кераміки Цзи Ша. Дослідженню школи Гу Цзинчжоу з виготовлення чайників ісинської кераміки присвячені наукові праці цілої низки керамістів, науковців і експертів, сееред них: У Мін, У Япін [13], Лаоху в Пекіні [9], Чжу Лянлян [18], Шу Цзіньюй.

Гу Цзинчжоу упродовж свого творчого життя зробив колосальний внесок у розвиток ісинської кераміки Цзи Ша, особливо після утворення КНР у 1949 р., що і визнано у статтях дослідників та керамістів-майстрів ісинської кераміки Цзи Ша, наприклад, Ши Цюньтан [19], Гао Чженьюй, Ван Інсьяня [3], У Цюньсяня і Чжан Міна.

У 80-х роках ХХ ст. у Гонконзі і на Тайвані почалася популяризація виробів ісинської кераміки Цзи Ша роботи Гу Цзинчжоу. З 2005 р. роботи Гу Цзинчжоу стали популярними на арт-ринку і нерідко продавалися за мільйони доларів США, що викликало не лише великий інтерес до його робіт, але й обговорення і критику такого явища в наукових колах Китаю. Серед них можемо назвати Ду Цзяньхуа [7], Сей Цян, Чжу Ін [17], Лі Ханьбо [8]. Критичні огляди творчих робіт Гу Цзинчжоу публікували Чжан Мінцян [15] і Юань Цзінін [21].

Дослідження творчості Гу Цзинчжоу в основному проводилося у межах Китаю, а в інших країнах творчість Гу Цзинчжоу ще мало вивчена. Гу Цзинчжоу, зазвичай, згадують як яскравого представника ісинської кераміки Цзи Ша у загальних відомостях про цю кераміку.

У 1977 р., американка китайського походження Сей Жуйхуа і Китайський інститут у США організували «Пересувну виставку робіт ісинської кераміки Цзи Ша» з колекцій різних музеїв і відомих колекціонерів. Було опубліковано перший каталог ісинської кераміки Цзи Ша «I-hsing ware» з ілюстраціями робіт ісинської кераміки Цзи Ша, включаючи ілюстрації чайників, канцелярського приладдя та деяких пов'язаних із керамікою Цзи Ша картин відомих художників.

Гонконській колекціонер доктор Ло Куйсеон в 1980 р. видав книгу «Ісинська кераміка Цзи Ша» англійською мовою. У 1992 р. у статті The New York Times, де описано ситуація розвитку та продажу творів ісинської кераміки Цзи Ша в Гонконзі, доктор Ло Куйсеона називав Гу Цзинчжоу «першим сучасним майстром» ісинської кераміки Цзи Ша.

Кераміст, професор Нанькінського університету мистецтв видав книгу «Ісинська кераміка Цзи Ша: світ китайської чайної культури» (2004 р.) англійською мовою у США, у якій згадано творчість Гу Цзинчжоу, і наведені ілюстрації деяких його робіт. І це дало можливість вивчати творчість Гу Цзинчжоу поза Китаєм.

За часів СРСР окремі радянські вчені аналізували процес виникнення, функціонування і типи творів ісинської кераміки Цзи Ша, серед яких В. Виногородський [5], Н. Виногорова [4]. На жаль, до сих пір ні в Росії, ні в Україні не було детального дослідження ісинської кераміки Цзи Ша і творчості Гу Цзинчжоу. Хоча в Україні є певне уявлення про зовнішність і форми творів ісинської кераміки Цзи Ша, проте це отримано не через вивчення ісинської кераміки Цзи Ша, а через дослідження імітацій, реплік кераміки Цзи Ша у Мейсені Мейсене та інших місцях в Європі в XVII – XVIII ст.

Висновки. Аналіз наукових праць, пов'язаних із дослідженням творчості Гу Цзинчжоу, дозволив зробити висновок, що в коло наукової проблематики були залучені численні дослідження, присвячені проблемам вивчення творчості Гу Цзинчжоу, традицій ісинської кераміки Цзи Ша, розвитку школи Гу Цзинчжоу з виготовлення чайників ісинської кераміки цзи Ша, його вкладу в розвиток ісинської кераміки Цзи Ша.

Дослідження творчості кераміста Гу Цзинчжоу почалися в 80-90 рр. XX ст. в Гонконзі і на Тайвані, потім, із початку 2000-х років при бурхливому розвитку економіки материкового Китаю, все більше вчених на материковій частині Китаю проявили інтерес до вивчення творчості кераміста Гу Цзинчжоу, стали глибше аналізувати його роботи в більш широких аспектах.

Дослідження творчості кераміста Гу Цзинчжоу в основному проведені вченими і художниками на материковій частині Китаю, Гонконзі і на Тайвані. В інших країнах його ім'я згадувалося лише в коротких або узагальнених дослідженнях ісинської кераміки Цзи Ша.

Проведене дослідження цього комплексу наукової літератури дає підстави стверджувати, що розвиток творчості Гу Цзинчжоу в XX ст. є частиною загального контексту розвитку ісинської кераміки в Китаї. Аналіз цієї літератури дозволив сформулювати наукову базу роботи над темою «Творчість Гу Цзинчжоу в контексті розвитку ісинської кераміки Цзи Ша XX ст.: традиції та інновації» для дисертаційного дослідження.

Список використаної літератури

1. Lo K. The Stonewares of Yixing: From the Ming Period to the Present Day. HONG KONG: Sotheby's publication by Hong Kong University Press, 1986. 287с.
2. Ань П. Про художні особливості творчості кераміки Цзи Ша Гу Цзинчжоу. *Цзянсуська кераміка*. 2016. № 04. С. 3-5, 7. DOI:10.16860/j.cnki.32-1251/tq.2016.04.002. [安蓓. 论顾景舟紫砂的艺术特色[J]. 江苏陶瓷, 2016, 49(4): 3-5+7.]
3. Ван І. Він просуває ісинська кераміку Цзи Ша в світ. *Ісинська кераміка Цзи Ша*. 2009. № 09. С. 10. [汪寅仙. 他, 推动宜兴紫砂走向世界[J]. 宜兴紫砂, 2009(9): 10.]
4. Виногорова Н. А. Искусство древнего Китая Гос. изд-во «Искусство», 1956. 440 с.
5. Виногородский Б. Путь Чаю. Лит. Рес, 2018.
6. Гао І. Про майстра-кераміста Гу Цзинчжоу. *Огляд мистецтв*. 2007. № 02. С. 35- 38 + 2 [高英姿. 转埴方圆, 雪泥留痕——记一代紫砂陶瓷艺术家顾景舟[J]. 美术观察, 2007(02):35-38+2.]
7. Ду Ц. Кераміка Цзи Ша - Легенда чайників із вартістю 10 мільйонів юанів. *Економічний тиждень Китаю*. 2010. № 38. С. 70-71 [堵江华. 紫砂, 一壶千万的传奇[J]. 中国经济周刊, 2010(38): 70-71.]
8. Лі Х. Величезна різниця на ринку чайників ісинської кераміки Цзи Ша // *Китайське мистецтво*. 2018. № 09. С. 54-61 [李含波. 天壤相间的紫砂壶市场[J]. 中国艺术, 2018(09): 54-61].
9. Пекін Л. Майстер Гу Цзинчжоу і його учні. *Економічні відомості чаю*. 2005. № 7. С. 30-31 [北京老壶. 顾景舟大师与徒弟们的小故事[J]. 茶叶经济信息, 2005(7): 30-31].
10. Сей Ц., Чжао Ю. Про творчість кераміки Цзи Ша і її колекціонуванні виходячи з рекордною продажу чайник «Великий ківш» Гу Цзинчжоу. *Цзіндечженьська кераміка*. 2009. Т. 19. № 4. С. 9-10 [谢强, 赵岳. 从创记录的景舟石瓢拍卖看紫砂的创作与收藏[J]. 景德镇陶瓷, 2009, 19(4): 9-10].
11. Сюй Н. Літератори, дух літераторів і кераміка Цзи Ша. *Дослідження кераміки*. 2005. № 03. С. 25-28. [徐南. 文人、文人精神与紫砂陶[J]. 陶瓷研究, 2005(03): 25-28].
12. У А. Декоративне мистецтво анурубхи - Про чайнику «Жу І Фан Гу Ху». *Цзянсуська кераміка*. 2014. Т. 47. № 4. С. 29-30. DOI:10.1017/CBO9781107415324.004 [吴爱武. 如意纹的装饰艺术——顾景舟“仿古如意壶”考析[J]. 江苏陶瓷, 2014, 47(4): 29-30].
13. У Я. Мій учитель Гу Цзинчжоу. *Східна колекція*. 2011. № 10. С. 40-41 [吴亚平. 我的师傅顾景舟[J]. 东方收藏, 2011(10): 40-41].

14. Чень І. Художній стиль чайників кераміки Цзи Ша Гу Цзинчжоу. 2007. 26 с. [陈一珉. 顾景舟紫砂壶艺术风格研究[D]. 苏州大学, 2007].
15. Чжан М. Індустрія кераміки Цзи Ша: від «культурного овердрафту» до повернення розуму на ринку. *Культурний щоденник Китаю*. 2007. С. 8. [张明强. 紫砂产业：从透支文化积累到市场回归理性[N]. 中国文化报, 2017: 8].
16. Чжао Ю. Цзі Ін Сі Шен. Пекін: Вид-во Саньянь, 2015. [赵岳. 紫音希声[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店, 2015].
17. Чжу І. Аналіз ситуації чайників Гу Цзинчжоу на аукціонах кераміки Цзи Ша. *Газета образотворчих мистецтв Китаю*. 2016. С. C02 [朱颖. 紫砂市场的“领跑者” 顾景舟紫砂壶拍卖行情分析[N]. 中国美术报, 2016-02-29(C02)].
18. Чжу Л. Коротко про мистецтві кераміки Цзи Ша Лі Чанхуна і Шень Цюйхуа школи Гу Цзинчжоу. *Креатив і Дизайн*. 2012. Т. 18. № 01. С. 94-96. DOI:10.3969/J.ISSN.1674-4187.2012.01.015. [朱亮亮. 紫田耕陶 顾脉李门 - 略论李昌鸿、沈遽华大师的紫砂艺术[J]. 创意与设计, 2012, 18(01): 94-96].
19. Ши Ц. Воспоминания до 5-річчя від смерті майстра Гу Цзинчжоу. *Цзяннань Форум*. 2001. № 05. С. 39-40. [史俊棠. 紫泥鸿爪 留痕百代—怀念顾景舟大师逝世5周年[J]. 江南论坛, 2001(05): 39-40].
20. Шен М. Про традиційних видах виробів кераміки Цзи Ша - мистецтво геометричних виробів кераміки Цзи Ша. *Цзянсуська кераміка*. 2007. № 2. С. 21 + 25. DOI:10.16860/j.cnki.32-1251/tq.2007.02.007. [盛鸣鸣. 有感紫砂传统造型——光货裸胎艺术[J]. 江苏陶瓷, 2007(2): 21+25].
21. Юань Ц. Ринок чайників кераміки Цзи Ша. *Колекція*. 2015. № 12. С. 70-71 [袁晶莹. “做局”紫砂壶[J]. 收藏, 2015(12): 70-71].

References

1. Lo K. The Stonewares of Yixing: From the Ming Period to the Present Day. HONG KONG: Sotheby's publication by Hong Kong University Press, 1986. – p. 287.
2. An P. Pro khudozhni osoblyvosti tvorchosti keramiky Tszy Sha Hu Tszynchzhou. *Tsziansuska keramika*. 2016. № 04. S. 3-5,7. DOI:10.16860/j.cnki.32-1251/tq.2016.04.002.
3. Van I. Vin prosuvaie isynska keramiku Tszy Sha v svit. *Isynska keramika Tszy Sha*. 2009. № 09. S. 10.
4. Vynogradova N.A. Mystetstvo starodavnoho Kytau. Derzhvne vydavnytstvo «Mystetstvo», 1956. 440 s.
5. Vynogradskiy B. Put chaya. LitRes, 2018.
6. Hao I. Pro maistra-keramista Hu Tszynchzhou. *Ohliad mystetstv*. 2007. № 02. S. 35-38 + 2.
7. Du Ts. Keramika Tszy Sha - Lehenda chainyiv z vartistiu 10 milioniv yuaniv. *Ekonomichnyi tyzhnevyy Kytau*. 2010. № 38. S. 70-71.
8. Ly Kh. Velychezna riznytsia na rynku chainyiv isynskoi keramiky Tszy Sha. *Kytaishe mystetstva*. 2018. № 09. S. 54-61.
9. Pekin Laokhu. Maister Hu Tszynchzhou i yoho uchni. *Ekonomichni vedomosti chiau*. 2005. № 7. S. 30-31.
10. Sei Ts., Chzhao Yu. Pro tvorchist keramiky Tszy Sha i yii kolektsionuvanni vykhodiachy z rekordnoiu prodazhu chainyk «Velykyi kivsh» Hu Tszynchzhou. *Tszindezhenskaia keramika*. 2009. Т. 19. № 4. S. 9-10.
11. Siui N. Literatory, dukh literatoriv i keramika Tszy Sha. *Doslidzhennia keramiky*. 2005. № 03. S. 25-28.
12. U A. Dekoratyvne mystetstvo anurubbkhy - Pro chainyku «Zhu I Fan Hu Khu». *Tsziansuska keramika*. 2014. Т. 47. № 4. 29-30 s.
13. U Ya. Moi uchitel Hu Tszynchzhou. *Vostochnaia kollektysia*. 2011. № 10. S. 40-41.
14. Chen I. Khudozhny styl chainyiv keramiky Tszy Sha Hu Tszynchzhou / I. Chen. 2007. S. 26.
15. Chzhan M. Industriia keramiky Tszy Sha: vid «kulturnoho overdraftu» do povernennia rozumu na rynku. *Kulturnyi shchodennyk Kytau*. 2007. S. 8.
16. Chzhao Yu. Tsi In Si Shen : Vydavnytstvo Sanlian, 2015.
17. Chzhu I. Analiz sytuatsii chainyiv Hu Tszynchzhou na auktsionakh keramiky Tszy Sha. *Hazeta obrazotvorchykh mystetstv Kytau*. 2016. S. 2.
18. Chzhu L. Kоротко про mystetstvi keramiky Tszy Sha Li Chankhuna i Shen Tsiuikhua shkoly Hu Tszynchzhou // *Kreatyv i Dyzaïn*. 2012. Т. 18. № 01. S. 94-96.
19. Shy Ts. Vosponimaniia do 5-richchia vid smerti maistra Hu Tszynchzhou. *Tszianan Forum*. 2001. № 05. S. 39-40.
20. Shen M. Pro tradytsiinykh vyдах vyrobiv keramiky Tszy Sha - mystetstvo heometrychnykh vyrobiv keramiky Tszy Sha // *Tsziansuska keramika*. 2007. № 2. S. 21 + 25. DOI:10.16860/j.cnki.32-1251/tq.2007.02.007.
21. Yuan Ts. Rynok chainyiv keramiky Tszy Sha. *Biznes ohliad XXI stolittia*. 2015. № 12. S. 70-71.

**HISTORIOGRAPHY OF THE STUDY ON ART WORKS OF THE CHINESE ARTIST-CERAMIST
GU JINGZHOU (END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY)**

Yang Jie – Postgraduate Student,
Lviv national academy of Arts,
Lviv

The article is devoted to the historiography of the ceramist Gu Jingzhou (1915-1996), the representative of Yixing ware, or Yixing Zi Sha, of the XX century, conducted from the end of the XX century to the beginning of the XXI century in China. The article analyzes six areas of research on Gu Jingzhou's ceramic works, conducted by Chinese and few foreign scientists and experts at the beginning of the 1980s till now. The article points out that the research on the works of the ceramist Gu Jingzhou has been mainly carried out by scholars and artists in mainland China, Hong Kong and Taiwan. In other countries, his name was mentioned only in short or generalized studies of the Yixing Zi Sha. It notes the attention of scientific circles to the works of Gu Jingzhou in the world and the lack of understanding of him, in particular in Ukraine, outlines the relevance of further analysis of his work in the context of globalization and intercultural communication.

Key words: China, Yixing ceramics Zi Sha, Gu Jingzhou, directions of research, tradition, style.

UDC 303.446.4/738.3(292.575) «19/20»

**HISTORIOGRAPHY OF THE STUDY ON ART WORKS OF THE CHINESE ARTIST-CERAMIST
GU JINGZHOU (END OF XX - BEGINNING OF XXI CENTURY)**

Yang Jie – Postgraduate Student,
Lviv national academy of Arts,
Lviv

The aim of this paper is to explore the historiography of the ceramist Gu Jingzhou (1915-1996), the representative of Yixing ware, or Yixing Zi Sha, of the XX century, conducted from the end of the XX century to the beginning of the XXI century in China.

Research methodology. Fifteen major publications on the subject (books, scientific journal and newspaper articles) have been reviewed. Six main research directions have been summarized from the studies conducted by various scholars in China and other countries in the world.

Results. In the 1980 s and 1990 s, the study of works of Gu Jingzhou was started in Hong Kong and Taiwan based on economic prosperity, which brought the boom of tea culture and interest in Yixing Zi Sha teapots. Gu Jingzhou, as the most well-known ceramist of Yixing Zi Sha and the leader of Zi Sha factory in Yixing, was invited to Hong Kong and Taiwan to take part in the exhibitions and give lectures on Yixing Zi Sha. After the 2000 s with the fast economic development of the China mainland, Chinese people started to pay more attention to arts, as a result, the art market got boomed, including Yixing Zi Sha. Ceramic works of Gu Jingzhou were popular in different auctions and often sold with new records, which led the experts and scholars to more deeply and comprehensively study the works of Gu Jingzhou.

The article analyzes six areas of research on Gu Jingzhou's ceramic works, conducted by Chinese and a few foreign scientists and experts from the beginning of the 1980s till now. It refers to the tradition of Yixing Zi Sha; the litterateur factors in Yixing Zi Sha; the art style of ceramics teapots of Zi Sha Gu Jingzhou; the continuation of the Gu Jingzhou school of making teapots of Yixing Zi Sha; Gu Jingzhou's contribution to the Yixing ceramics of Zi Sha; consideration and critiques of the frequent record-breaking sales of Gu Jingzhou's works at auctions.

The article points out that the research on the works of the ceramist Gu Jingzhou has been mainly carried out by scholars and artists in mainland China, Hong Kong, and Taiwan. In other countries, his name was mentioned only in short or generalized studies of the Yixing Zi Sha.

Novelty. It notes the attention of scientific circles to the works of Gu Jingzhou in the world and the lack of understanding of him, in particular in Ukraine, outlines the relevance of the further analysis of his work in the context of globalization and intercultural communication.

The practical significance. In recent years artistic exchanges between China and Ukraine are becoming more frequent, but the people from the two countries are not very familiar with the other country's arts. The paper brings a new kind of ceramics to the Ukrainian art circle to enrich the scope of Ukrainian art studies.

Key words: China, Yixing ceramics Zi Sha, Gu Jingzhou, directions of research, tradition, style.

Надійшла до редакції 12.07.2021 р.

УДК 785.534 4

СТВОРЕННЯ МОДЕЛІ ПРОСТОРОВОГО ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНОЇ ЗАЛИ)

Войтович Олександр Орестович – кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри джазу та популярної музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0001-9885-7173>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.477>
acoconcert_lviv@ukr.net

Запропоновано один із способів створення моделі просторового звукового образу для оцінки акустичних властивостей діючих та проектних концертних зал. Розглянуто методи моделювання та вибрано метод комп'ютерної симуляції їх акустичного середовища. Для створення моделі обрано діючу концертну залу. Підібрано комп'ютерне програмне забезпечення, за допомогою якого моделюються акустичні властивості концертної зали, та створюється модель звучання музичного матеріалу в даному просторі. Для комп'ютерної симуляції описано умови створення аудіо файлу. Запропоновано метод суб'єктивної оцінки звучання музичного матеріалу за допомогою вагомих критеріїв встановленого зразка для естетичної оцінки результатів моделювання. Результати симуляції порівняно із звучанням музичного матеріалу в діючій концертній залі. Описано геометричні та акустичні умови прослуховування створених аудіо файлів експертними групами. На основі отриманих результатів сформульовано труднощі, які виникають під час комп'ютерної симуляції акустичного середовища та запропоновано моделювання як перспективний напрямок в дослідженні акустики діючих та проектних концертних зал. Намічені подальші напрями досліджень.

Ключові слова: модель, симуляція, просторовий звуковий образ, об'єктивні параметри, суб'єктивна оцінка, критерії оцінювання, концертна зала.

Постановка проблеми. Під час звучання музики акустика концертних зал має безпосередній вплив на формування просторового звукового образу. Архітектурні особливості, інтер'єр, оздоблення формують у замкнутому середовищі концертної зали під час звучання музики, звукове поле [1; 65]. Акустичні характеристики концертних зал поділяються на об'єктивні та суб'єктивні. Об'єктивні визначають акустичні властивості концертних зал, суб'єктивні – підпорядковані психоакустичним законам сприйняття людиною звукових коливань. Роль акустичних властивостей концертної зали має безпосередній вплив на формування просторового звукового образу та впливає на якість виконання та сприйняття музики та співу. Об'єктивні акустичні параметри не дають повної оцінки акустичним властивостям концертних зал. Для повної характеристики їх акустики додатково застосовують суб'єктивну оцінку за критеріями встановленого зразка [5; 30].

Науково-технічний прогрес впливає на активне впровадження новітніх технологій. Одним із перспективних напрямів на сучасному етапі є комп'ютерне моделювання акустики замкнутих приміщень. Його можна застосовувати для оцінки акустичних властивостей діючих та проектних концертних зал. За допомогою спеціалізованого програмного забезпечення є можливість змоделювати акустичне середовище концертної зали. Програмне забезпечення має можливість повторити форму, будівельні матеріали, інтер'єр та оздоблення зразка концертної зали. Для порівняння акустичних властивостей моделі та діючої концертної зали береться звучання музичного матеріалу. В даному випадку потрібно використати запис музичного твору, бажано з класичного репертуару, що прозвучав у зразковій концертній залі та порівняти його звучання із звучанням цього ж твору в акустичному середовищі моделі. Естетична оцінка звучання музичного матеріалу проводиться за допомогою критеріїв встановленого зразка, що базується на суб'єктивному сприйнятті музики людиною.

Маючи таку методику можна моделювати акустику діючих та проектних концертних зал та давати рекомендації по її покращенню.

Мета статті – запропонувати методику створення моделі просторового звукового образу для естетичної оцінки акустичних властивостей концертних зал.

Наукова новизна – полягає у спробі запропонувати методику естетичної оцінки акустичних властивостей діючих та проектних концертних зал за допомогою моделювання їх акустичного середовища.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Метод комп'ютерної симуляції використовувався під час досліджень багатьма ученими акустиками Schroeder M. R., Cox T., J. Kamiński T. [9], помітний внесок у розробку програмного забезпечення здійснили Prof. Dr. Wolfgang Ahnert, Dr. Rainer Feistel, Притс Р., використання методів суб'єктивної оцінки Алдошина І.А., L. Beranek, Hoeg W., Walker C. [1], [5], [8], вагомий внесок в сферу суб'єктивного сприйняття зробили Л. Беранек [5], М. Баррон, акустичні дослідження вибраної зали належать Т. Камісінському, та Р. Кінашу [10].

Виклад матеріалу дослідження. Під час акустичних досліджень вчені акустики часто вдаються до моделювання акустичного середовища досліджуваних концертних зал [9]. В основному моделюють акустичне середовище, а його об'єктивні акустичні параметри порівнюють з однойменними вже діючих концертних зал.

Існує чимало методів моделювання фізичних явищ. Наприклад, у музичній акустиці може виконуватись моделювання з використанням масштабування. Під час нього створюється архітектурна модель об'єкту в масштабі з використанням заміників будівельних матеріалів, які мають ті самі властивості, що і оригінали. Вимірювальні величини також підлягають корекції. Наприклад, вимірювальні частоти звукових сигналів, відстані між джерелами та приймачами.

На сучасному етапі найбільшого застосування набрало моделювання за допомогою комп'ютерної симуляції фізичних процесів середовища¹. З його допомогою моделюється акустичне середовище та проводиться симуляція фізичних процесів акустики концертної зали.

У нашому випадку пропонується оригінальний метод, що базується на створенні аудіо файлу звучання музичного твору, обробленого за допомогою комп'ютерної програми, що імітує акустичне середовище концертної зали. Потім порівняти його звучання із звучанням цього ж музичного матеріалу, записаного в діючій концертній залі, взятій за зразок, та оцінити наскільки вони подібні за звучанням і в чому відрізняються.

Насамперед, потрібно створити модель для досліджень. За зразок взято вже діюча концертна зала Львівського будинку органної та камерної музики, що неодноразово використовувалася участь в наших попередніх дослідженнях [2], [10]. Умови моделювання:

Бічні стіни зали – мармурові плити висотою 3 м від підлоги – в меншій частині залу. Колони – по боках у більшій частині залу. Мармурові плити на бічних стінах мають висоту 1,5 м. Вище мармурової кладки – штукатурка. Задня стіна має форму трапеції. Підлога – пресовані та поліровані кам'яні плити. На сцені встановлений орган, позаду органні труби і троє дверей. Сценічна підлога – дерев'яні дошки. Глядацькі місця – тверді, не розділені з рухомими спинками. Сцена піднята відносно рівня партеру на висоту 1,2 м. По обидві сторони глядацьких місць колони. Геометричні розміри становлять: L (м) – довжина 35,15 м, В (м) – ширина 19,24 м, Н (м) – висота 22 м.

Для моделювання процесів в замкнутому середовищі зали використано спеціалізоване програмне забезпечення EASE 4.3. Програма має секції для конструювання архітектурної моделі різних споруд, зокрема і сакральних, секції акустичних досліджень створених моделей, які мають можливість провести «ауралізацію» звучання аудіо матеріалу (можливість обробки аудіо матеріалу просторовим процесором, що імітує її акустичне середовище). Є можливість прослуховування звучання музичного матеріалу в моделюючому середовищі. Для конструювання архітектурної моделі дане програмне забезпечення в своєму арсеналі має широкий вибір зразків будівельних матеріалів та інтер'єру.

Після комп'ютерної симуляції за допомогою обраного програмного забезпечення створена модель максимально наближена по своїм характеристикам до оригіналу [10].

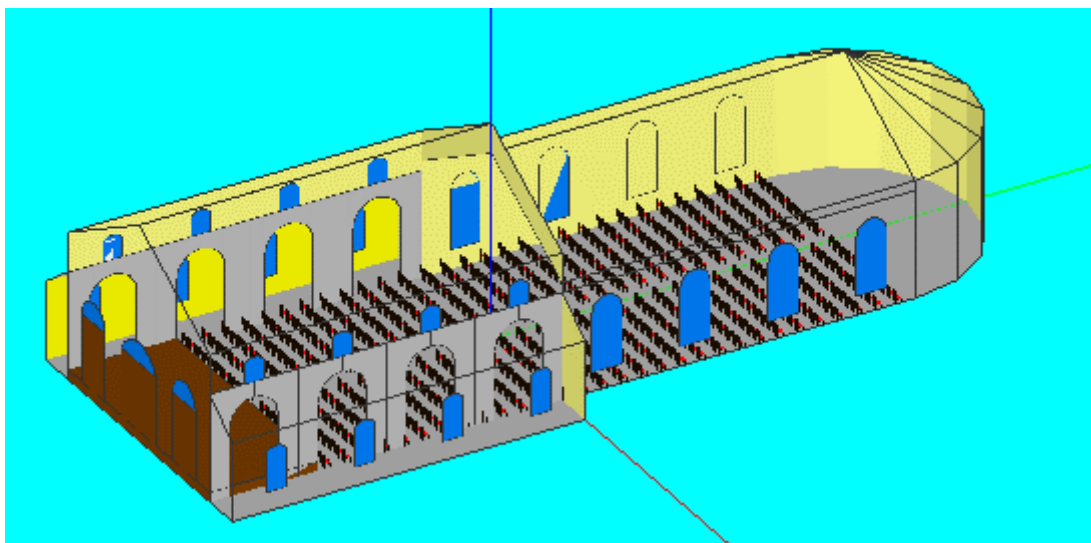


Рис. 1. Модель концертної зали

Порівнюючи об'єктивні акустичні параметри обох зал можна сказати, що вони максимально наближені один до одного. Так час реверберації (RT) діючої зали – 4,9 с., моделі – 5,1 с. Музична розбірливість (C_{80}) – 6,1 дБ., моделі – 5,9 дБ.

Для проведення комп'ютерної симуляції звучання музичного твору використовується його аудіо запис в середовищі в якому відсутні відбиті хвилі. Таке середовище називають – «вільне поле» [7; 27]. На практиці таке звучання отримують у професійних студіях звукозапису, де частка відбитих хвиль зведена до мінімуму, або в акустично заглушених камерах дослідницьких лабораторій. Параметри таких об'єктів нормуються згідно міжнародних вимог [4; 48].

Для досліджень обрано музичний твір «Антракт до 4-ї дії» з опери «Кармен» французького композитора доби романтизму Ж. Бізе. Даний твір має оркестрове виконання і за своїми темпоритмічним, динамічним, фактурним та тембровим характеристикам близький до звучання увертюри, яка використовувалася в наших попередніх дослідженнях [2]. Для даного дослідження був обраний варіант його виконання ансамблем кларнетистів. Ця інтерпретація за своїм звучанням значно відрізняється від однойменної частин даної опери в силу складу ансамблю (три кларнети in B, один бас кларнет in B). Його камерне звучання, що визначається динамікою та тембром, вписується в непросту акустику концертної зали. Дещо надмірна просторовість не занижує показники музичної розбірливості. Тембр звучання не перенасичений обертонами створеними акустичними особливостями концертної зали. Сформований просторовий звуковий образ відповідає візуальному сприйняттю під час живого виконання.

Для комп'ютерної симуляції був зроблений запис обраного твору в середовищі, вільному від відбитих хвиль. Після обробки просторовим процесором програми отриманий аудіо файл, в якому змодельоване звучання даного музичного твору в глядацькій залі, при звучанні джерела на сцені. Уявна записуюча мікрофонна система знаходилася в районі 5-го ряду. Для порівняння звучання також здійснено запис даного твору в тій же концертній залі при таких же налаштуваннях. Для запису використовувалась мікрофонна система типу ORTF stereo, що найбільш імітує сприйняття звучання слухачем [4; 69].

Оцінка проводилась за допомогою одинадцяти критеріїв (просторовість, просторова перспектива (життєвість); стереофонічний ефект; тембр; чистота, прозорість, розбірливість; гучність, динамічний діапазон; близькість, присутність, звукові плани; текстура; звуковий баланс; техніка мікрофонного прийому; шумові перешкоди; загальне враження) методом бальної оцінки шляхом анкетування [3]. Прослуховування здійснювалось групою експертів із числа звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків в умовах, що відповідають міжнародним встановленим нормам. До них належать геометричні та акустичні умови прослуховування, вимоги до технічних характеристик та розміщення контрольних моніторів, кількість експертів та їх розсадка для одночасного прослуховування. Так, допустимий час реверберації повинен знаходитись у межах 0.2 – 0.4 с у діапазоні 200 – 4000 Гц. Для геометричних умов прослуховування потрібно врахувати висоту гучномовця монітора, яка повинна бути не меншою за 1,2 м над рівнем підлоги, та кут нахилу його осі відносно горизонтальної площини, який не повинен перевищувати 10°. Вісь випромінювання монітора має перетинати місце прослуховування на висоті вух людини, що сидить. Для стереофонічного прослуховування два монітори розташовані в контрольній кімнаті повинні бути розміщені на відстані 2 – 4 м між собою. Розміри контрольної кімнати: мінімальна площа 40 м² для типових, і 30 м² – для високоякісних. Об'єм не повинен перевищувати 300 м³, кількість експертів для одночасного прослуховування – 6 [8].

Після систематизації результатів досліджень встановлено, що звучання обраного твору в моделюючому акустичному середовищі наближене до реальних умов. Завдяки вдалому вибраному музичному твору під час звучання створений ним просторовий звуковий образ задовольняв багатьом критеріям суб'єктивної оцінки. Такі критерії як прозорість звучання або музична розбірливість та просторовість отримали хорошу оцінку, і вважались максимально подібними між собою. Динамічний діапазон звучання максимально збігався і відповідав складу ансамблю. Близькість, присутність, звукові плани як і при запису (приблизно 5 ряд). Текстура звучання максимально подібна і відповідала звучанню в сакральній споруді. Звуковий баланс відповідав збалансованому звучанню квартету.

Щодо стереофонічного ефекту, то він не прослуховувався в обох випадках. Техніка мікрофонного прийому не мала особливих зауважень.

Незважаючи на дані позитивні відгуки в експертній групі виникли ряд зауважень до тембральних характеристик звучання, а саме: звучання дещо бідніше в моделюючому середовищі за рахунок недостатньої світлості верхнього частотного діапазону, а відчуття «обгортаності» звуком, за рахунок низькочастотної складової спектру, віддано експертами перевагу реальним умовам.

У результаті суб'єктивної оцінки можна вважати, що звучання музичного матеріалу в обох випадках, за виключенням незначних розбіжностей, максимально подібне між собою.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Під час створення моделі просторового звукового образу виникли ряд труднощів, що безпосередньо залежать від конструктивних особливостей модельованої концертної зали. Як правило не можна добитись абсолютної ідентичності форми діючої та змодельованої концертної зали. Особливі труднощі виникають при створенні ніш нерегулярних боксів, під балконних заглиблень, в яких монтуються акустичні панелі. Не завжди вибір будівельних матеріалів для моделі є в арсеналі симулятора програми. Значні труднощі виникають при створенні оздоблення концертної зали, особливо такі як дрібномасштабний орнамент, колони та статуї. Також не завжди можна в повній мірі змодельовати інтер'єр – наприклад крісла.

Незважаючи на усі труднощі та неточності перераховані вище, моделювання на даному етапі можна вважати перспективним напрямком акустичних досліджень за допомогою яких можна передбачити звучання музики в проектних концертних залах.

У подальших дослідженнях слід зосередитись на шляхах корекції акустики діючих концертних зал за допомогою моделювання їх акустичного середовища та створення просторового звукового образу.

Примітки

- ¹ Симуляція – це створення моделі реальної чи уявної системи і проведення над нею експериментів [6].

Список використаної літератури

1. Алдошина И. А., Притс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Войтович О. Естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал (на прикладі порівняння звучання музичних творів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 88–93.
3. Войтович О. Критерії оцінки художньої якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 194–197.
4. Войтович О. Основи музичної звукорежисури. Львів: Вид-во Сорока Т.Б., 2021. 169 с.
5. Beranek L. (2004). Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. New York: Springer, 2004. 661 p.
6. Encyclopedia of Computer Science. (2000). Grove's Dictionaries. New York: 4th Edition. <http://www.modelbenders.com/encyclopedia/encyclopedia.html>.
7. Hansen C. (January 1951). Fundamentals of acoustics. American Journal of Physics. P. 23–52.
8. Hoeg W., Walker C. (Winter.. Subjective assessment of audio quality—the means and methods within the EBU. EBU Technical Review, 1997. P. 40–50.
9. Kamisiński T.. Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. Acoustic and Biomedical Engineering, 2010. Vol. 118. P. 78–82.
10. Kinash R., Kamisinski T.. Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie Architectura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca; Praca zbiorowa pod redakcja Elzbiety Przesmyckiej. Lublin, 2006. S. 379–391.

References

1. Aldoshina I. A., Prits R. Muzykal'naya akustika. SPb.: Kompozitor, 2006. 720. (in Russian).
2. Voitovych O.. Estetychna otsinka akustychnykh vlastyvostei kontsertnykh zal (na prykladi porivniannia zvuchannia muzychnykh tvoriv). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: naukovyi zbirnyk Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats. Rivne: PPDM, 2020. 34, 88–93. (in Ukrainian).
3. Voitovych O.. Kryterii otsinky khudozhnoi yakosti zvukovoho materialu v epokhu tsyfrovyykh tekhnolohii. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: naukovy zapysky Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats. Rivne: PPDM, 2015. 21, 194–197. (in Ukrainian).
4. Voitovych O. Osnovy muzychnoi zvukorezhysury. Lviv: Vydavnytstvo Soroka T.B, 2021. 169. (in Ukrainian).
5. Beranek L. Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. New York: Springer, 2004. 661 p.
6. Encyclopedia of Computer Science. (2000). Grove's Dictionaries. New York: 4th Edition. <http://www.modelbenders.com/encyclopedia/encyclopedia.html>.
7. Hansen C. (January. Fundamentals of acoustics. American Journal of Physics, 1951. P. 23–52.
8. Hoeg W., Walker C. (Winter. Subjective assessment of audio quality—the means and methods within the EBU. EBU Technical Review, 1997. P. 40–50.
9. Kamisiński T. Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. Acoustic and Biomedical Engineering, 2010. Vol. 118. P. 78–82.
10. Kinash R., Kamisinski T.. Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie Architectura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca; Praca zbiorowa pod redakcja Elzbiety Przesmyckiej. Lublin, 2006. 379–391 (in Polish).

CREATING A MODEL OF A SPATIAL SOUND IMAGE (ON THE EXAMPLE OF A CONCERT HALL)**Voitovych Oleksandr** – Candidate of Arts,

Senior Lecturer of the Department of jazz and popular music,

Lviv National Music Academy. M. V. Lysenko, Lviv

This article proposes one of the ways to create a spatial sound image model for assessing the acoustic properties of existing and project concert halls. The methods of modeling are considered and the method of computer simulation of their acoustic environment is selected. An operating concert hall was chosen to create the model. Computer software has been selected that simulates the acoustic properties of a concert hall and creates a sound model of musical material in this enclosed space. For computer simulation, the conditions for creating an audio file are described. A method of subjective assessment of the sound of musical material using weighty criteria of the established sample for aesthetic assessment of the modeling results is proposed. The simulation results are compared with the sound of the musical material in the existing concert hall. The geometrical and acoustic conditions for listening to the created audio files by expert groups are described. On the basis of the results obtained, the difficulties arising in the computer simulation of the acoustic environment are formulated and modeling is proposed as a promising direction in the study of the acoustics of operating and project concert halls. Further directions of research are outlined.

Key words: model, simulation, spatial sound image, objective parameters, subjective evaluation, evaluation criteria, concert hall.

UDK 785.534 4**CREATING A MODEL OF A SPATIAL SOUND IMAGE (ON THE EXAMPLE OF A CONCERT HALL)****Voitovych Oleksandr** – Candidate of Arts,

Senior Lecturer of the Department of jazz and popular music,

Lviv National Music Academy. M. V. Lysenko, Lviv

This article is devoted to the method of computer simulations acoustic environments and creating a spatial sound image model for assessing the acoustic properties of existing and project concert halls.

An operating concert hall was chosen to create the model. During the sound of music, the acoustics of concert halls have a direct impact on the formation of the spatial auditory image. Architectural features, interior, decoration form a sound field in the closed environment of the concert hall during the sound of music. The acoustic characteristics of concert halls are divided into objective and subjective. Objective determine the acoustic properties of concert halls, subjective – subject to the psychoacoustic laws of human perception of sound vibrations.

Scientific and technological progress affects the active introduction of new technologies. The methods of modeling are considered and the method of computer simulation of their acoustic environment is selected. It is one of the promising areas at the present stage of computer simulation of indoor acoustics. It can be used to assess the acoustic properties of existing concert halls and design. With the help of specialized software, it is possible to simulate the acoustic environment of the concert hall. The software has the ability to replicate the shape, building materials, interior and decoration of the sample concert hall. To compare the acoustic properties of the model and the current concert hall, the sound of the musical material is taken. In this case, use a recording of a piece of music, preferably from the classical repertoire, which sounded in an exemplary concert hall and compare its sound with the sound of the same work in the acoustic environment of the model.

A method of subjective assessment of the sound of musical material using weighty criteria of the established sample for aesthetic assessment of the modeling results is proposed. Aesthetic evaluation of the sound of musical material based on the subjective perception of music by human.

Having such a technique, you can model the acoustics of existing and project concert halls and give recommendations for its improvement.

Research methodology is determined by methods: analytical – in the study of scientific literature; theoretical – to define specific terminology, describe the phenomena that occur during the research, the parameters by which subjective assessment; empirical – when listening audio with expert evaluation of the results; comparative – in the process of comparing research results; methods of analysis and synthesis – to process research results.

The result of the research. The article proposes one of the methods of creating a spatial sound image by modeling the acoustic environment. The analysis of the results is based on an aesthetic comparison of audio examples that sound in the concert hall and its model, which is based on the subjective perception of the sound of musical material.

Modeling at this stage can be considered a promising area of acoustic research with which you can predict the sound of music in the design concert halls.

Scientific Novelty – is an attempt to propose a method of aesthetic evaluation of the acoustic properties of existing and design concert halls by modeling their acoustic environment.

The practical significance. Computer simulations is significant step in modeling acoustic environments. So, this methodology application can be recommended in scientific research.

Key words: model, simulation, spatial sound image, objective parameters, subjective evaluation, evaluation criteria, concert hall.

Надійшла до редакції 26.10.2021 р.

Розділ III. СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

Part III. CONTEMPORARY ISSUES OF CULTURAL AND ARTISTIC AREA

УДК 793.33 «19/20»

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ПІВНІЧНІЙ АМЕРИЦІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Павлюк Тетяна Сергіївна – доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв. м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.478>
24caratsoftart@gmail.com

Виявлено історичні процеси розвитку бальної хореографії в Північній Америці кінця XIX – поч. XXI ст. *Методологія дослідження* базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. *Наукова новизна*. Вперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії в Північній Америці, кінця XIX – поч. XXI ст. *Висновки*. З'ясовано особливості північноамериканської школи бальної хореографії. Саме США стали батьківщиною ексцентричних танців, тут зазнали стилістичної трансформації бальні танці латиноамериканського походження, виникли оригінальні бальні танці. Важливим для світового розвитку бальної хореографії стала популярність американського кіно, діяльність відомих майстрів бальної хореографії, а також становлення унікального стилю виконання Smooth and Rhythm.

Ключові слова: бальна хореографія, бальний танець, конкурсний танець.

Постановка проблеми. Танцювальна культура Північної Америки формувалася під впливом європейських країн, насамперед, Великобританії та Франції. Потужний вплив на мультикультурне середовище і розвиток бальної хореографії у США здійснили традиції вихідців з Африки: саме афроамериканський танцювальний стиль зумовив нову, відмінну від європейської, естетику хореографічних рухів. Показовим є те, що перші танцювальні змагання у США з бальної хореографії були інспіровані теж осередками афроамериканської культури. Завдяки новим, джазовим ритмам у XX ст. Північна Америка стала батьківщиною багатьох *ексцентричних танців*, що виникли як альтернатива класичній салонній хореографії англійського стилю. Тому, *актуальність* дослідження зумовлена саме необхідністю дослідження процесів розвитку бальної хореографії в Північній Америці кінця XIX – поч. XXI ст.

Мета статті полягає в аналізі історичних процесів розвитку бальної хореографії в Північній Америці кінця XIX – поч. XXI ст.

Чимало наукових праць зарубіжних та вітчизняних дослідників присвячені вивченню процесів становлення й розвитку бальної хореографії (Д. Базела, М. Бевз, М. Богданова, О. Вакуленко, Р. Воронін, Н. Горбатова, О. Касьянова, М. Кеба, А. Крись, А. Підлипська та ін.), але означене питання, а саме – розвиток бальної хореографії в Північній Америці, кінця XIX – поч. XXI ст., не розглядалося.

Виклад основного матеріалу дослідження. Європейські країни, особливо Великобританія та Франція, відіграли величезну роль та мали помітний вплив на розвиток танцювальної культури Північної Америки. Кожна громада переселенців привносила свої національні риси (народну хореографію та музику, бально-хореографічну культуру) до Нового світу. Потужний вплив на мультикультурне середовище і розвиток бальної хореографії у США здійснили традиції вихідців з Африки: саме афроамериканський танцювальний стиль зумовив нову, відмінну від європейської, естетику хореографічних рухів [1; 83]. Показовим є те, що перші танцювальні змагання у США з бальної хореографії були інспіровані теж осередками афроамериканської культури. Так, у 1892 р. у Нью-Йорку організовано перший конкурс із популярного на той час танцю кекуок, що дослівно перекладається як «прогулянка з тістечком» (англ. cake-walk). Цей негритянський танок із характерним для регтайму синкопованим ритмом став попередником стилю Rag та, зрештою, вплинув на розвиток соціальних танців усієї першої пол. XX ст. Завдяки новим джазовим ритмам у XX ст. Північна Америка стала батьківщиною багатьох *ексцентричних танців*, що виникли як альтернатива класичній салонній хореографії англійського стилю. Яскравим прикладом є фокстрот, що вийшов далеко за межі американського континенту й з місцевої екзотики перетворився на всесвітньо визнаний бальний танець.

Популярність бальних танців серед різних верств населення у другій пол. XIX ст. призвела до актуалізації попиту на хореографічне навчання. У багатьох містах США відкрилися танцювальні організації та спілки. У 1884 р. у Бостоні засновано Американську національну асоціацію майстрів танців, а у 1894 р. – Міжнародну асоціацію майстрів танців.

Влітку 1893 р. виникла Філадельфійська асоціація вчителів танців [21]. У 1918 р. в Нью-Йорку утворилася перша середня школа вчителів (Teacher's Normal School).

Уже у першій чверті XX ст. у США були не лише розвинені організації вчителів та любителів бальних танців, а медіаперсони, під чий впливом елітарне мистецтво бальної хореографії транслювалося у практику соціального виконавства. Такими стали Вернон і Ірен Касл, що розвинули, стандартизували та популяризували танго, квікстеп та повільний вальс.

У 1930–1950-ті рр. у США активізувався процес створення танців, стандартизації кроків та фігур, розробки нових методів технічного виконання та системи навчання; відбувається розробка системи управління конкурсними та соціальними танцями. Не зважаючи на значні досягнення окремих танцівників й офіційних організацій, нагальною стала потреба затвердження єдиних стандартів техніки виконання, правил проведення й системи оцінювання конкурсного бального танцю.

На Нью-Йоркській конференції, в 1926 р. 27 серпня, відбулося об'єднання Міжнародної асоціації майстрів танців та Американської національної асоціації майстрів танців. Із 1934 р. відкрилися міські відділення на території США та Канади. Dance Masters of America – саме таку назву новоствореної організації затвердили в 1948 р. Для діяльності іноземних членів, які не мали змоги бути присутніми на національних конференціях, із 1953 р. регулярно проводилися регіональні, а з 1991 р. – конференція у Національному конгресі [12].

Королівська академія танців та Офіційна Рада Бальних Танців у Лондоні, розпочали перемовини про співпрацю після підписання законопроекту Мерленда, а саме візиту президента Американського товариства вчителів танців Х. Вікс Рейда до Імперського товариства вчителів танців. У 24.10.1948 р. у Нью-Йорку (готель «Астор»), зустрілися провідні представники танцювальної педагогіки, представники: Dance Masters of America, Dance Educators of America, New York Society of Teachers of Dancing, Chicago National Association of Dancing Masters) та ін. асоціацій і клубів учителів танців. Було узгоджено організаційні питання й засновано Національну раду вчителів танцю (NDCTO). Першим президентом обрано Д. Дункана. Нацрада приділяла велику увагу не лише організаційним питанням, а й навчально-методичним виданням.

У процесі формування та розвитку американського стилю бальних танців, становлення конкурсного руху і танцювальної освіти у США неабияке місце посідала й Американська танцювальна гільдія (ADG), заснована 1956 р. Вона сприяла відкриттю міських відділень у Нью-Джерсі, Пенсильванії та Нью-Йорку (Манхеттен, Квінсі, Лонг-Айленд, Бруклін). До складу організації входили професійні викладачі танців, виконавці, хореографи, акомпаніатори, письменники, історики та критики. Метою їхньої діяльності стала розробка стандартів навчання та просвітницька. Також активізовано роботу над виданням навчальних посібників, інструкцій та методичних рекомендацій з описами стандартизованих кроків та фігур бальних танців.

Друкованим органом Гільдії протягом 16 років було видання «Dance Scope» (перший випуск надруковано 1965 р.). Окрім того, на його сторінках висвітлювалися проблеми всіх галузей танцю, обговорювалися нагальні теми: «Танці та технології», «Бачення жінок у танці», «Танців у глобальному співтоваристві» тощо.

Американська філія Імперського товариства вчителів танців (ISTD), сформована у Каліфорнії (1958 р.), за сприянням А. Мура, Д. Мортон, Д. Каліпа, А. Моргана, Д. Макгрегора, М. Майкла. Всього за рік функціонування філії надано право провести перший екзаменаційний тур, але за участі англійських екзаменаторів [13]. Прийняття у 1961 р. Національної танцювальної ради Америки (з правом обирати професійні танцювальні пари та суддів, які представлятимуть США на Чемпіонатах світу) до World Dance and Dance Sport Council (WD&DSC), спричинило активізацію співпраці з іншими світовими організаціями бальних танців. Були впроваджені й стипендіальні конкурси танців, зокрема «Miss Dance of America Scholarship Competition», сольні стипендіальні змагання (Solo Title Scholarship Competitions), щорічну премію Dance of America (DMA Annual Award). У Вашингтоні відкрито «Junior Division of Master Classes», «Performing Arts Scholarship Competition», «Teenage Ballroom Competition». Для цього засновано стипендіальний фонд, виплати з якого отримували і вчителі, і студенти.

Після підписанням ліцензійного договору Д. Роджерсом (США) та П. Пітерсоном (Лондон), 1976 р., відбулося офіційне заснування незалежного Імперського товариства вчителів танців США (USISTD). Національний комітет сформований 1998 р. (президент Д. Паттілло). Це сталося внаслідок 20-річної реструктуризації товариства, до складу якого увійшли вчителі танців більшості американських штатів, навіть Гавайїв [18].

На межі XX–XXI ст. у США відбувається активна популяризація бальних танців під керівництвом американських танцювальних асоціацій. На сьогодні провідними напрямками діяльності цих організацій є: організація аматорських, професійних, професійно-аматорських фестивалів та чемпіонатів, які базуються на встановлених стандартах, створення навчально-методичного забезпечення, розвиток хореографічної освіти, контролювання нормативно-правової основи конкурсних змагань.

Найвищим керівним органом, що забезпечує розвиток бальної хореографії в країні є Національна танцювальна рада Америки (National Dance Council of America). До її складу входять провідні професійні та аматорські організації – American Ballroom Company, Arthur Murray International, Brigham Young University, Dance Teachers Club of Boston, Dance Vision International Dancers Association, Fred Astaire Dance Studios International, Heritage Dance Foundation, National Dance Teachers Association, New York Society of Teachers of Dancing, North American Dance Organizers Alliance, North American Dancesport Teachers Association, Pan American Teachers of Dancing, Professional Dancers Federation, U.S. Imperial Society of Teachers of Dancing, United States Terpsichore Association (USTA). Більшість цих організацій має міжнародний статус, до того ж у США активно функціонує World Federation of Ballroom Dancers [13].

Основна мета діяльності NDCA, є захист на загальнодержавному рівні інтересів і танцювальних організацій та осіб, які належать до хореографічної сфери. NDCA (Національна танцювальна рада Америки) співпрацює з національними та міжнародними радами танців різних країн усього світу та є єдиним представником США у Світовій танцювальній раді, а також членом Асоціації танцю і танцювального спорту Азіатсько-Тихоокеанського регіону. Завданнями організації є встановлення та підтримка найвищих стандартів хореографічної освіти; надання можливості щодо отримання статусу кваліфікованих вчителів танців та класифікації суддів, контролерів на національному та світовому рівні представникам, що належать до організацій-членів NDCA; проведення масштабних тренінгів світового рівня тощо [13].

Структура NDCA складається з наступних відділів: *департамент бального танцю*, що займається вирішенням питань, пов'язаних з усіма напрямками бальної хореографії, інших сучасних форм та течій танцювального мистецтва); *команда фахівців із Public Relations* забезпечує широкі зв'язки з громадськістю: рекламні питання, популяризацію бальної хореографії та ін. форм танцю тощо); *відділ виконавських мистецтв* (діяльність у сфері інших напрямів хореографічного мистецтва); *видавниче відділення* (публікація і розповсюдження наукової й навчально-методичної літератури, навчальних відео тощо) [13].

Відділом бального танцю NDCA затверджено список танців для змагань та чемпіонатів. Це, насамперед міжнародні стилі *європейська програма* (вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот, квікстеп) та *латиноамериканська програма* (ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль, джайв), а також два національних стилі, що виникли у США: *Smooth* (вальс, танго, фокстрот, віденський вальс) та *Rhythm* (ча-ча-ча, румба, свінг, болеро, мамбо). Значущим для регіонального розвитку мистецтва бальної хореографії є й той факт, що Національна танцювальна рада США затвердила у складі конкурсної програми додаткові танці американського стилю – пібоді, меренга, пасодобль, самба, полька, свінг західного узбережжя, хастл. Фахівці NDCA встановили й правила проведення Theatrical and Exhibition (усі пари танцюють одночасно під попередньо відібраний музичний супровід), Cabaret Dances (пари по одній виконують танець під обраний на власний розсуд музичний супровід) та Pro/Am multi-dance Competitions (танці виконуються у встановленому для професійних змагань порядку). Фахівцями NDCA розроблено новітні вимоги до техніки виконання та використання кроків і фігур бальних танців американського стилю у конкурсних програмах чемпіонатів та змагань, а також урегульовано питання щодо суддівства, оцінювання професійних та аматорських змагань, що відбулося через внесення змін до відповідної нормативно-правової бази [15].

З огляду на естетичні критерії мистецтва бальної хореографії, провідними американськими асоціаціями встановлено стандарти поведінки танцюристів та викладачів танців, що надзвичайно сприяє популяризації гідного образу професії хореографа. Наприклад, стандарти Dance Masters of America виключають непристойну поведінку на танцполі, використання надмірно сексуальних, зухвалих рухів та костюмів, що не відповідають віковим категоріям і загально-прийнятим моральним нормам [8].

В умовах підвищення викладацьких та етичних стандартів мистецтва танцю, важливим аспектом діяльності національних асоціацій вчителів танців США в XXI ст. стає *розвиток хореографічної освіти* з метою створення умов для підготовки конкурентоспроможних висококваліфікованих вчителів на основі навчання, сертифікації і досвіду.

На сьогодні в США за сприянням NDCA діє програма *сертифікації вчителів танців*, яка проводиться через організації-члени Національної танцювальної ради Америки – Arthur Murray International (AMI), Dance Teachers Club of Boston (DTCB), Dance Vision International Dancers Assoc. (DVIDA), Fred Astaire Dance of North America (FADS), National Dance Teachers Assoc. (NADTA), North

American Dance Teachers Assoc., Inc. (NADTA), Pan American Teachers of Dancing (PAN AM), U.S. Imperial Society of Teachers of Dancing (USISTD) та U.S. Terpsichore Assoc, Inc. (USTA).

Наприклад, Національною асоціацією вчителів танців США передбачено проведення іспитів із професійної сертифікації за ступенями Associate, Masters або Fellow, а також для сертифікації професійних учителів на бронзових, срібних та / або золотих рівнях у наступних стилях танцю: American Smooth – вальс, танго, фокстрот, віденський вальс, пібоді; American Rhythm – ча-ча-ча, румба, болеро, свінг східного узбережжя (East Coast Swing), мамба; International Standard – вальс, танго, віденський вальс, фокстрот, квікстеп; International Latin – ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль, джайв. Також у форматі проведення іспитів з сертифікації вчителів передбачено медальне тестування студентів – Intermediate Bronze, Full Bronze, Intermediate Silver, Full Silver, Intermediate Gold, Full Gold, Gold Star з усіх стилів танців [5].

Із метою вдосконалення танцювальної освіти, методичних процесів викладання та формування естетичної доктрини розвитку хореографічного мистецтва (на поч. XXI ст.) розроблена і впроваджена, спеціальна програма для підготовки вчителів (Dance Masters of America Teachers Training School Program), організацією – Dance Masters of America, Inc, за якою почали працювати у Нью-Йоркському державному університеті, а також Центрі мистецтв Буффало.

Багаторівнева програма, розрахована на 7 років навчання, надає студентам можливість усвідомити фундаментальний матеріал з історії та теорії танців, здобути навички професійного хореографа-постановника, опанувати методиками, що сприяють успішному переходу від виконавця до педагога. По закінченні навчання випускники отримують ступінь магістра в галузі танцювальної освіти [8]. Програма включає різні рівні, насамперед Grade I-III: викладання для початківців, студентів середнього рівня та танцівників високого рівня. Окрім практичного досвіду та танців програма включає реп-сесії, лекції, демонстраційні заняття, вивчення навчальних посібників. IV рівень передбачає відвідування необхідних та факультативних занять, доповіді на семінарах Dance Masters of America Teachers Training School Examination за обраними дисциплінами. Останній рівень (Advanced) розрахований на слухачів, які закінчили перші 4 рівні без тестування. Сертифікат про вищу освіту Dance Masters of America Teachers Training School надає слухачам, які успішно закінчили рівні I-IV та склали мінімум 2 основні іспити, а диплом випускників (Dance Masters of America Teachers Training School Diploma) слухачі отримують в кінці рівня Associate, після успішного складання мінімум 4-х іспитів з основних предметів (степ, балет, джаз та модерн). Рівень Post graduate розрахований на підвищення кваліфікаційного рівня викладацьких навичок за розширеним Advanced Curriculum та/або спеціальними курсами навчання за програмою магістратури танців (Special Study Courses). Головна увага концентрована не на вдосконаленні власної техніки виконання танців, а на методах викладання. Це сприяє опануванню матеріалів програми, надає знання і досвід із методики навчання учнів різних вікових категорій та технічних рівнів.

Навчальна програма містить методики викладання балету, ступу, джазу, модерну, акробатики, гімнастики тощо. Студенти вивчають й особливості роботи з учасниками творчих театральних студій, а також специфіку організації дитячих танцювальних колективів. Програмою передбачені спеціальні заняття з народного, бального танцю та інтерпретаційної хореографії (interpretive dance), курси з теорії музики, історії танців, хореографічної нотації, кінезіології, хореографії, студійного бізнесу, костюмування та освітлення. Навчальний курс післядипломної освіти доповнено й семінарськими заняттями з музичного театру (Musical Theatre Dance Intensive) та творчими майстер-класами (Choreographers Workshop).

Програма підготовки вчителів танців реалізує збалансований підхід до викладання основного матеріалу, використовуючи різні формати класів. Розклад містить основні та додаткові класи до 7 занять на день (латинські, свінгові, партнерські, джазові танці, чечітка, історія ступу, а також балетна школа Ваганової – Vaganova Schools of Ballet). Всі вони вибудовуються відповідно до рівня відвідувачів програми, і комбінуються з виконання танців, практичних навичок викладання, лекцій, групових та індивідуальних занять, а також семінарів та вечірніх факультативних занять за власним вибором [8].

Із метою підтримки високої якості танцювальної освіти, члени Dance Masters of America випускають велику кількість навчально-методичної літератури. Нині базові посібники з бального танцю постійно перевіряються, оновлюються та модернізуються згідно з останніми тенденціями розвитку хореографічного мистецтва та танцювальної освіти.

Особлива увага приділяється і конкурсному руху серед дітей та молоді. Організація проводить регулярні змагання: «Miss Dance of America Scholarship Competition», «Mr. Dance of America Scholarship Competition» (віком від 13 до 15 років), «Junior Miss Dance of America Scholarship Competition» та «Junior Mr. Dance of America Scholarship Competition» (віком від 10 до 12 років), «Petite Miss Dance of America Scholarship Competition» та «Master Dance of America Scholarship Competition» (віком від 7 до 9 років). З 1994 р. започатковано першу Президентську щорічну премію Dance of America (Presidents Award) [8].

Особливу роль у розвитку конкурсного бального танцю в США відіграє *Dance Vision International Dancers Association (DVIDA)* – професійна організація для педагогів-хореографів та конкурсантів, члени якої (понад 50 експертів) беруть активну участь в розробці стандартів танців з 2001 р. Асоціація є визнаним світовим лідером з виробництва та розповсюдження навчальних відеоматеріалів [10]. Засновниками організації є танцювальна пара Вейн та Донна Ерг, володарі титулів United States Latin Finalists, United States Rising Star Vice-Champions, Blackpool Rising Star Finalists та Eastern United States Champions. Компанія співпрацює з національними та світовими чемпіонами з бальних танців, а участь у записах беруть професійні викладачі, тому відеоматеріали та методичні рекомендації поширюють серед широкого загалу естетичні стандарти найвищого рівня. З 2001 р. розроблено програми з методики викладання бальних танців: DVIDA Syllabus та Manuals американський стиль, міжнародний стиль, Country Western, Night-Club 2-Step, аргентинське танго, сальса тощо. Вони визнані Національною танцювальною радою Америки і популярні у багатьох студіях бальних танців не лише в США, а й світі. Програма DVIDA American Style Syllabus прийнята Канадською асоціацією вчителів танців у якості офіційного навчального плану для сертифікації професійних інструкторів і широко використовується в Англії, Австралії, Греції та ін. країнах [10].

Провідним навчальним закладом США, який відіграє головну роль не лише у розвитку танцювальної освіти та сучасного бального танцю, а й популяризації сценічного та конкурсно-спортивного бального танцю, є *Університет Бригама Янга (Brigham Young University, скорочено BYU)*. Це перший ЗВО країни, що включив бальний танець у навчальні плани. Бальні танці посідають значне місце в житті хореографічного факультету Коледжу мистецтв та комунікацій при університеті. Навчальний процес із бальної хореографії започаткований професором А. Хітон у 1953 р. для організації вивчення соціальних танців на найвищому рівні. На сьогодні університет є визнаним лідером хореографічної освіти з бальних танців і організацією-членом Національної танцювальної ради США [3]. Започаткована А. Хітон програма (в різні роки нею опікувалися Б. де Хойос (1960-1970 рр.), Р. та Д. Мевор (1970-1975 рр.), Е. Ліман (1975–1980 рр.) Л. Вейкефілд (1980-2015 р.) та ін.) нині, під головуванням Курта та Шерон Холмак (із 2015 р.) є найбільшою комплексною програмою бальних танців в світі.

Програма бальних танців в університеті передбачає високопрофесійну технічну підготовку – кожен семестр студенти відвідують понад 60 класів міжнародного стилю (європейська і латиноамериканська програма) та американські соціальні танці. Щорічно 4000 студентів займаються у класі бальних танців. Окрім тренінгів із техніки виконання бальних танців, фахівцями з бальної хореографії розроблено унікальну програму виконання, відому як BYU Ballroom Dance Company [3]. Вона передбачає наявність п'яти окремих команд (по 16 студентських танцювальних пар у кожній), розподілених відповідно до рівня майстерності. На теперішній час членами BYU Ballroom Dance Company є 160 професійних педагогів бальних танців.

BYU Dance Company є постійним учасником найпрестижніших чемпіонатів – The United States National Formation Championships, The World Formation Championships та The British Formation Championships. З 2013 р. задля підтримки діяльності BYU та Ballroom Dance Company Всесвітньою танцювальною радою (WDC) і Arthur Murray International заснована стипендія, кошти якої призначені на академічне навчання та всі інші потрібні внески членів Ballroom Dance Company [6].

Із 1982 р. BYU Ballroom Dance Company проводить щорічні концерні вистави – Ballroom Dance in Concert (з 2003 р. мають власні назви – «Encore» (2010 р.), «Imagine» (2011 р.), «Stripes and Stars» (2012 р.), «Jump and Jive» (2013 р.), «Light Up the Night» (2014 р.), «Bravo!» (2015 р.), що проходять у Marriott Center на території університету. Хореографами-постановниками є керівники компанії, а також професійні танцюристи, чемпіони США та Канади. Отже університет є найвпливовішим навчальним закладом США з погляду ідентифікації бального танцю як виду мистецтва.

Діяльність *Національної асоціації вчителів танців Америки (NDTA)*, некомерційної організації, створеної у 1976 р. (Флорида), президентом якої є Ч. Фокс, нині спрямована на сприяння розвитку мистецтва бальних танців, інформаційного забезпечення та надання ресурсів (навчальних матеріалів) членам організації, проведення кваліфікаційних іспитів для сертифікацій на різних рівнях та стилях із метою допомогти професійним викладачам бальних та латиноамериканських танців, свінг, кантрі, сценічних танців, інших подібних типів партнерського або соціального танцю у покращенні художнього, технічного та фінансового рівня. Професійним членам асоціації надається можливість пройти офіційно схвалений NDCA процес експертизи та сертифікації. Протягом року проводяться кілька сесій семінарів-практикумів, під час яких учасники можуть ознайомитися з новими розробками з методики викладання бальних танців, а також варіантами і шаблонами в різних танцювальних формах (конкурсних та соціальних) [13].

Національна асоціація вчителів танців Америки є офіційним членом та затвердженою сертифікаційною організацією Національної танцювальної ради Америки і бере активну участь у розробці вимог стосовно техніки виконання бального танцю та методики викладання.

В Official Syllabi встановлено ряд елементів та обмежень щодо кожного рівня (бронзи, золота та срібла), для створення відповідного процесу розвитку і прогресу за допомогою освоєння більш складних форм і концепцій хореографії.

Наприклад, розроблений Е. Кайє та Б. Кнолл перелік висвітлює декілька елементів, які треба засвоїти танцівникам на кожному рівні навчання: «бронза» – навчитися певним чином групувати та балансувати тіло, переміщувати вагу з ноги на ногу послідовно через хореографію нескладних схем, розуміти основні рухи кожного танцю, відчувати в цілому тіло та опанувати напругу м'язів тулуба, вести переміщення рамки тіла на основних рівнях; «срібло» – освоїти застосовування складних позицій тіла, вдосконалити процеси балансування та об'єму верхньої частини пари; розвивати здатність танцювання складних ритмів та синкоп; поліпшити виконання обертань; вміти ізолювати частини тіла під час виконання рухів не порушуючи енергію сили м'язів тулуба, контролювати переміщення більш складних рамок; «золотий» – вдосконалити зміни внутрішніх та зовнішніх вигинань із більшою частотою та швидкістю, застосовувати фігури та складні ритми в танці, змінювати напрям, посиливши відчуття ваги тіла, користуючись більш ефектними позиціями тіла для підсилення ефекту танцю, навчитися переміщувати все тіло через ізоляцію для підвищення швидкості та сили, покращити розуміння складних переходів. Метою навчання відкритому танцю є стимулювання гнучкості з урахуванням часу та шаблонів, опанування новими рухами та формами, вільно виражати емоції засобами танцю [11].

Не менш цікавою сторінкою історії бальних танців у США є *аматорський танцювальний рух*. Відомо, що у 1965 р. Н. Мартін, перший президент United States Amateur Ballroom Dancers Association (USABDA, а з 2005 р. – USA Dance, Inc.) [2, 1] та члени асоціації – викладачі та професійні виконавці Нью-Йорка, Вашингтона, саме Західного узбережжя, активно працювали над створенням керівництва для вивчення танців, розробкою статуту організації, в якому акцентувалося на трьох головних напрямках – International Style competitors, American Style competitors та Social dancers.

У 1978 р. президентом асоціації став Р. Мейсон, який є засновником MidEastern Chapter та намагався отримати статус національної організації і утворити представництва USABDA по всіх регіонах США. За 1980-ті рр. він об'єднав аматорські танцювальні організації в USABDA – єдину національну аматорську асоціацію бальних танців США, що засвідчив світовий керівний орган – International Council of Amateur Dancers (ICAD, а з 1990 р. – Міжнародна федерація танцювального спорту (IDSF).

Нині USABDA – є національним керівним органом аматорських бальних театрів США, займається підтримкою розвитку різних стилів та форм, змагальних і рекреаційних напрямків соціального танцю, організовує проведення змагань, чемпіонатів, сприяє підтримці навчальних програм DanceSport – проект, спрямований на популяризацію бальної хореографії у коледжах та школах. USABDA, кожного року займається проведенням національних, регіональних та місцевих чемпіонатів DanceSport. Визначені асоціацією переможці національних чемпіонатів за фінансової підтримки USABDA беруть участь у ISDF World DanceSport Championships (з 2011 р. – WDSF World DanceSport Championships) [19].

Чимале значення для розвитку бальної хореографії у Сполучених Штатах мав медійний спосіб популяризації цього виду мистецтва. Видовищно-артистичні хореографічні форми здобули мільйони прихильників на хвилі загального захоплення мюзиклами у країні та потужним розвитком кіноіндустрії у 1920-30-х рр. Голлівудський стандарт 1930-х рр., представлений хореографією блискучої пари Фред Астер та Джинджер Роджерс, вплинув на смаки мільйонів глядачів у США по всьому світу.

Процес поширення різних видів хореографічного мистецтва, у тому числі бальних танців, охоплював не лише кіноекрани та театральні майданчики. Американці винайшли спосіб популяризувати танцювання як здоровий спосіб дозвілля через радіомережу. Так, у 1920-ті рр. почалися трансляції радіопередач А. Мюррея – учня танцюристів Вернона та Ірен Кастл. Новацією цього видатного танцівника було винайдення методики заочного школи бальних танців: поштою він надсилав власний курс навчання бальним танцям та широкі листи з шаблонами кроків, які розкладалися на підлозі для відтворення. Процеси популяризації бального танцю та інших напрямів хореографії на телебаченні в США (друга пол. XX ст.), пов'язана з шоу «Американська естрада» («American Bandstand», ведучий Д. Кларк) та «Потяг душі» («Soul Train», ведучий Д. Корнеліус) – обидві програми відіграли неабияке значення у розвитку американської музичної і танцювальної культури [20].

Згодом у Сполучених Штатах шаленої популярності набуло шоу «Танці зі зірками» (Dancing with the Stars) – американська версія британського шоу під назвою Strictly Come Dancing. У США зберігся формат Pro-Am, тобто для шоу знамениті діячі мистецтва та культури поєднуються з професійним танцюристом, який виступає їх партнером протягом усіх змагань. Щотижня кожній парі доводиться

виконувати танець, намагаючись отримати високі бали від суддів і голоси глядачів. «Dancing with the Stars» є одним з найдовших танцювальних шоу в США. Воно триває вже майже 30 років.

Останнім часом усе більше набуває популярності шоу «Світ танцю» (World of Dance), прем'єра якого відбулася у травні 2017 р. Продюсером цього шоу є Дж. Лопес. Усі учасники шоу змагаються за головний приз у 1 млн. \$ США. Хоча тут наявні виступи танцюристів різних стилів і форматів (включаючи сольні, малі та великі колективи), чимала увага приділяється саме бальному танцю. У США виходять інші танцювальні телепрограми з наявністю бальних танців: «Do you think you can dance», «Give a dream», «America's Ballroom Challenge» тощо.

Американське телебачення та кіностудії, користуючись попитом широкої публіки на бальні танці, активно знімають ігрове та документальне кіно, серіали про професіоналів і аматорів бальної хореографії. Всесвітньо відомими стали стрічки «Брудні танці» (1987 р.) режисера Е. Ардоліно, «Давайте потанцуєм» («Shall We Dance») режисера П. Челсома (2004 р.), «Школа танців і гарних манер Мерилін Хочкісс» («Marilyn Hotchkiss' Ballroom Dancing & Charm School») режисера Р. Міллера (2005 р.) тощо. Популярним серіалом, створеним компанією Netflix, є «Дитяча бальна зала» («Baby Ballroom»), який з успіхом вийшов на екрани 2017 р. і через свою комерційну успішність подовжений до 2020 р.

Специфічні традиції з бальної хореографії склалися ще в одній великій країні Північної Америки – Канаді. Наприкінці XIX ст. тут існувала досить розвинена танцювальна культура, привнесена емігрантами з різних країн. За даними Д. Оутевського, на початку XX ст. танцювальні школи пропонували заняття класичним балетом за методиками російських хореографів та італійської школи Е. Чекетті, іспанські танці, імпровізацію та композицію, а з бальної програми – англійський вальс, квікстеп і танго. Найбільш популярними були школи Л. Мореноффа та російських емігрантів Б. Волкова, Л. Ширяєвої, пізніше – вихідців із Великобританії Гвінет Ллойд і Челі Франка [14; 97-98].

У великих канадських містах (Вінніпег, Торонто, Монреаль, Ванкувер та ін.) були популярні танцювальні зібрання. Бали проводилися з нагоди урочистих подій, а також як регулярні розваги студентської молоді, середнього та вищого класу (зокрема благодійні бали). Організовані спочатку на приватні кошти, такі заходи поступово переходили на комерційну основу. Варто зауважити, що не у всіх містах бальна хореографія й особливо її новомодні форми мали однозначну підтримку. У тих місцевостях, де домінувала протестантська мораль, наприклад, у Квебеку, пристрасне танго чи інші латиноамериканські танці викликали обурення [14; 97-98].

Вірогідно, з цих самих причин конкурсно-танцювальний рух у Канаді виник пізніше, ніж у США та Європі. За даними веб-сайту канадського танцювального спорту (DanceSport Canada), Канада стала членом FIDA (Internationale de Danse pour Amateurs) до 1938 р. У 1950-х рр. в Онтаріо створена Асоціація любителів Канади, що представляла танцюристів-аматорів й проводила активну педагогічну та конкурсну діяльність. Наприкінці 1960-х рр. у Канаді було чотири асоціації бальних танців, дві з яких професіональні. У 1978 р. засновано раду президентів (The Past Presidents' Council) з питань бальної хореографії, що підштовхнуло до створення Канадської асоціації вчителів танців (CDTA) у 1981 р. (з 2004 р. – North American Dance Sport Alliance). Було підписано угоду про співпрацю танцювальних організацій країни та врегулювання правил проведення конкурсів тощо [7].

У 1960-1970-х рр. бальні танці стали надзвичайно популярними в студентсько-університетських колах. Тоді ж відкрито чимало клубів при коледжах та інших навчальних закладах, що дало підстави для створення широкого загалу не лише аматорів і поціновувачів бальної хореографії, а й утворило середовище для підготовки професійних виконавців.

Із початку 1990-х рр. бальна хореографія у Канаді відчувала значний вплив радянської школи, оскільки саме у цей період почалась масова еміграція танцівників – вихідців із колишніх союзних республік. Оселяючись у великих містах, вони імпортували свої методи навчання у канадський світ танцю. Їх педагогічна й виконавська діяльність була дуже ефективною і призвела до того, що радянські іммігранти посіли значні позиції у місцевій танцювальній спільноті [14; 98].

У Канаді й донині дуже популярна франшиза студії А. Мюррея, що рекламує навчання бальним танцям як частину елегантного й розкішного способу життя [4]. Є багато й незалежних студій, що існують за рахунок пожертвувань та оплати студентської сплати за навчання. Популяризації бальної хореографії сприяють телевізійні шоу та трансляція локальних і міжнародних змагань зі спортивно-бальних танців для широкої аудиторії. Тут також було експортовано британський формат «Танців із зірками». Канадські продюсери та режисери випускають й чимало телепрограм та кінофільмів, присвячених бальній хореографії. Прикладом є багатосерійні картини «Наступний крок» (The Next Step), що виходить від 2014 р., автор проекту Френка ван Кікен (Frank Van Keeken), «За лаштунками» (Backstage) (2016-2017 рр.), автори Дж

Пертш та Л. Аззопарді (Jennifer Pertsch, Lara Azzopardi) та ін.

На сьогодні Канада є активним членом двох найвпливовіших танцювальних організацій з бальних танців – професіоналів WDSF (національна гілка має назву Canada DanceSport) та аматорів (WDC). Канадці проводять відкриті щорічні змагання, найбільш популярними з яких є Snowball Classic [16] (місто Ванкувер) і La Classique du Quebec (Квебек) [17].

Перспективи подальших досліджень. Саме США стали батьківщиною ексцентричних танців; тут зазнали стилістичної трансформації бальні танці латиноамериканського походження, виникли оригінальні бальні танці. Тому, означена тема, а саме – дослідження історичних процесів розвитку бальної хореографії в Північній Америці, кінця XIX – початку XXI ст., має перспективи для подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Алякринская М. А. Бальный танец в европейской культуре. Ташкент : Фан, 2007. 159 с.
2. Бакина С. Ю. История развития эротических форм в хореографии. *Аналитика культурологии*. 2007. № 7. С. 132-137.
3. Adams K. R. Amazing Grace. *BYU Magazine*. 1998. URL: <https://magazine.byu.edu> (дата звернення 03.09.2021).
4. Arthur Murray Dance Centers: official web-site. URL: <http://arthurmurray.com/> (дата звернення 03.09.2021).
5. Certifications available through NDTA & Certification Process. *National dance teacher's association of America*. URL: <http://www.nationaldanceteachers.org> (дата звернення: 03.09.2021).
6. Caldwell J. English Keyboard Music Before the Nineteenth Century. N-Y: Courier Dover Publications, 1985. 352 p.
7. Canada Dancesport. Rules. *Formerly Canadian Amateur Dance Sport Association*: official web-site. URL: <http://www.dancesport.ca/attachments/File/Rules/2018-19%20CDS%20Rule%20Book%20.pdf> (дата звернення 03.09.2021).
8. Dance Masters of America. URL: <https://dancemastersofamerica.org> (дата звернення 03.09.2021).
9. Dance Studies York University Toronto, Ontario. 2018. 262 p. URL: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky_David_2018_PhD.pdf
10. Dance Vision. International Dancers Association: official site. URL: <https://dancevision.com/> (дата звернення 03.09.2021).
11. Elements of Dance at Each Level. *National dance teacher's association of America*. URL: <http://www.nationaldanceteachers.org> (дата звернення 03.09.2021).
12. How it all started. *World dance sport federation*: official site. URL: https://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How_It_All_Started (дата звернення 03.09.2021).
13. NDTA – Purpose & History. *National dance teacher's association of America*. URL: <http://www.nationaldanceteachers.org/about-us> (дата звернення 03.09.2021).
14. Outevsky D. Soviet bodies in Canadian dancesport: cultural identities, embodied politics, and performances of resistance in three Canadian ballroom dance studios: a dissertation ... doctor of philosophy. Dance Studies York University Toronto, Ontario. 2018. 262 p. URL: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky_David_2018_PhD.pdf
15. Rules & Regulations January 2019. *National Dance Council of America*. URL: <https://ndca.org/pdf/2019%20January%20%20Compiled%20Rule%20Book%20Master%20v1.pdf> (дата звернення 03.03.2021).
16. SnowBall Classic: official web-site URL: <http://www.snowballclassic.com/> (дата звернення 03.09.2021).
17. La Classique du Quebec: official web-site URL: <http://www.laclassiquedubec.com/> (дата звернення 03.09.2021).
18. Patillo L. J. History of U.S. Imperial Society of Teachers of Dancing. *National Dance Council of America: вебсайт*. URL: <http://www.ndca.org> (дата звернення 03.09.2021).
19. USA dance silver anniversary (1965–2015) a turning point year for the next 50: web-site. URL: <http://usadance.org/files/usa-dance-50th-anniversary-1965-2015.pdf> (дата звернення 03.09.2021).
20. Yuille H.M. The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. Las Vegas: University of Nevada, 2012. 68 p.
21. Where They Danced: Part I. *The Philadelphia dance history journal*. July 7, 2014. URL: <https://philadancehistoryjournal.wordpress.com> (дата звернення 03.09.2021).

References

1. Alyakrinskaya M. A. Ballroom dance in European culture: Fan, 2007.159 p. [in Uzbekistan]
2. Bakina S. Yu. The history of the development of erotic forms in choreography. *Analytics of cultural studies*, 2007. No. 7. S. 132-137. [in Russia]
3. Adams K.R. (1998) Amazing Grace. *BYU Magazine*. URL: <https://magazine.byu.edu> [in USA]
4. Arthur Murray Dance Centers:official web-site. URL: <http://arthurmurray.com/> [in USA]
5. Certifications available through NDTA & Certification Process. *National dance teacher's association of America*. URL: <http://www.nationaldanceteachers.org>. [in USA]
6. Caldwell J. English Keyboard Music Before the Nineteenth Century. N-Y: Courier Dover Publications, 1985. 352 p. [in USA]
7. Canada Dancesport. Rules. *Formerly Canadian Amateur Dance Sport Association*:official web-site. URL:<http://www.dancesport.ca/attachments/File/Rules/201819%20CDS%20Rule%20Book%20.pdf> [in Canada]
8. Dance Masters of America. (2018) URL: <https://dancemastersofamerica.org>. [in USA]
9. Dance Studies York University Toronto, Ontario/ 262 p. URL: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky_David_2018_PhD.pdf [in USA]
10. Dance Vision. International Dancers Association: official site. URL: <https://dancevision.com/> [in USA]
11. Elements of Dance at Each Level. *National dance teacher's association of America*. URL: <http://www.nationaldanceteachers.org> [in USA]
12. How it all started. *World dance sport federation*: official site. URL: https://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How_It_All_Started [in USA].
13. NDTA – Purpose & History. *National dance teacher's association of America*. URL: <http://www.nationaldanceteachers.org/about-us> [in USA]
14. Outevsky D. (2018) Soviet bodies in Canadian dancesport: cultural identities, embodied politics, and performances of resistance in three Canadian ballroom dance studios: a dissertation ... doctor of philosophy. Dance Studies York University Toronto, Ontario. 262 p. URL:https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky_David_2018_PhD.pdf [in Canada]
15. Rules & Regulations January (2019) *National Dance Council of America*. URL:<https://ndca.org/pdf/2019%20January%20%20Compiled%20Rule%20Book%20Master%20v1.pdf> [in USA]
16. Snow Ball Classic: official web-site URL:<http://www.snowballclassic.com/> [in Canada]
17. La Classique du Quebec: official web-site URL: <http://www.laclassiqueduquebec.com/> [in Canada]
18. Pattillo L. J. History of U.S. Imperial Society of Teachers of Dancing. *National Dance Council of America: вебсайт*. URL: <http://www.ndca.org> [in USA]
19. USA dance silver anniversary (1965–2015) a turning point year for the next 50: web-site. URL: <http://usadance.org/files/usa-dance-50th-anniversary-1965-2015.pdf> [in USA]
20. Yuille H. M. The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. Las Vegas: University of Nevada, 2012. 68 p. [in USA]
21. Where They Danced: Part I. *The Philadelphia dance history journal*. 2014. July 7, URL: <https://philadancehistoryjournal.wordpress.com> [in USA]

UDK 793.33 «19/20»

TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF BALLROOM CHOREOGRAPHY IN NORTH AMERICA, LATE XIX – EARLY XXI CENTURY

Pavliuk Tetiana – Doctor of Art History, Professor.
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this article. The purpose of the article is to analyze the historical processes of development of ballroom choreography in North America in the late XIX – early XXI century.

Research methodology are an organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactority, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the following methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical – analytical.

Results. The peculiarities of the North American school of ballroom choreography have been clarified. It was the USA that became the birthplace of eccentric dances, ballroom dances of Latin American origin underwent a stylistic transformation, and original ballroom dances emerged. Important for the world development of ballroom choreography was the popularity of American cinema, the activities of famous masters of ballroom choreography, as well as the formation of a unique style of performing Smooth and Rhythm.

Novelty. For the first time an attempt was made to scientifically study topical issues of ballroom choreography development in North America at the end of the 19th and the beginning of the 21st century.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in choreography.

Key words: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Надійшла до редакції 17.12.2021 р.

УДК 792.82

ТВОРИ І. СТРАВІНСЬКОГО В БАЛЕТІ: ХРОНОЛОГІЯ ТА ТИПОЛОГІЯ

Грек Володимир Анатолійович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри естрадно-сценічних жанрів, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-8622-3082>
v.hrek@kmaecm.edu.ua

Луговенко Тетяна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадно-сценічних жанрів, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-8622-3082>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.479>
t.luhovenko@kmaecm.edu.ua

У статті стверджується, що твори І. Стравінського стали основою для створення великої кількості хореографічних вистав як класичного та неокласичного стилю, так і в постмодерністській естетиці упродовж XX – перших двох десятиліть XXI століття. Проведено умовну диференціацію балетів за групами: ранні балети «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна»; балетні вистави після 1913 р. – традиційні та синтетичні; не балетні твори, що стали музичною основою для балетних інтерпретацій. Першим постановником більшості творів І. Стравінського на не балетну музику був Дж. Баланчин у трупі «Нью-Йорк Сіті Балет».

Ключові слова: балети Ігоря Стравінського, балетний театр, не балетна музика, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Хореографічні вистави на музику І. Стравінського складають сьогодні значну частину репертуару світового балетного театру, зокрема й українського. Причому, твори композитора стають основою різностильових балетів, що свідчить не лише про безмежний інтерпретаторський потенціал його творів для хореографічного мистецтва, а й про те, що у музиці композитора закладено чимало новітніх тенденцій, які не втратили актуальності.

Актуальною є проблема збереження особливих нюансів музичної та хореографічної творчої спадщини митців й осмислення того, як відбувався творчий процес під час інтерпретації спадщини та створення нових хореографічних вистав у відповідності до сучасних трендів. Також проблема співпраці композиторів й балетного театру є однією з найактуальніших протягом тривалого часу. Великою удачею для балету став прихід І. Стравінського до «Російських сезонів» С. Дягілева на початку XX ст., плідна співтворчість із Дж. Баланчиним, написання великої кількості не балетної музики, яка стараннями балетмейстерів була втілена засобами хореографічного мистецтва. І цей величезний скарб потребує комплексного осмислення та концептуалізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Масштабність феномена «балети на музику І. Стравінського» зумовила появу ряду досліджень, спеціально присвячених різним його аспектам, зокрема, написання перших трьох балетних вистав (І. Вершиніна [2] та ін.), балетним виставам Дж. Баланчина на музику І. Стравінського (В. Гацелюк [3], С. Наборщикова [8] і ін.), інтерпретаціям балету «Весна священна» (Є. Яніна-Ледовська [14] та ін.), балетам на музику композитора на українській сцені (Т. Луговенко та В. Грек [6] й ін.) тощо.

Одночасно, жоден історик балетного мистецтва, чиї праці торкалися різних ракурсів розвитку хореографії XX – перших двох десятиліть XXI ст. не оминали балетів на музику І. Стравінського. Музикознавці (Б. Асаф'єв [1], І. Вершиніна [2], М. Загайкевич [5], Б. Ярустовський [15] та ін.) також у своїх працях, присвячених композиторському феномену І. Стравінського, не могли оминати проблему втілення творів І. Стравінського на балетній сцені. Однак комплексного дослідження, присвяченого інтерпретаціям творів І. Стравінського на балетній сцені в історичній ретроспективі (від постановки перших балетів і до сьогодення) знайдено не було. Першим кроком до розробки концепції такого дослідження є представлена стаття.

Мета статті – осмислити на концептуальному рівні феномен балетів на музику І. Стравінського, виявити типологію його творів в оптиці балетного театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твори І. Стравінського інтерпретовані майстрами балетної сцени складають значну частину репертуару світового балетного театру сьогодення. Серед

музичного доробку композитора налічується понад десять оригінальних балетів (С. Наборщикова вважає, що балетів було написано дванадцять [8; 59], а М. Загайкевич – п'ятнадцять [5]) та велика кількість не балетних творів, на які створено хореографічні композиції. Починаючи з 1910 р., коли був продемонстрований перший балет на музику І. Стравінського, і до сьогодні у світовому балетному театрі зафіксовано понад 1.000 постановок. Понад 600 хореографів звернулося до творів І. Стравінського [8; 59].

Перші балети І. Стравінського «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна» створені композитором на прохання С. Дягілева для його проекту «Російські сезони у Парижі». 1910 р., під час другого сезону, серед інших балетних творів був продемонстрований балет І. Стравінського «Жар-птиця» у постановці М. Фокіна. Балет став прикладом органічної взаємодії балетмейстера та композитора під час створення балетної вистави [12; 139].

Балет «Петрушка» показаний у Російських сезонах 1911 р. у постановці М. Фокіна, ставши закріпленням тенденції «фольклоризації в новаторському дусі» [5; 132] – творчого переосмислення елементів російської народної творчості композитором та балетмейстером.

Прем'єра «Весни священної» І. Стравінського (хореографія В. Ніжинського, сценографія М. Реріха) відбулася 1913 р., і тут вже можна було спостерігати звернення до архаїчних пластів культури, «варваризмів» [5; 132]

«Весна священна», на думку дослідників, стала найпершим досвідом сучасної (неакадемічної) хореографії в балеті ХХ ст., серед характерних ознак якої відмова від академічних засобів хореографічної виразності, підкреслена опозиційність класичному танцю, нові танцювальні ритмоутворення («неквадратна» структура хореографічного тексту, що відповідала складній метроритміці музики І. Стравінського), спроба транслювати зі сцени не лише сюжет та візуальну образність, а й філософсько-світоглядні ідеї, актуальні для часу постановки балету.

Ранні балети І. Стравінського «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна» – це цілісний та завершений період його творчості, що характеризується внутрішньою стилістичною єдністю. Ці балети упродовж понад століття зазнають постановок на сценах всесвітньо відомих балетних театрів та у невеличких трупах сучасного танцю. Відомими стали постановки «Жар-птиці» в СРСР та пострадянському просторі Ф. Лопухова (Ленінград, 1921 р.), Б. Ейфмана (Ленінград, 1975 р.), Н. Касаткіної та В. Васильова (Москва, 2000 р.), В. Литвинова (Київ, 2000 р.), а також в Європі та Америці – Дж. Баланчина (Нью-Йорк, 1949 р.), Анжелін Прельжокажа (Німеччина, 1995 р.) та ін. Однією з найвідоміших є постановка М. Бежара (Париж, 1970 р.). У його балеті відображено історію загону відданих своїй справі революціонерів: їх піднесення, падіння та нове чудесне піднесення завдяки зусиллям діяльного юнака. Балет є досить абстрактним, і на думку О. Чепалова, «незважаючи на винахідливість хореографа у лексичі та композиції танцю, переконливості щодо втілення змісту Бежару досягти не пощастило. І це пов'язано, насамперед, з умоглядністю щодо змісту музики, яка насправді має безперечний казковий колорит та пов'язана з колом цілком конкретних тем» [13; 74].

Однією з найвідоміших інтерпретацій «Петрушки» є вистави М. Бежара у трупі «Балет ХХ століття» у Бельгії, створена 1977 р., та Дж. Ноймайєра у Гамбурзькому балеті Німеччини 1982 р.. У М. Бежара герой ніби приміряє на себе маски Петрушки, Балерини, Арапа та губиться у них, втрачаючи власну особистість, перетворюючись на маріонетку. Прославленими виконавцями партії Петрушки були В. Васильєв та Х. Донн. У трактовці Ноймайєра обрано стилістику мюзиклу. На сцені відбувається драма трьох головних персонажів, а кордебалет грає суто зовнішню роль.

У Харкові 2000 р. «Петрушку» поставила А. Рубіна, а у сезоні 2001 – 2002 рр. на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка постановку «Петрушки» І. Стравінського здійснив В. Яременко. Обидві українські постановки спиралися на початковий варіант М. Фокіна.

Першим після В. Ніжинського «Весну священну» поставив Л. Мясін, намагаючись протиставити пластиці першого балетмейстера власні абстрактні хореографічні конструкції. У М. Бежара (1959 р.) велич музичної партитури, композиційна масштабність, новизна та відвертість пластичного рішення, віртуозність виконання стали запорукою тривалого життя балету на світових театральних сценах, що й до сьогодні є прикладом для наслідування. Дж. Ноймайєр у своєму варіанті «Весни священної» (інша назва «Священна», 1972 р.) відтворював атмосферу апокаліпсису. У «Весні священній» (1975 р.) П. Бауш головною діючою особою є не Обраниця, а маса, розділена на два непримиренні та одночасно взаємопритягальні табори юнаків та дівчат. Вистава стала найбільш танцювальною з ранніх постановок П. Бауш, своєрідним переходом від «чистої» хореографії до танцювального театру» [9; 28]. Серед всесвітньо відомих слід назвати «Весну священну» А. Прельжокажа (2001 р.), де акцентовано на руйнівній силі натовпу, а також на сексуальності.

В Україні «Весна священна» поставлена А. Рубіною на сцені Харківського театру опери та балету ім. М. В. Лисенка, а на початку театрального сезону 2002-2003 рр. на сцені Національної

опери України ім. Т. Г. Шевченка Р. Поклітару здійснив постановку цього балету в постмодерністській естетиці, відмовившись від трактувань попередників [10; 407].

Період творчості І. Стравінського після 1913 р. характеризується написанням як балетної музики, так і музики, що створювалась виключно для інструментального виконання. В той період, окрім опанування балетних творів, активно входить до ужитку балетмейстерів не балетна музика композитора.

Одноактний балет-пантоміма І. Стравінського «Історія солдата» («Казка про солдата») втілений Жоржем та Людмилою Пітоєвими (Лозанна, 1918 р.), К. Йосом (Німеччина, 1927 р.), Д. Кранко (Кейптаун, ЮАР, 1942 р.), І. Кіліаном (Нідерланди, 1986 р.).

Одноактні балети «Пісня солов'я» та «Пульчинела» Л. Мясін здійснив у «Російському балеті Дягілева» (Ballets russes, 1921 р.). Останній ставили Ф. Лопухов (Ленінград, 1926 р.), М. Бежар (Париж, 1957 р.), Дж. Роббінс (Нью-Йорк, 1972 р.).

Балет «Байка про Лису, Півня, Кота та Барана, весела вистава зі співом та музикою» І. Стравінського поставлений Б. Ніжинською у Ballets russes 1922 р. Це пантоміма, що розігрується балетними танцюристами й супроводжувана вокальним квартетом і оркестром оригінального складу – у ньому струнні й дерев'яні духові представлені одним інструментом кожної групи, зате присутні безліч ударних, у тому числі екзотичні угорські цимбали [7]. Балет втілював Ф. Лопухов (Ленінград, 1927 р.), С. Лифар (Ballets russes, 1929 р.), Д. Маланчин (США, 1947 р.), М. Бежар (Париж, 1965 р.) та ін.

1923 р. Б. Ніжинською у Ballets russes поставлений балет І. Стравінського «Весіллячко» – російські хореографічні сцени зі співами та музикою на російські народні тексти зі зібрання П. Кирієвського: Коса, у нареченого, проводи нареченої, червоний стіл [11; 267].

Більшість наступних постановників, дотримуючись оригінального лібрето, зосереджували увагу на весіллі й стосунках його учасників. М. Бежар поставив «Весіллячко» 1962 р. у «Балеті ХХ століття» у Бельгії, де першим психологізував дію. Ставили І. Кілан (Нідерланди, 1982 р.), а. Прельжокаж (Франція, 1989 р.). «Байка про Лису, Півня, Кота та Барана» та «Весіллячко» були першими мікстовими балетами І. Стравінського.

1928 р. у балетній трупі І. Рубінштейн Б. Ніжинська втілювала балет-алегорію у чотирьох сценах «Поцілунок феї». До балету звертались М. Бежар (1985 р.), О. Ватманський (Ленінград, 1988 р.).

1928 р. Дж. Баланчиним створено балет «Аполлон Мусaget» на міфологічний сюжет. Поряд із гранично класичним порядком сусідять оновлені («викривлені») класичні комбінації. Балет став найпопулярнішим балетом співавторів – Дж. Баланчина та І. Стравінського [8; 117–122].

1933 р. світло рамп побачив балет І. Стравінського «Персефона». Головною діючою особою стала замовниця вистави І. Рубінштейн, для якої ця вистава стала підсумком тридцяти однорічної сценічної кар'єри та останньою виставою, створеною спеціально для неї. Персефона, задумана автором музики у двох проявах – як читець і як танцівниця – була втілена у єдиному образі І. Рубінштейн [8; 107].

Серед балетів, поставлених Дж. Баланчиним на музику І. Стравінського – «Гра у карти» (1937 р.), «Циркова полька» («Балет слонів») (1942 р.), «Орфей» (1948 р.), «Агон» (1957 р.) та ін. «Аполлон Мусaget», «Орфей», «Агон» утворили своєрідну міфологічну грецьку трилогію.

Не балетна музика І. Стравінського, твір «Феєрверк», вперше попала на сцену в хореографічній інтерпретації Л. Фуллер 1914 р. у Парижі. Танець характеризували як «кінематично-колеристично-світловий синтез» [8; 155].

До не балетної музики І. Стравінського зверталися Л. Стаатс (балет «Бджоли» на «Фантастичне скерцо», Париж, 1917 р.), Дж. Роббінс («Клітка», Нью-Йорк сіті балет, 1951 р.) та ін.

Дж. Баланчин став першим постановником ряду творів І. Стравінського, не призначених для балетної сцени. Майже всі вони реалізовані у Нью-Йорк Сіті Балет, зокрема балет «Балюстрада» на Концерт in D для скрипки з оркестром, 1940 р.; другий акт балету «Коштовності», що має назву «Рубіни», поставлений на «Капріччіо», 1967; «Реквієм» («Запокійні пісні») для контральто, баритону, хору та камерного оркестру, 1968 р. та ін. [8]. Музичний та хореографічний стилі І. Стравінського й Дж. Баланчина кваліфікуються як «неокласичний», виявились близькими за естетичними установками – збереження класичних традицій, їх осучаснення, органічне співіснування, а не взаємопоглинання музики та хореографії в балеті та ін.

Музика І. Стравінського вплинула на творчість багатьох балетмейстерів ХХ – початку ХХІ ст., виявилась джерелом оновлення балетного театру.

Висновки. Твори І. Стравінського стали основою для створення великої кількості хореографічних вистав як класичного та неокласичного стилю, так і у постмодерністській естетиці упродовж ХХ – перших двох десятиліть ХХІ ст. Ранні балети І. Стравінського «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна» характеризується внутрішньою стилістичною єдністю, зазнають

постановок на сценах всесвітньо відомих балетних театрів та невеличких трупах сучасного танцю. Найвідомішими стали інтерпретації М. Бежара, Д. Ноймайєра, П. Бауш, А. Прельжокажа; в Україні – А. Рубіної, В. Литвинова, Р. Поклітару.

Після 1913 р. І. Стравінський створював як одноактні традиційні («Історія солдата», «Пісня солов'я», «Пульчинела», «Поцілунок феї», «Гра у карти») та синтетичні, «мікстові» балети («Байка про Лису, Півня, Кота та Барана, весела вистава зі співом та музикою», «Весіллячко», «Персефона»), а також грецький цикл («Аполлон Мусагет» «Орфей» «Агон»); балети, що тяжіють до шоу-програм («Циркова полька» («Балет слонів») та ін.). Балетмейстери вдаються до інтерпретації не балетної музики І. Стравінського, Першим постановником більшості творів на не балетну музику був Дж. Баланчин у трупі «Нью-Йорк Сіті Балет».

Список використаної літератури

1. Асафьев Б. (Глебов И.) Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд., 1977. 276 с.
2. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского : Жар-птица. Петрушка. Весна священная. Москва : Наука, 1967. 223 с.
3. Гацелюк В. О. Танцесимфонічні неокласичні балети Ігоря Стравінського у творчості Джорджа Баланчина. *Вісник Міжнар. Слов'янського ун-ту. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Т. XV, № 1. С. 33–39.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Ленинград : Сов. композ., Ленингр. отд., 1982. 208 с.
5. Загайкевич М. П. Ігор Стравінський і українська балетна творчість. *Стравінський та Україна : матеріали між нар. наук. конф. / Відпов. ред. А. Терещенко, упор. О. Кушнірук*. Київ : Абрис, 1996. С. 132–139.
6. Луговенко Т., Грек В. Твори І. Стравінського в балетному театрі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 36. С. 168–173.
7. Михеева Л. Игорь Стравинский. «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана». URL : <http://belcanto.ru/or-stravinsky-bayka.html>
8. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: к проблеме музыкально-хореографического синтеза. Москва, 2010. 344 с.
9. Ратобильская Т. Пина Бауш «дерзкого» десятилетия. *Балет*. 2004. № 6 (ноябрь-декабрь). С. 26-28.
10. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
11. Суриц Е. Хореографическое искусство 20-х годов. Москва : Искусство, 1979. 360 с.
12. Фокин М. Против течения. 2-е изд., испр. Ленинград : Искусство, 1981. 510 с.
13. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
14. Яніна-Ледовська Є. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» : автореф. дис.. канд. миств. : 26.00.01. Харків, 2017. 24 с.
15. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Ленинград, 1982. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. 262 с.

References

1. Asafev B. (Glebov Igor). Книга о Stravinskom. Leningrad : Muzyka, Leningradskoe otделение, 1977. 276 s.
2. Vershinina I. Rannie balety Stravinskogo : Zhar-ptitsa. Petrushka. Vesna sviashchennaia. Moskva : Nauka, 1967. 223 s.
3. Hatseliuk V. O. Tantssymfonichni neoklasychni balety Ihoria Stravinskoho u tvorchosti Dzhordzha Balanchyna. Visnyk Mizhnarodnoho Slovianskoho universytetu. Seriya «Mystetstvoznastvo». 2012. T. XV, № 1. S. 33–39.
4. Druskin M. Igor Stravinskii. Lichnost. Tvorchestvo. Vzgliady. Leningrad : Sov. kompozitor., Leningr. otd-nie, 1982. 208 s.
5. Zahaikevych M. P. Ihor Stravynskiy i ukrainska baletna tvorchist. Stravynskiy ta Ukraina : materialy mizhnarodnoi naukovoї konferentsii. Vidpov. red. A. Tereshchenko, upor. O. Kushniruk. Kyiv : Abrys, 1996. S. 132–139.
6. Luhovenko T., Hrek V. Tvory I. Stravinskoho v baletnomu teatri Ukrainy. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam : Mystetstvoznastvo. 2020. Vyp. 36. S. 168–173.
7. Mikheeva L. Igor Stravinskii. «Baika pro Lisu, Petukha, Kota da BaranA». URL : <http://belcanto.ru/or-stravinsky-bayka.html>

8. Naborshchikova S. V. Videt muzyku, slyshat tanets: Stravinskii i Balanchin: k probleme muzykalno-khoreograficheskogo sinteza. Moskva, 2010. 344 s.
9. Ratobylskaia T. Pina Baush «derzkogO» desiatiletii. Balet. 2004. № 6 (noiabr–dekabr). S. 26–28.
10. Stanishevskiy Yu. O. Baletnyi teatr Ukrainy : 225 rokiv istorii. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2003. 438 s.
11. Surits E. Khoreograficheskoe iskusstvo 20-kh godov. Moskva : Iskusstvo, 1979. 360 s.
12. Fokin M. Protiv techeniia. 2-e izd., ispr. Leningrad : Iskusstvo, 1981. 510 s.
13. Chepalov O. Khoreografichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy KhKh st. : monohrafiia. Kharkiv : KhDAK, 2007. 344 s.
14. Ianina-Ledovska Ye. Kulturna obumovlenist khoreografichnykh interpretatsii baletu I. Stravinskoho «Vesna Sviashchenna» : avtoref. dys. na zdobuttia nauk stupenia k-ta myst-va : 26.00.01. Kharkiv, 2017. 24 s.
15. Iarustovskii B. Igor Stravinskii. Leningrad, 1982. Leningad : Muzyka, Leningr. otd-nie, 1982. 262 s.

WORKS OF I. STRAVINSKY IN BALLE: CHRONOLOGY AND TYPOLOGY

Grek Volodymyr – Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Department of Variety and Stage Genres, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv
Lugovenko Tetyana – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Variety and Stage Genres, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv

The article states that I. Stravinsky's works became the basis for the creation of a large number of choreographic performances of both classical and neoclassical style and postmodern aesthetics during the XX – the first two decades of the XXI century. Conditional differentiation of ballets by groups was carried out: early ballets «Firebird», «Parsley», «Holy Spring»; ballet performances after 1913 – traditional and synthetic; non-ballet works that became the musical basis for ballet interpretations. The first director of most of I. Stravinsky's works on non-ballet music was J. Balanchine in the New York City Ballet.

Key words: Igor Stravinsky's ballets, ballet theater, non-ballet music, choreography, dance.

UDC 792.82

WORKS OF I. STRAVINSKY IN BALLE: CHRONOLOGY AND TYPOLOGY

Grek Volodymyr – Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Department of Variety and Stage Genres, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv
Lugovenko Tetyana – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Variety and Stage Genres, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv

The aim of the article is to comprehend at the conceptual level the phenomenon of ballets to the music of I. Stravinsky, to identify the typology of his works in the optics of ballet theater.

Research methodology. The study uses historically chronological and diachronic approaches, analysis and comparison of sources, events, facts.

Results. I. Stravinsky's works became the basis for the creation of a large number of choreographic performances of both classical and neoclassical style, and in postmodern aesthetics during the XX – the first two decades of the XXI century. I. Stravinsky's early ballets «Firebird», «Parsley», «Holy Spring» are characterized by internal stylistic unity, are staged on the stages of world-famous ballet theaters and in small troupes of modern dance. The most famous are the interpretations of M. Bejart, D. Neumayer, P. Bausch, A. Prelzhokaz; in Ukraine – A. Rubina, V. Litvinov, R. Poklitaru. After 1913, I. Stravinsky created as one-act traditional («Soldier's Story», «Nightingale's Song», «Pulchinnella», «Fairy's Kiss», «Playing Cards») and synthetic, «mixed» ballets («Fairy Tale of the Fox»), Rooster, Cat and Ram, a fun show with singing and music», «Wedding», «Persephone»), as well as the Greek cycle («Apollo Musaget» «Orpheus» «Orpheus» «Agon»); ballets that gravitate to show programs («Circus Polka» («Elephant Ballet») etc.). Choreographers interpret the non-ballet music of I. Stravinsky.

The first director of most works on non-ballet music was J. Balanchine in the troupe «New York City Ballet».

Novelty. The typology of I. Stravinsky's music in the optics of ballet theater was proposed for the first time: ballet works – early three ballets; traditional and mixed ballets, as well as works that gravitate to the show; non-ballet music interpreted by choreographers.

The practical significance. The materials and results of the study can be applied to further research on the problems of ballet art, as well as to deepen the knowledge of students, graduate students, anyone interested in choreography.

Key words: Igor Stravinsky's ballets, ballet theater, non-ballet music, choreography, dance.

Надійшла до редакції 20.12.2021 р.

Хмельова Анна Ігорівна – викладач кафедри хореографії Інституту мистецтв,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-2183-3928>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.480>
a.khmelova@kubg.edu.ua

Стаття присвячена дослідженню використання засобів та прийомів модерн-хореографії у творчості сучасних балетмейстерів. Проведено аналіз робіт відомих постановників та порівняння їх хореографічної лексики з базовими технічними принципами модерн-хореографії, створеними засновниками даного стилю. Хореограф-постановник сьогодення у своїх композиціях гармонійно поєднує індивідуальний стиль роботи з художніми засобами та прийомами танцювального напрямку модерн, що доводить актуальність стилю, створеного у I пол. XX ст. Власну хореографічну думку з основами танцю модерн у своїх балетах яскраво поєднують такі відомі балетмейстери як Сіді Ларбі Шеркауї («Пазл»), Метью Борн («Лебедине зеро»), Іржи Кілліан («Маленька смерть»), Меді Валерські («Маленька церемонія») та Олександр Екман («Кактус»).

Ключові слова: модерн стиль, балет, засоби та прийоми, хореограф-балетмейстер.

Постановка проблеми. Танцювальна лексика сучасних балетмейстерів базується на органічному поєднанні технічних принципів, створених модерністами-початківцями (М. Грем, А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Лабан, К. Йос, М. Вігман та ін.) із власним баченням постановника. На даний час залишається малодослідженим питання аналізу використання прийомів модерн хореографії та їх трансформації у творчих роботах сучасних балетмейстерів.

Актуальність теми. Взаємодія традицій та новаторства – одна з найактуальніших проблем балетного театру сучасності [13; 113]. Використання засобів та прийомів танцювального напрямку модерн у сучасних балетних виставах є доказом того, що даний підхід у балетмейстерській діяльності розкриває широкий спектр уже існуючих прийомів та їх використання у постановочній роботі, враховуючи індивідуальне бачення хореографа. Аналіз конкретних робіт сучасних балетмейстерів дає змогу визначити методи та прийоми модерн хореографії і їх використання у сучасних балетних виставах.

Огляд останніх публікацій. Дослідження особливостей сучасного балетного театру має широкий інтерес серед науковців та представлений в наукових розвідках українських теоретиків у галузі теорії та історії сучасного балету. М. Погребняк, у своїй праці «Танець модерн та неокласичний танець в українському балеті другої половини XX ст.: шляхи впровадження, форми презентації, способи засвоєння та опанування естетики» приділила увагу творчому виявленню сучасних балетмейстерів та хореографів, які оновлюють академічні версії класичних балетів завдяки застосуванню сучасної хореографії та неокласики [8; 20]. Т. Павлюк, у дисертації окремо розглянула питання «опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн, оновлення підходів до академічних версій класичного балету» [7; 11].

Л. Хоцяновська на прикладі фолк-модерн танцю висвітлила особливості поєднання традиційних та інноваційних елементів у сучасній хореографії та визначила їх основні етапи формування [14].

У більшості публікацій простежується дослідницька робота, спрямована на виявлення нововведень, які пропонують (або демонструють) сучасні балетмейстери у своїх роботах.

Питання використання модерн-хореографії та способи її інтерпретації в сучасних балетах починає набувати широкого інтересу серед науковців та театральних критиків. Окремі способи трансформації даного стилю у нових хореографічних композиціях аналізують: І. Сорокіна [11], М. Татаренко [13], А. Веселовська [2], М. Пудєєва [9], С. Ніколаєв [6], М. Сідельникова [10], А. Галайда [4] та ін. При цьому досі не було праці, у якій би детально аналізувалось використання прийомів та засобів модерну у сучасному балетному мистецтві.

Метою статті є доведення активного використання засобів та прийомів модерн хореографії минулого століття сучасними балетмейстерами і їх інтеграції з індивідуальним творчим пошуком. У цьому контексті *завданням статті* є виявлення виразних засобів модерн-хореографії, пропонує модерністами-авангардистами та аналіз прийомів їх втілення у творчості сучасних балетмейстерів.

Виклад основного матеріалу. Модерн – стиль у сучасній хореографії американського походження, який сформувався на початку XX ст. та значно вплинув на розвиток хореографічного мистецтва загалом. Теоретичні дослідження з хореографії здійснювались ще у 20–50-ті рр. (М. Фокін, Ф. Лопухов, К. Голейзовський), в яких автори порушували питання про необхідність оновлення балетної лексики шляхом впровадження нових на той час модерністських виражальних засобів [15]. Дослідження процесів зародження та розвитку ритмопластичної системи; аналіз робіт Ф. Дельсарта,

Е. Жак-Далькроза, їх особливостей і впливу на візуальні форми (виражальний рух, пластика, поєднання руху та ритму) здійснено в розвідці М. Шкарабана [16]. Т. Бутрова у своїй праці «От Системы к Методу» висвітлює дослідження Дж. Баланчина, Ф. Мейсона, М. Гваттеріні та Ю. Станішевського стосовно тенденцій розвитку сучасного балету 60–90-х рр. [1, 329], а також розглядає праці Агнес де Міль, Рудольфа фон Лабана та Роз Лі Голденберг, де розкривається розвиток модерністських та постмодерністських тенденцій, модерн-танцю та перформансів-експериментів зарубіжних хореографів у 1990–2000-х рр. [1; 337].

На сьогодні у балетах модерн-хореографія трансформувалась у стилістику, що відображає інтуїтивне відчуття, індивідуальне суб'єктивне ставлення до художньої творчості. Модерністське мистецтво висунуло нові естетичні критерії, художні принципи, нове розуміння співвідношення мистецтва і життя, нове філософське обґрунтування різноманітного експерименту. Це значно вплинуло на становлення та розвиток сучасного танцю. Сучасні балетмейстери-модерністи, створюючи свої балети, використовують авторські засоби та прийоми втілення модерн-хореографії. Завдяки такому підходу, їх роботи завжди яскраві, неповторні, неординарні та цікаві. З метою вивчення основних прийомів модерн-хореографії в сучасних балетах, була досліджена творча діяльність таких балетмейстерів як Сіді Ларбі Шеркауї, Іржи Кіліан та Меді Валерські, Метью Борн та Олександр Екман.

Сіді Ларбі Шеркауї – бельгійський хореограф-балетмейстер та танцівник. Балети митця багатогранні і неординарні. Цікаві ідеї втілення прийомів Л. Фуллер (сценічні спецефекти) та А. Дункан (повернення тіла у природне середовище), у гармонійному поєднанні з індивідуальною хореографічною мовою Шеркауї збагачують сучасне хореографічне мистецтво новими сценічними шедеврами. Він створив чималу кількість балетів, найяскравішим з яких є балет «Пазл» («Puzzle»). У розумінні Сіді Ларбі, весь наш світ схожий на величезний багатоскладовий пазл, у якому постійно перекладаються елементи ландшафту, а людські тіла у нескінченних поєднаннях переплітаються у чарівні картинки війни та кохання, спроби штурмувати небеса і стати пам'ятником самому собі, творити та руйнувати. У балеті пазл – це також і визначення структури вистави, яка складається з танцю та співу, статички й динаміки, взаємодії людських тіл та елементів декорації, з яких хореограф-балетмейстер, немов дитина з кубиків, будує свій світ. Задля підсилення розуміння, що пазл – це весь світ, композиція демонструється на природі [9]. Особливістю балетів Шеркауї є те, що він не сприймає та не використовує статичні декорації. Наприклад, у балеті «Сутра» дерев'яні ящики літали над сценою, падали, ставали трибуною, колонадою, п'єдесталом, човном, труною, ліжком, коконом. А в його роботі «Cherkaoui» з колосників падали довгі вузькі полотна тканини, які декоратори прикріпили до важких грузів-мішків. Ці полотна то складалися у різноманітні фігури, то переплітались ліанами, створюючи образ тропічного лісу, то, відстебнуті від укріплень, злітали у небеса. Повертаючись до балету «Пазл», спостерігаємо, як білі пластикові куби та паралелепіпеди перетворюються в екран та сходи, римський портик та печеру, глуху стіну та розсип білих кам'яних надгробків. Виконавці пересувають та перевертають їх, розсипають та складають, штурмують, а потім виявляються замурованими у них. Вистава починається з відео-проекції нескінченного коридору, у якому відкриваються нові і нові двері, а закінчується намальованими на стіні дверима, яка веде в нікуди. Протягом всієї вистави, люди рухаються цим нескінченним коридором, змінюючи одяг, пластику рухів, навіть обриси тіл. Одна з найбільш пам'ятних сцен, – та, де скульптор із долотом та молотком висікає з людських тіл нові форми та нові фігури. Голоси музикантів, які то дивляться на сцену з висоти кар'єру, то спускаються до танцівників, звучать як коментар до подій та його відлуння [12].

Серед творчості балетмейстерів-модерністів вирізняється англійський хореограф і режисер Метью Борн. Дослідивши його «Лебедине озеро» [5] не можна не згадати Т. Шоуна – творця чоловічої техніки у танці модерн. Його пошуки тотожності чоловічих та жіночих жестів, створення атлетичного ідеалу чоловічого виконання яскраво демонструються в балеті Борна. Оголений торс та білі панталони з лебединого пір'я – невід'ємна приналежність вражаючого і таємничого героя. Він створив абсолютно нову виставу, яка з канонічною версією пов'язана дуже складно і опосередковано. Постановка Борна з'явилась у 1995 р., і ось вже 24 роки не сходить з афіш. Легко уявити, що шанувальники класичного балету не в захваті від видовища, яке демонструє Борн. На всім відому музику, придумана інша історія, яка зберігає зв'язок зі звичною і улюбленою, але все ж інша. Дія у балеті відбувається у сучасній Англії. В центрі уваги драматурга-хореографа історія душевних мук Принца – нескінченно самотнього, відторгнутого Королевою та брехливим суспільством. Він прагне ідеального кохання, яке знаходить не у тендітній та жіночній королеві лебедів – Одетті, а у самому Лебеді. Саме так, у Лебеді, а не у дівчині. Ідея балету Борна перекликається з оригінальною версією, адже мова йде про втечу від реальності та гонитві за неможливим коханням. Різниця у тому, що жіночий кордебалет замінений чоловічим: півтора десятка бездоганно складених, напівоголених, сильних, мужніх, диких та агресивних, що демонструють гарну мускулатуру й професійно володіють складною пластикою танцівників. Борну вдалося зробити диво:

його лебеді одночасно прекрасні, страхотливі та вражаючі.

У своїй статті, балетний критик І. Сорокіна зазначила: «Так, на Метью посипалися тисячі докорів, що, поставивши на місце королеви лебедів Лебеда-чоловіка і замінивши жіночий кордебалет чоловічим, він розповів історію гомосексуального кохання. Але це не обов'язково так» [11]. Про це сказав і сам хореограф у інтерв'ю, яке він дав італійському сайту www.delteatro.it : «Любов і Принца, і Лебеда може бути і просто любов'ю беззахисної тендітної людини до когось сильного, таємничого, наділеного безсумнівними якостями лідера» [18]. «Лебедине озеро» Метью Борна – не суто балетна вистава. Недарма премію Tony Award він отримав в якості Best Director і Best Choreographer мюзиклу.

Постановка Борна – явище синтетичного театру, п'єса з танцями, яскраве, цікаве шоу за участю танцюючих акторів. Учасникам цього балету необхідно володіти мистецтвом танцю, причому багатьох його стилів, акторською грою та пантомімою. Танці у нічному клубі в Сохо, які є сміховинною пародією на романтичний балет XIX ст., ефектні композиції для чоловічого кордебалету, ігрові сцени, що нагадують звичайну драматичну виставу, – все це елементи, з яких створено шоу англійського майстра.

Досить цікавий, осучаснений варіант ритмічної гімнастики, створеної Емілем Жак-Далькромом у XX ст., демонструє французький танцівник та хореограф – Меді Валерські у монохромному балеті «Маленька церемонія». Порожню сцену, над якою загрозливо нависла неприхована потужна освітлювальна техніка, поступово, один за одним заповнюють танцівники, опускаються бічні лаштунки і починається щось на кшталт розминки. Такий стандартний сюжетний початок міні-вистави, звичайно, стає приводом для показу складнощів оволодіння танцювальними па. Але у М. Валерські далі починається щось на зразок повноцінної танцювальної сюїти, тільки у репетиційному варіанті, де домінуючим ферментом є ритм. Повторюючи одні і ті ж прості рухи, причому не лише балетні, танцівники ніби медитують. Їх постійні ритмічні перетупи навіюють споглядальний настрій і, здається, що за ними можна спостерігати нескінченно довго. Синкоповані рухи та урізноманітнення танцювальних па поступово підмінює очевидну механістичність живою пульсацією. І як наслідок, у пластичній жестикуляції виникає образ серця, чиє биття час від часу то прискорюється, то сповільнюється. Цією метафорою життя балетмейстер стверджує всесильність ритму як точки відліку всіх початків, а його змінність – це одночасно і небезпека, і можливість перейти в нову якість, змінити форму існування [17].

Як часто буває, слава унікальної творчої особистості біжить попереду неї. Ось і у випадку зі всесвітньо відомим балетмейстером Іржи Кіліаном, чії постановки вже десятиліття демонструються на провідних сценах світу, відбувається саме так. Про його химерно-абстрактну хореографію багато чули в Україні, бачили за кордоном, або на відео, а ось так, щоб на великій сцені, та ще й у виконанні висококласної професійної трупи, в Україні, у Києві, у 2019 р. представляли вперше.

І. Кіліан подарував балетному театру XX ст. нову якість: іронічний і чуттєво сексуальний характер хореографії, поставивши у 1991 р. хореографічний одноактний балет «Маленька смерть» [3]. Формально вона відповідає всім канонам балету, але фактично густий сарказм цього твору руйнує чимало балетних традицій. Наприклад, неприпустима для класичного балету річ – еротизм, де оголене тіло повинно викликати виключно високі, далекі від фізіології думки, тут підкреслюється неоднозначними метафорами, такими як шпага з якою граються чоловіки. Власно цей химерно-закодований еротизм і стає ключем до сприйняття багатьох несподіваних па і поз, придуманих балетмейстером, в яких немає ні штучності, ні навмисності, а тільки природності. Множинне варіювання Кіліаном рухів тіл, рук і ніг, створює щось на зразок гойдання гілок численних дерев, від чого виникає враження фантастичного розмаїття. При цьому всі танцювальні пари чимось подібні один одному, наприклад, костюмами та манерою подачі танцювальних елементів, але в той же час, вони глибоко індивідуальні у відносинах між танцівниками. Піднесеної таємничості химерним хореографічним плетінням від І. Кіліана надає музика В.-А. Моцарта, на яку поставлена «Маленька смерть». Летючість геніальних музичних тем, їх контрастні переливи від радості до відчаю, перетворюють хореографічний твір у бездоганне авторське послання балетмейстера про життя, яке провокує смерть, і смерть, яка в будь-якому разі не здійсниться, якщо не буде життя [6].

Наступний міні-балет І. Кіліана «Шість танців» досить саркастичний. У ньому іронія балетмейстера повністю спрямована на галантне XVIII ст., з його помпезними сукнями, під якими можна заховати кохання, з жорсткими корсетами, що будь-яку, навіть потворну фігуру зроблять витонченою, напудреними перуками, де насолоджуються життям клопи. Власне біла пудра-мука, яка злітає з перук маленькими хмарками, і є смисловим навантаженням цієї вистави, оскільки засвідчує, як просто відкриваються секрети подвійного існування епохи. Все приховане – балет виконується у панталонах і корсетах – тут напоказ, а чоловіки та жінки відверті у своїй запеклій хтивості, тому і виглядають неймовірно смішними та безпорадними.

У творчості І. Кіліана спостерігається запозичення деяких прийомів у модерніста-початківця – Доріс Хемфрі, а саме: мінливість, плинність, невловимість, ліризм танцю. Також, для балетмейстера

характерна така особливість як «головне у виконавці – експресивність», яка у XX ст. була нововведенням Рудольфа Лабана та Мері Вігман.

Привертає увагу багатьох глядачів творчість відомого шведського хореографа Олександра Екмана. «Екман спритно грає побутовими рухами, жонглює постукуваннями, посмикуваннями і запаковує в замилений «набір для ранкової гімнастики» парадоксальність світу, який викликає у хореографа не розлиття жовчі, а запал і ніжність», – так про нього пише російська журналістка та театральний критик – А. Галайда [4]. Його роботи наповнені стрімкістю, тонким гумором і глибоким змістом. Мета Екмана – торкнутися теми, актуальної для всіх. Коротка танцювальна кар'єра у настільки різних трупах як Королівський балет Швеції та Нідерландський театр танцю (NDT II) дозволила йому визначитися з власним баченням призначення хореографії. З 2006 р. він присвятив увесь свій час створенню сценічних явищ, які не лише розважають глядача, а й змушують його всерйоз задуматися [10]. Не належачи до жодної з відомих труп і позиціонуючи себе «вільним художником», Екман ніколи не сидить без роботи. Сьогодні його постановки демонструють понад 45 театрах світу, його хореографію прагнуть танцювати найяскравіші зірки, його запрошують, щоб внести свіжий струмінь до репертуару. Він намагається перетворити атмосферу в залі для глядачів і завжди дивувати аудиторію. «Найважливіше питання, яке я задаю собі перед кожною новою постановкою: навіщо вона буде потрібна?», – визнає хореограф [4]. Його пошуки виходять далеко за рамки хореографії. Він знімає фільми, шукає нові форми шоу, інтегруючи, наприклад, поп-співачку в балетну виставу або перетворюючи тіла танцюристів в оркестр ударних інструментів. Хореограф ставить сюрреалістичну версію «Лебединого озера» у співпраці з відомим фешн-дизайнером. Для деяких своїх робіт Екман сам створює і музичний ряд, і сценографію. Розповідаючи журналістам про особливості постановки балетів, сам балетмейстер каже: «Якби я мав вибір, вважав за краще б працювати з нехай менш талановитими, але жадібними до роботи танцівниками, ніж з дуже обдарованою, але «пафосною» зіркою. Коли робиш балет, важливо прагнути щось сказати. Адже тобі в руки дається момент, коли ти реально можеш щось змінити в людях. Навіть образ почуттів. Тривалість – це важливо. На скільки часу вистачає магії, що відбувається на сцені, і коли ми почнемо від неї втомлюватись. Я боюся роздутих Его. Вони приносять стільки гидоти в цей світ. Подумай – навіщо? Заради чого ти все це робиш? Не роби нічого просто заради слави. Нас не хвилює, хто ти такий, нам важливо те, що ти створюєш. Твій результат. Зосередься на самій роботі, а не на славі, яку вона може принести. Мені важливо, щоб людей цікавила моя робота, а не я сам. Я всього лише черговий «звичайний хлопець» [10].

Постановки Екмана завжди незвичайні і тому привертають увагу світу. Наприклад, балет «Кактус» демонструвався на 18 сценах. Особливо несподіваним рішенням здається використання музики, – і на цій основі вибудовується дотепна постановка, яка втілює злегка іронічний погляд на сучасний танець. Не меншу популярність здобув його перший багатоактний балет – «Триптих Екмана – навчання звеселянню». Хоча Екман зробив вибір на користь сучасного танцю, це не означає, що він абсолютно не звертає погляд у бік класичних традицій. Так, отримавши у 2010 р. пропозицію створити постановку для Шведського королівського балету, він представив у 2012 р. балет «Тюль», що являє собою своєрідні «роздуми» на теми класичного балету. Слід зазначити, що коли О. Екман звертається до популярних шедеврів минулого, він дає їм принципово нову інтерпретацію – як «Озеро лебедів», що є новаторським трактуванням «Лебединого озера», представлена хореографом у 2014 р. Артистам Норвезького балету довелося нелегко, адже вони танцювали на воді. Хореограф створив на сцені справжнє «озеро», заливши її водою, але для цього потрібна була не одна тисяча літрів. За визнанням хореографа, ця ідея народилася у нього під час перебування у ванній кімнаті. Але не тільки в цьому полягала своєрідність постановки: балетмейстер відмовляється від викладу сюжету, головні дійові особи – не принц Зігфрід і Одетта, а Спостерігач і два Лебедя – Білий та Чорний, зіткнення яких стає кульмінацією вистави. Поряд із суто танцювальними рухами у виставі присутні і такі мотиви, які були б доречні в фігурному катанні або навіть у цирковій виставі. У 2015 р. «Озеро лебедів» номіновано на премію Benoix de la Danse, і О. Екман не був би самим собою, якби не здивував публіку на концерті номінантів. Незважаючи на те, що він вже досить давно не виступав як танцівник, хореограф сам вийшов на сцену і виконав спеціально придуманий ним для цього концерту гумористичний номер «Про що я думаю у Великому театрі».

Лаконічний номер захопив публіку не віртуозністю, а різноманітністю емоцій – радість, невпевненість, страх, щастя – і, звичайно, не обійшлося без натяку на творіння балетмейстера: Екман вилив на сцену стакан води. У 2016 р. на цю премію номіновано інше творіння балетмейстера – «Сон в літню ніч» [4].

Творчість О. Екмана багатогранна. Не обмежуючись балетом в його традиційному втіленні, хореограф створює інсталяції за участю артистів балету для шведського Музею сучасного мистецтва. Отже, для творчості О. Екмана характерна риса модерної хореографії – експресіонізм в танці: викриття політичних та економічних реалій; танець як спосіб самовираження усіх людських почуттів; використання міміки, створення типових персонажів, комічний погляд на танець. Усі ці засоби та прийоми, які запровадив Курт Йос на початку XX ст., перейняв та вдосконалив у своїх балетах О. Екман.

Висновки. Прийоми та методи балетмейстерів-модерністів, закладені у I пол. XX ст. вплинули на засоби втілення ідейного задуму сучасних балетмейстерів. Використовуючи базові прийоми модернізму та додаючи свою індивідуальність, художники створюють нове сучасне хореографічне мистецтво. Знаходяться абсолютно нові засоби та прийоми організації та поєднання модерн-хореографії. Це призводить до появи іншої системи виразних засобів художника, і твір мистецтва служить актом самовираження балетмейстера, що відкидає багато законів театральної дії.

Поява та розвиток танцю модерн змінило художнє мислення хореографа-балетмейстера. При цьому, зважаючи на наявність елементів модерну, можна стверджувати, що сучасні балетмейстери фактично є продовжувачами традицій та принципів таких відомих хореографів XX ст., серед яких Айседора Дункан, Луї Фуллер, Еміль Жак-Далькроз, Тед Шоун, Курт Йос та ін.

Перспективи подальших наукових пошуків у рамках досліджуваної теми бачимо в продовженні вивчення, аналізі та детальному описі сучасних шедеврів світового балетного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Бутрова Т. От Системы к Методу. Западное Искусство XX век. Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001.
2. Веселовська А. Екуменічний балет. *День* : щоденна всеукр. газета. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ekumenichnyy-balet> (дата звернення: 23.02.2021).
3. Вперше в Києві: балети Іржи Кіліана та Меді Валерські. BESTIN.UA : вебсайт. URL: <http://bestin.ua/culture/v-kieve-vperve-pokazhut-balety-irzhi-kiliana-i-medi-valerski/> (дата звернення: 26.02.2021).
4. Галайда А. На фестивалі «Бенуа-де ла данс» станцевал хореограф. *Ведомости*. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/01/594486-na-festivale-benua-de-la-dans-stantseval-horeograf> (дата звернення: 23.02.2021).
5. Метью Борн відеоматеріал – балет «Лебедине озеро» (2019 р.). URL: <https://mover.uz/watch/Be8jkVcm#!> (дата звернення: 02.03.2021).
6. Николаев С. Шедевры современного балета. PROMAN. URL: <https://proman.com.ua/20961-shedevry-sovremennogo-baleta-v-ukraine-vperve-pokazhut-postanovki-velichajshogo-horeografa-nashih-dnej/> (дата звернення: 26.02.2021).
7. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст.: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.01. Київ, 2005. 19 с.
8. Погребняк М. М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті другої половини XX ст.: шляхи впровадження, форми презентації, способи засвоєння і опанування естетики. Theoretical and practical aspects of the development of the European Research monograph. 4-th ed. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2020. 356 p. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-45>
9. Пудеева М. Сиди Ларби Шеркауи. Musicseasons. URL: <https://musicseasons.org/sherkaui-sidi-larbi/> (дата звернення: 20.02.2021).
10. Сидельникова М. Хореограф Александр Экман в современном балете и Социальных сетях. Journalist-nsk. URL: <https://journalist-nsk.ru/vrediteli/velikolepnaya-semerka-i-iler-horeograf-aleksandr-ekman-o.html> (дата звернення: 20.02.2021).
11. Сорокіна І. Політ лебедя «Лебедине озеро» Метью Борна в театрі Арчимбольді. Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/10112901.html> (дата звернення: 20.02.2021).
12. Танцы в карьере Бульбон. Newizv. URL: <https://newizv.ru/news/culture/16-07-2012/166449-tancy-v-karere-bulbon> (дата звернення: 20.02.2021).
13. Татаренко М. Г. Традиції у постмодерній творчості І. Кіліана. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 31. С. 112-116.
14. Хоцяновська Л. Ф. Поєднання традиційного (архаїчного) та інноваційного в сучасній українській хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 449-455. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2018_40_56.
15. Чорнобай І., Кобринчук Т. Становлення сучасного хореографічного мистецтва. *Наукові конференції*. URL: <http://conferences.neasmo.org.ua> (дата звернення: 20.02.2021).
16. Шкарабан М. Людина однієї ненаписаної книги. *Український театр*. 2000. № 1/2. С. 16-18.
17. Dance Inversion : Международный фестиваль современного танца. URL: <http://dance-inversion.ru/ru/> (дата звернення: 20.02.2021).

18. Silvia Poletti. Car Man when the dance is Hard-Boiled-2015. Delteatro. URL: <http://delteatro.it/2015/07/13/car-man-quando-la-danza-e-hard-boiled> (ultimo accesso: 20.02.2021).

References

1. Butrova T. Ot Sistemy k Metodu. Zapadnoe Iskusstvo 20 vek. Problema razvitiya zapadnogo iskusstva 20 veka. SPB., 2001.
2. Veselovska A. Ekumenichnyi balet. Den : shchodenna vseukr. hazeta. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ekumenichnyy-balet> (data zvernennia: 23.02.2021).
3. Vpershe v Kyievi: balety Irzhy Kiliana ta Medi Valerski. BESTIN.UA : vebseit. URL: <http://bestin.ua/culture/v-kieve-vpervye-pokazhut-balety-irzhi-kiliana-i-medi-valerski> (data zvernennia: 26.02.2021).
4. Galajda A. Na festivale «Benua-de la dans» stanceval horeograf. Vedomosti. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/01/594486-na-festivale-benua-de-la-dans-stantseval-horeograf> (data obrashcheniya: 23.02.2021).
5. Metyu Born videomaterial – balet «Lebedyne ozero» (2019 r.) URL: <https://mover.uz/watch/Be8jkBcm#> (data zvernennya: 02.03.2021).
6. Nikolaev S. Shedevry sovremennogo baleta. PROMAN. URL: <https://proman.com.ua/20961-shedevry-sovremennogo-baleta-v-ukraine-vpervye-pokazhut-postanovki-velichajshogo-horeografa-nashih-dnej> (data obrashcheniya: 26.02.2021).
7. Pavlyuk T. S. Ukrainsjke baletmejstersjke mystectvo drughoji polovyny XX st.: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01. Kyiv, 2005. 19 s.
8. Pohrebniak M. M. Tanets «modern» ta neoklasychnyi tanets v ukrainskomu baleti druhoi polovyny KHKH st.: shliakhy vprovadzhennia, formy prezentatsii, sposoby zasvoiennia i opanuvannia estetyky. Theoretical and practical aspects of the development of the European Research monograph. 4-th ed. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2020. 356 p. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-45>
9. Pudeeva M. Sidi Larbi SHERkawi. Musicseasons. URL: <https://musicseasons.org/sherkawi-sidi-larbi> (data obrashcheniya: 20.02.2021).
10. Sidel'nikova M. Horeograf Aleksandr Ekman v sovremennom baleti i Social'nyh setyah. Journalist-nsk. URL: <https://journalist-nsk.ru/vrediteli/velikolepnaya-semerka-i-iler-horeograf-aleksandr-ekman-o.html> (data obrashcheniya: 20.02.2021).
11. Sorokina I. Polit lebedia «Lebedyne ozero» Metiu Borna v teatri Archymboldi. Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/10112901.html> (data zvernennia: 20.02.2021).
12. Tancy v kar'ere Bul'bon. Newizv. URL: <https://newizv.ru/news/culture/16-07-2012/166449-tancy-v-karere-bulbon> (data obrashcheniya: 20.02.2021).
13. Tatarenko M. H. Tradytzii u postmodernii tvorchosti I. Kiliana. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvovnavstvo. 2014 Vyp. 31. S. 112-116.
14. Hotcyanovska L. F. Poyednannya tradytsiynoho (arhaichnoho) ta innovatsiynoho v sutchasniy ukrainskii khoreografii. Aktual'ni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnyoi kultury. 2018. Вип. 40. С. 449-455. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2018_40_56.
15. Chornobai I., Kobrynychuk T. Stanovlennia suchasnoho khoreografichnoho mystetstva. Naukovi konferentsii. URL: <http://conferences.neasmo.org.ua> (data zvernennia: 20.02.2021).
16. Shkaraban M. Lyuduna odniyeyi nenarusanoyi knugy. *Ukrainskyi teatr*. 2000. №1/2. С. 16-18.
17. Dance Inversion : Mezhdunarodnyj festival' sovremennogo tanca. URL: <http://dance-inversion.ru/ru/> (data obrashcheniya: 20.02.2021).
18. Silvia Poletti. Car Man when the dance is Hard-Boiled-2015. Delteatro. URL: <http://delteatro.it/2015/07/13/car-man-quando-la-danza-e-hard-boiled/> (ultimo accesso: 20.02.2021).

FEATURES OF MODERN DANCE IN MODERN BALLET AREA

Khmelova Anna – lecturer of the Department of Choreography,
Institute of Arts Borys Hrinchenko Kyiv University

The article is devoted to the study of using of means and techniques of modern choreography in the work of modern choreographers. An analysis of the works of famous directors and a comparison of their choreographic vocabulary with the basic technical principles of modern choreography, created by the founders of this style.

Today's choreographer-director, in his compositions, harmoniously combines individual style of work with artistic means and techniques of modern dance, which proves the relevance of the style created in the first half. The following well-known choreographers of XX century vividly combine their own choreographic thought with the basics of modern dance in their ballets: Sidi Larby Sherkawi («Puzzle»), Matthew Bourne («Swan Zero»), Jiri Killian («Little Death»), Medi Valersky («Little») and Alexander Ekman («Cactus»).

Key words: modern style, ballet, means and methods, choreographer.

UDC 793.3:7.036

FEATURES OF MODERN DANCE IN MODERN BALLET AREA

Khmelova Anna – lecturer of the Department of Choreography,
Institute of Arts Borys Hrinchenko Kyiv University

Formulation of the problem. The dance vocabulary of modern choreographers is based on an organic combination of technical principles created by novice modernists (Martha Graham, Isadora Duncan, Louis Fuller, Rudolf Laban, Kurt Joss, Mary Wigman, etc.) with the director's own vision. In the meantime, the question of analyzing the use of modern choreography techniques and their transformation in the creative works of modern choreographers remain little studied.

The relevance. The interaction of traditions and innovation is one of the most pressing problems of modern ballet theater [14, 113]. The use of means and techniques of modern dance in modern ballet performances are the proofs, that these approaches in choreography reveal a wide range of existing techniques and their use in production, taking into account the individual vision of the choreographer. Analysis of specific works of modern choreographers allows to determine the methods and techniques of modern choreography and their use in modern ballet performances.

Review of recent publications. The study of the peculiarities of modern ballet theater is of great interest among scholars and is presented in the scientific research of Ukrainian theorists in the field of theory and history of modern ballet. M. Pogrebnyak, in her work «Modern dance and neoclassical dance in Ukrainian ballet of the second half of the twentieth century: ways of implementation, forms of presentation, methods of mastering and mastering aesthetics» paid attention to the creative discovery of modern choreographers and choreographers who update academic versions of classical ballets. application of modern choreography and neoclassics. T. Pavlyuk, in the dissertation separately considered the issue of «mastering the experience of modern varieties of modern dance, updating approaches to academic versions of classical ballet» [8, 20].

Problems of search in the Ukrainian ballet theater of the XX century new choreographic language, which appears as a result of combining classical dance with modern forms, is considered by well-known researchers: Yu. Stanishevsky, V. Pasyutynska, M. Zagaykevich [5; 7; 11].

L. Khotsyanovska, on the example of folk-modern dance, highlighted and revealed the features of the combination of traditional and innovative elements in modern choreography and identified their main stages of formation [15]. Most publications trace research work aimed at identifying innovations that offer (or demonstrate) modern choreographers in their work.

The question of the use of modern choreography and ways of its interpretation in modern ballets is beginning to gain wide interest among scholars and theater critics. Some ways of transformation of this style in new choreographic compositions are analyzed by the following researchers: I. Sorokina, M. Tatarenko, A. Veselovskaya, M. Pudeeva, S. Nikolaev, M. Sidelnikov, A. Galaida and others. At the same time, there has been no work in which the use of modern techniques and means in modern ballet art has been analyzed in detail.

The aim of the article is to prove the active use of means and techniques of modern choreography of the last century by modern choreographers and their integration with individual creative search. In this context, the task of the article is to identify the expressive means of modern choreography offered by modernist avant-garde, and to analyze the methods of their implementation in the work of modern choreographers.

Conclusions. Techniques and methods of choreographers-modernists, laid down in the first half. XX century influenced the means of expression of the ideological idea of modern choreographers. We see that, using the basic techniques of modernism and adding their individuality, artists create a new contemporary choreographic art. There are completely new tools and techniques for organizing and combining modern choreography.

This leads to a different system of expressive means of the artist, and the work of art serves as an act of self-expression of the choreographer, who rejects many laws of theatrical action. The emergence and development of modern dance changed the artistic thinking of the choreographer-choreographer.

Given the elements of Art Nouveau, we can say that modern choreographers are in fact the successors of the traditions and principles of such famous choreographers of the twentieth century as Isadora Duncan, Louis Fuller, Emile Jacques-Dalcroze, Ted Shawn, Kurt Yose and others.

Prospects for further scientific and practical research within the research topic we see in the continuation of the study, analysis and detailed description of modern masterpieces of world ballet.

Key words: modern style, ballet, means and methods, choreographer.

Надійшла до редакції 25.05.2021 р.

УДК 793.397(=161.2)

**ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТАНЦЮ :
СЕМІОТИЧНИЙ ПІДХІД**

Чжао Жуйсюе – аспірантка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет
ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-4236-7938>
1066964902@qq.com

Водяна Валентина Олександрівна – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет
ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0001-6358-1680>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.481>
vvodyana@gmail.com

Досліджується естетика українського народного традиційного танцю крізь призму семіотичного аналізу. Акцентується увага на тому, що він є носієм сутнісних естетичних цінностей, які заковані у пластичних символах хореографічної дії. Традиційний танець розглядається як процес естетичної комунікації людини з найважливішими цінностями її життя. Проводиться аналіз естетичного змісту українських народних традиційних танців, зокрема гаївки «Зайчику, зайчику», парного «Роман» та жартівливого «Шевчик».

Ключові слова: український народний традиційний танець, естетичний зміст, семіотичний метод, хореографічні символи.

Постановка проблеми. Традиційна танцювальна культура українців є важливим національним феноменом, що відображає фундаментальні риси ментальності, духовності, естетичного бачення світу. Невербальна мова традиційного народного танцю є закарбованою у віках знаково-кодовою системою мислення українського народу, який зберігає закріплені у ритуалах і переданні з покоління в покоління відвічні уявлення про закони світобудови та взаємозв'язки людини з Всесвітом, природою та соціумом. Саме символіка народного танцю передає магічність його характеру, зумовлює дію на рівні підсвідомості та складає можливість для дослідників проникнути в глибину сутності національного світобачення українців.

Процес народного традиційного танцювального дійства завжди захоплював і до сьогодні захоплює як активних виконавців, так і спостерігачів-учасників тим особливим емоційним почуттям естетичної насолоди, яка має характер глибинного переживання відвічно сформованих у національній свідомості ідеалів краси, досконалості, гідності. Воно пов'язане з дією закованого в естетиці танцю канонічного священнодійства, яке надихає і згуртовує людей, відкриває можливості прислухатися до самого себе, влитися в живий містичний потік пластичного образотворення.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженням української народної танцювальної культури займалося чимало науковців-мистецтвознавців, фольклористів, балетмейстерів, педагогів-хореографів, серед яких В. Авраменко, К. Балог, А. Богород, О. Бойко, К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк, О. Єльохіна, Є. Зайцев, К. Кіндер, Б. Кокуленко, В. Купленник, С. Легка, В. Пастух, О. Степовий, В. Тітов, Л. Цідило, А. Шевчук, В. Шкориненко та ін. Завдяки їхній праці маємо збережений масив зразків української народної хореографії з описом рухів, метро-ритмічних характеристик танців різних регіонів України, розроблені системи їх класифікації та запису, досліджені проблеми походження і побутування українських танців, становлення та розвитку їх лексики, проаналізовану художньо-образну та символічну природу народної хореографії, семантику пластичних символів української народної танцювальної культури.

А. Богород, проводячи філософський аналіз танцю як явища людського буття, вказує на те, що танець є формою естетизованої невербальної передачі життєво важливої інформації. Зокрема, в дослідженні доводиться думка, що суспільство з міфологічно-релігійним світоглядом запозичувало і естетично інтерпретувало танцювальну активність тваринного світу [1].

У праці А. Гуменюка «Українські народні танці», яка включає класифікацію та опис 140 танців, знаходимо принагідно подані характеристики естетично-етичного характеру описаного хореографічного матеріалу [4].

К. Кіндер, досліджуючи семантику пластичних символів народної танцювальної культури українців, визначає танець як текст, сукупність своєрідних естетично та пластично значимих знаків і символів. Науковець доводить, що у танці відображено інформацію про стан, риси характеру й відношення людей, їх психологія, світорозуміння і світовідношення народу [5].

С. Легка у дисертаційному дослідженні української народної хореографічної культури XX ст. висловлює думку, що «танцювальне мистецтво виникає з життя, з усіх видів (і у всіх видах) життєдіяльності людей завдяки естетизації, етизації та сакралізації різноманітних форм цієї життєдіяльності. У танці людина знаходить гармонію й порядок» [8; 8].

Мета статті полягає у дослідженні естетики українського народного традиційного танцю крізь призму семіотичного аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливим завданням у дослідженні естетики українського народного танцю виступає необхідність вивчення специфіки інформаційного повідомлення, яке передається за допомогою знакових засобів, для розуміння того, який зміст естетичних цінностей етносу відображає українське народне хореографічне мистецтво.

Поняття естетичного має статус аксіологічного, зазначає Л. Сморг, у цій площині естетичні цінності найбільш сконцентровані і найбільш зримо проявляються і функціонують [12; 83]. Увінчує ієрархію естетичних цінностей естетичний ідеал як особливий «згусток» уявлень людей про прекрасне в тому житті, про яке вони мріють і за яке борються, це – думка про ту красу, яку вони хочуть бачити здійсненою в суспільному устрої, у сім'ї, в любові і товаристві, в мистецтві [12; 84].

Естетичний ідеал, естетичні цінності, акумульовані в українській народній хореографічній культурі дають можливість зрозуміти фундаментальні канони етнічного світоосмислення українців, які естетично «проживаються» у кожному елементі народного танцю.

У контексті дослідження естетики танцю важливою є думка В. Лебедева про те, що передача естетичного змісту відбувається за допомогою елементів знакових систем різних рівнів. Зміст естетичного знаку як і сам знак мають своє значення і підлягають загальним семіотичним закономірностям [7].

Виявити та проаналізувати змістове наповнення естетичного ідеалу, яке творилося і виявлялося українцями у кожному хореографічному дійстві можливо за допомогою вивчення та розшифрування танцювальних знаків-символів. Важливою науковою працею у вивченні семантики пластичних символів народної танцювальної культури українців є дисертаційне дослідження К. Кіндер, у якому зазначено, що «народжена в глибині століть мова жестів, мова пластики людського тіла, де найменші нюанси рухів ніг, рук, голови мали певне значення і виконували соціальні та магічні функції, перетворилась на своєрідну пластичну систему знаків, що дійшла до наших днів. Цей знаково-символічний комплекс виступає репрезентантом суспільного й культурного світогляду людських спільнот у конкретні історичні епохи, а також відображає специфіку мислення та особливості взаємин людини з природою, основні риси етнічної ментальності» [5; 86].

Мова українського народного танцю є у своїй суті процесом естетичної комунікації за допомогою закодованої у знаково-символічну форму всієї багатоманітності переживань та цінностей, втілення естетичного ідеалу, тому танець стає предметом вивчення семіотики, що дозволяє глибше розглянути специфіку хореографічної мови в аспекті її змістового наповнення.

Ю. Лотман виводив поняття знаку як фундаментальне у семіотиці, науці про знакові системи. Знаки замінюють явища та речі, створюючи можливість обміну інформацією між людьми [9]. Особливу сферу семіотичного дослідження складає мистецтво як знакова система. Учений виокремлював поняття «символ» як деяке знакове вираження вищої і незнакової сутності, яка, як правило, має культурно більш ціннісне значення, та у багатьох випадках глибоку архаїчну природу. Символ у своєму вираженні та змісті виступає як певний текст, який має чіткі межі і цілісне замкнуте у собі значення. Це дозволяє виділити символ із площини семіотичного контексту. Існуючи як завершений текст зі своєю смисловою та структурною самостійністю, символ має здатність до стійкого збереження і переходу по культурній вертикалі від минулого в майбутнє. «Пам'ять символу завжди більш древня, ніж пам'ять його несимволічного текстового оточення» [9; 193].

Важливим аспектом у розгляді естетичного змісту українського народного танцю є дослідження комунікативної дії символу. Цей процес Ч. Морріс називає семіозисом і розглядає його фактори: об'єкт, що виступає як знак (знаковий засіб), те, на що знак вказує знак (десигнат), дія, в силу якої об'єкт стає знаком (інтерпретанта) та інтерпретатор [10].

На основі визначених факторів семіозису Ч. Морріс виокремлює основні бінарні співвідношення між ними. Це семантика, як ставлення знаків до їх об'єктів (знак – десигнат), та прагматика, як співвідношення знаків та інтерпретаторів [10; 7-8].

Виходячи з цих положень маємо можливість визначити, що є знаком та системою знаків у хореографії. Основними знаками, які є носіями інформації у танці є танцювальний жест, рух, поза. Знаковою системою у хореографії виступає її лексика, тобто багатство знаків, які передають інформацію у танці.

Наступним завданням постає необхідність окреслення об'єкту, на який вказує хореографічний знак народного традиційного танцю. В архайчному суспільстві танцювальний рух прив'язаний до конкретних об'єктів життя, побуту, праці первісної людини і мав виражену побутово-прикладну функцію: означення звіра, на якого полюють, закликання дощу, перевтілення у тотемні сили та ін. З виокремленням танцю як естетичного мистецького явища, яке все більше набирало ознак символізму, танцювальний знак ставав носієм певного художньо-естетичного смислу, втрачаючи свої прикладні функції. Отже, у площині семантики танець є формою символічного художньо-естетичного мислення.

Інтерпретатор танцю (як виконавець, так і спостерігач), контактуючи зі знаково-символічним хореографічним матеріалом, вступає з ним у певне співвідношення-переживання, яке має характер естетичного задоволення (якщо інтерпретатор «зчитує» смисли-символи і вони співпадають з його естетичним ідеалом), або байдужості, пасивності (якщо інтерпретатор не «зчитує» смисли-символи), чи незадоволення (якщо вони є неприйнятні його світогляду). Цей внутрішній стан чуттєвого емоційного переживання художнього символу прекрасного є дуже виразний, але невловимий, як «пилон на крильцях метелика», без нього мистецьке явище втрачає свою сутність. І однозначно він пов'язаний з естетичними цінностями та естетичним ідеалом інтерпретанта.

У призмі семіотичного аналізу естетики хореографічного мистецтва можна визначити танець як «проживання» інтерпретатором відтворених у пластичних рухах (знаках) символічних естетично-значимих смислів (десигнат). Без цього естетичного «проживання» танець втрачає свою мистецьку сутність і стає послідовним набором рухів (знаків), які лінійно вказують на об'єкт.

Саме процес «проживання» естетичної інформації смислів-символів змушує інтерпретанта емоційно «переобразитися» у процесі контакту з хореографічним твором. Особливо яскраво це прослідковується у традиційній народній хореографії, де виконавець і глядач поєднуються в одній особі. Співзвучними у цьому плані є спостереження та висновки А. Соколова: «Танець починається тоді, коли виникає координація всіх рухів людини, рухів, що вступають у взаємозв'язки один з одним і складають образно-естетичне ціле» [13; 134]. Танець, на його визначення, це створення художнього образу, тоді як в трудовій (побутовій) діяльності це передача предметності результатів праці.

А. Соколов звертає увагу на естетично-ігрову дію у народному танці, у якому учасник естетично «переображується» (змінює свій естетичний образ). «Дівчина, що вирішила взяти участь у хороводі, повинна виконати цілий ряд дій, щоб стати хороводницею. Їй необхідно змінити багато індивідуальних рис – і виглядом і поведінкою максимально наблизитися до певного уявлення про хороводницю, яке в свою чергу відображає ідеал жіночої краси у сприйнятті народу. Ритуал «переображення» в хороводницю передбачає і процес одягання відповідно до традиції костюму, переключення в інший, не побутовий пластичний світ, в якому потрібно певним чином тримати голову, руки, виконувати кроки і т.п. Дівчина, яка у звичайній поведінці має більш різкі рухи, повинна рухатися плавно, велично, на скільки їй це можливо. Та, яка звикла крокувати широко, з розмахом, має стримати крок і т.п. Хороводниця не просто йде – вона виступає, несе саму себе як певну естетичну цінність, утворює всім своїм виразом, поведінкою, пластикою власну естетичну значимість, причетність до ідеалу жіночої краси і доброчесності» [13; 136]. Отже, естетична цінність, естетичний ідеал є невід'ємною характеристикою традиційного народного хореографічного мистецтва.

За визначенням К. Кіндер, український народний танець – це мова символічних рухів, мова тіла, яка належить до найдавніших і найвиразніших проявів людської духовної творчості, це мистецтво образно-пластичного, емоційно-чуттєвого відображення дійсності зображально-виражальними засобами. «Основу народного танцю становлять спеціально відібрані, систематизовані та канонізовані традицією жести, пози, рухи та малюнки, що ними утворюються. Ритмічно організовані, образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю перетворилися на умовні знаки, своєрідний "пластичний код", який відображає характерні риси та особливості певного етносу, його світосприйняття» [5; 25]. К. Кіндер доводить, що пластична символіка народних

танців дозволяє визначити приналежність танцювального твору до певної національної культури і в той же час позначити універсальні загальнолюдські категорії, виведені в танці як естетичний стрижень [5; 25].

Основними критерієм у класифікації українських народних танців, який запропонувала К. Кіндер, є врахування графічних (просторова конфігурації танцю), образних (танцювальний образ) та речових (предмети і атрибути, які використовуються у танці) символів. У відповідності до цього дослідниця виокремлює три групи символіки: сигнітивна (у просторових малюнках, таких як коло, спіраль, крива звивиста лінія; у простих фігурах – ворота, мости, арки, переплетіння, хрестоподібні побудови), іконічна (у зоо-орнітоморфних та антропоморфних образах) та предметна, які детально аналізує у своїй дисертаційній роботі [5; 144].

Комплексний підхід до аналізу українського народного традиційного танцю дозволяє розкрити багатство естетичного вираження духовного світу етносу. Тому є важливим врахування жанрових, тематичних, регіональних, статевих та інших особливостей танцю. Найбільш вичерпну класифікацію українських танців з урахуванням широкого кола критеріїв надав В. Верховинець, а саме: за жанрами (побутові; сюжетні; хороводи), тематикою, кількістю учасників (сольні, парні, масові), типом позиції та рухів, структурною будовою (прості-хороводні, фігурні), музичним супроводом, темпом, характером (поважні, статечні, жартівливі тощо), наявністю-відсутністю гри, зв'язком з обрядовим дійством [2].

Застосовуючи семіотичний підхід проведемо аналіз естетичного змісту декількох зразків українського народного традиційного хореографічного мистецтва.

У монографії О. Смоляка «Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури» подано записи 479 зразків гаївок. Серед них знаходимо гаївку «Зайчику, зайчику, ти сивесенький», записану на Тернопільщині [11; 228-236], яка має декілька варіантів у залежності від місць побутування. Це коловий весняно-обрядовий хоровод, у якому виконавці (можуть бути різні варіанти учасників: лише дівчата, хлопці і дівчата, діти) тримаються за руки, ведуть хоровод і співають. У середині кола «Зайчик», який відтворює жестами і рухами співаний текст, а наприкінці пісні вибирає на своє місце іншого і хоровод ведуть спочатку, аж поки не виберуть усіх учасників хороводу. Персонаж зайця у фольклорі виступає як чоловічий символ, який має яскраво виражений репродуктивний комплекс та еротичну спрямованість, пов'язану з культом родючості та аграрно-продукуючими обрядами [5; 103]. Коло, яким рухаються учасники гаївки, є солярним знаком, означає цілісність, безперервність, первинну досконалість. Лінія кола, яка символізує мінливість, хвилеподібність окреслює магічний простір із центром. Це уособлює повний цикл і досконалість, що відновлюється, вирішення всіх можливостей для існування [6; 160]. У цій замкнутій життєвій циклічності, з якої «а нікуди вискочити, а ні перескочити» [11; 228] у символіці гри-гаївки людині надається право вільного вибору партнера, а також можливість бути вибраним.

Отже, в ігровій формі гаївки «Зайчику, зайчику, ти сивесенький» прочитується естетизована потреба прилучення до вічного життєдайного коловороту Всесвіту, естетично завуальовані у форму хороводу-гри ідеали любовно-шлюбних взаємини, у яких реалізується цінності продовження роду, відновлення життя.

У праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» подано описи декількох традиційних танців, серед яких парний «Роман» [2; 107-109].

Танець «Роман» записаний В. Верховинцем на Київщині у 1911 р., але «ніхто не знає, ким він був занесений в село і ніхто не пам'ятає, відколи він тут танцюється» [2; 107], тобто, нижня межа виникнення танцю давня і вже затерта у часі. Танець виконують три пари (попарно хлопець і дівчина), він має дві фігури: перша повільна, друга швидка. Аналіз музичного супроводу танцю, а також характеристика подана В. Верховинцем, дають підстави віднести його до побутового танцю з маршовою та козацькою частинами. Маршові частини – перша і третя, мають характер похідної музики, яка, як зазначає Б. Водяний, часто використовувалася у весільному обряді у багатьох регіонах України [3; 81]. Колова геометрична побудова першої частини пов'язана з солярною символікою, пари йдуть по колу так, що три ліві лікті хлопців торкаючись між собою утворюють центр кола, а дівчата, яких ведуть хлопці у парі, окреслюють зовнішню лінію кола. Отже, як і у гаївці, проаналізованій вище, маємо у цьому танці окреслення сакрального магічного простору кола символікою жіночності (місячна, приймаюча, потребує захисту, пасивна, хвилеподібна природа) [6; 91-92], в центрі якого солярність чоловічого знаку (верховенство, могутність, активність, героїчний початок, життєдайність) [6; 311-312]. Цікавим для аналізу є положення рук виконавців танцю у першій фігурі – ліва рука парубка звернена долонею вгору тримає дівочу, звернену долонею вниз. З'єднані руки є символом союзу, містичного шлюбу, вірності, причому повернута долоня вгору

є рукою що дарує, а рука дівчини вкладає в руку хлопця – символ служіння, відданості [6; 278-280]. Права рука парубка, що символізує силу, мужність обнімаючи стан дівчини, підтримує її праву руку, що зігнута, спирається на правий бік вище поясу, підкреслюючи жіночність партнерші. Естетика першої фігури танцю відображає ідеал краси парубка, як мужнього, благородного господаря і опікуна сім'ї, та його подруги, вірної, скромної, гідної стати матір'ю та продовжувачкою роду. Кроковий рух по колу зі збереженням вихідної пози рук, де партнер обережно, з повагою та опікою веде партнершу, є естетичним відображенням ідеалу стосунків між хлопцем і дівчиною.

Друга фігура танцю «Роман» за побудовою є почерговим проходженням пар через «ворота». Три пари стають у ряд, середня пара проходить попід підняті руки («ворота») пари, що зліва. Пара, що стала на її місці середньою, проходить попід підняті руки пари, що справа. Створюється ефект безконечного неперервного руху під символічні «ворота», що означає естетично ідеалізований перехід учасників танцю з одного статусу до іншого, нового [5; 97]. Фігура повторюється до закінчення швидкої козацької частини музики, після чого повторюється перша фігура.

Серед традиційних танців, записаних В. Верховинцем на Київщині, є жартівливий чоловічий «Шевчик» на козацьку мелодію. Уже за самою назвою можна віднести його до побутових, що відображають трудову діяльність українців. За описом В. Верховинця танець буває як сольний, так гуртовий і має дві фігури. Перша – це вільна імпровізація парубка, який виходить на середину хати з метою розвеселити усіх присутніх. У ній танцюрист презентує себе як виконавця так, як це дозволяє його хист та фантазія, готуючи глядачів до сприймання другої фігури. У другій фігурі виконавець (чи декілька виконавців) зображає танцювальними рухами роботу шевця, підскакує в такт козака на одній нозі, зігнутий у коліні і піднятий трохи вгору, імітує сукання дратви, витягування шкіри, розкроювання та інші професійні дії шевця. Якщо танцюристів декілька, вони можуть розігрувати різні характери шевців: один підсліпуватий, другий горбатий, третій кашляє і т.п. Основний рух танцю – це стрибання на одній нозі. На основі нього відбувається вільна імпровізаційна імітація професійних дій шевця, причому з гумористичним характером, танцюрист зумисно втрачає рівновагу, зображає втому, похитується, збивається з такту, спотикається, викликаючи сміх у глядачів. Після другої фігури повторюється перша, у якій виконавець виходить з ролі «шевця» і закінчує танець проходкою по колу або танцювальними рухами, за своїм бажанням [2; 110-111].

Естетика танцю «Шевчик» є представленням комічного у світобаченні українського народу, виявом веселого життєрадісного характеру, здатності сприймати буденну рутинну працю, необхідну для виживання, у призмі добродушного гумору, що геніально творився і «звучав» у таких хореографічних імпровізаціях. Через створення образу професійного невдахи-шевця та підсміюванням над його незугарністю у своєму ремеслі в естетичному змісті жартівливого танцю як підтекстове протиставлення відчитуємо розуміння ідеалів краси праці шевця (майстерність, витривалість, сила, розум, винахідливість), вияв поцінування високого рівня професіоналізму майстрів, що забезпечували потреби спільноти.

Висновок. Традиційний український народний танець є носієм сутнісних естетичних цінностей, він покликаний забезпечити процес естетичної комунікації людини з найважливішими ідеалами її життя, закодованими у пластичні символи хореографічної дії, створеної за допомогою виразних рухів, жестів та поз, і тим самим дати можливість пережити естетичну насолоду (втіху), збагатити духовний світ.

Така здатність зумовлена властивістю народного танцю стверджувати ідеали краси людини через співвіднесення з життєдайністю природи, піднесеності, величі та могутності через уособлення з магічною силою божества, комічного, як ствердження життєвого оптимізму та поцінування власної гідності через сміх над своїми недоліками. Це естетична форма вияву тих ментальних характеристик, які споконвічно притаманні українському народу.

Представлений у статті семіотичний підхід до аналізу естетики українського традиційного народного танцю може стати базою для наступних теоретичних розробок щодо вивчення українського хореографічного мистецтва у різноманітті багатства його естетичного змісту.

Список використаної літератури

1. Богород А. В. Танець як явище людського буття: філософський аналіз. «Гілея: науковий вісник»: Зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 67. С. 322-330.

2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ : Муз. Україна, 2008. 150 с.
3. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період XIX – початку XX ст. *Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2001. № 2 (7). С 79-83.
4. Гуменюк А. Записи і принципи класифікації народних танців. *НТЕ*. Київ : ІМФЕ, 1964. № 6. С. 37–42.
5. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дис. ...канд. миств.: 17.00.01. Київ, 2007. 179 с
6. Купер Дж. Энциклопедия символов /пер. И. В. Комаров. Москва : Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. 409 с.
7. Лебедев В. Ю., Прилуцкий А. М. Эстетика: учеб. для бакалавров. Москва : Изд-во Юрайт, 2016. 424 с.
8. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX століття: автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2003. 173 с.
9. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992. С. 191-199
10. Моррис Ч. У. Основания теории знаков. [Электр. ресурс]. URL: http://wwwbim-bad.ru/docs/morris_semiotics.pdf. Назва з екрану.
11. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : монографія. Ч. 2. (нотний додаток). Тернопіль : Астон, 2001. 392 с.
12. Сморг Л. О. Эстетика: Навч. пос. Київ : Кондор, 2005. 334 с.
13. Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора. *Методы изучения фольклора*. Ленинград : Лениздат, 1983. С. 126–138.

References

1. Bohorod A. V. Tanets yak yavyshe liudskoho buttia: filosofskyi analiz. «Hileia: naukovyi visnyk»: Zbirnyk naukovykh prats. Kyiv, 2012. Vypusk 67. S. 322-330.
2. Verkhovynets V. M. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu. 5-te vyd., dop. Kyiv : Muz. Ukraina, 2008. 150 s.
3. Vodiany B. O. Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia v avtentychnomu seredovyshchi u period XIX – pochatku XX st. Naukovi zapysky Ternopil'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo. 2001. № 2 (7). S. 79-83.
4. Humeniuk A. Zapysy i pryntsyпы klasyfikatsii narodnykh tantsiv. NTE. K.:IMFE, 1964. № 6. S. 37–42.
5. Kinder K. R. Semantika plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukrainsiv: dys. ...kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01. Kyiv, 2007. 179 s
6. Kuper Dzh. Entsiklopediya symvolov /per. Y. V. Komarov. M.: Assotsyatsiya Dukhovnoho Edyneniya «Zolotoi Vek», 1995. 409 s.
7. Lebedev V. Yu. Estetyka: uchebnyk dlia bakalavrov / V. Yu. Lebedev, A. M. Prylutskyi. Moskva : Yzdatelstvo Yurait, 2016. 424 s.
8. Lehka S. A. Ukrainska narodna khoreohrafichna kultura KhKh stolittia: avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 17.00.01. Kyiv, 2003. 173 s.
9. Lotman Yu M Symvol v systeme kulturu. Yzbrannue staty. T. 1. Tallynn, 1992. S. 191-199
10. Morrys Ch. U. Osnovanyia teoryy znakov. [Elektr. resurs]. URL: http://wwwbim-bad.ru/docs/morris_semiotics.pdf. Nazva z ekranu.
11. Smoliak O. S. Vesniana obriadovist Zakhidnoho Podillia v konteksti ukrainskoi kultury : monohrafiia. Ch. 2. (notnyi dodatok). Ternopil : Aston, 2001. 392 s.
12. Smorzh L. O. Estetyka: Navchalnyi posibnyk. Kyiv : Kondor, 2005. 334 s.
13. Sokolov A. A. Problema yzuchenia tantsevalnoho folklora. Metody yzuchenia folklora. L.: Lenyzdat, 1983. S. 126–138.

AESTHETICS OF UKRAINIAN FOLK TRADITIONAL DANCE : SEMIOTIC APPROACH

Zhao Ruixue – graduate student at the Department of Musicology
and Methods of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Vodiana Valentyna – Candidate of Pedagogical Sciences (Ph. D.),

Associate Professor at the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The article investigates the aesthetics of Ukrainian folk traditional dance through the prism of semiotic analysis. Emphasis is placed on the fact that traditional folk dance is the bearer of essential aesthetic values, which are encoded in the pliant symbols of choreography. Traditional dance is seen as a process of aesthetic communication of a person with the most important ideals of his/her life. The article carries out an analysis of the aesthetic content of Ukrainian folk traditional dances, in particular «Bunny, bunny» haivka (spring dance song), «Roman» pair dance, and «Shevchyk» humorous dance.

Key words: Ukrainian folk traditional dance, aesthetic content, semiotic method, choreographic symbols.

UDK 793.397(=161.2)

AESTHETICS OF UKRAINIAN FOLK TRADITIONAL DANCE : SEMIOTIC APPROACH

Zhao Ruixue – graduate student at the Department of Musicology
and Methods of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Vodiana Valentyna – Candidate of Pedagogical Sciences (Ph. D.),

Associate Professor at the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The aim of this article is to study the aesthetics of Ukrainian folk traditional dance through the prism of semiotic analysis.

The methodological basis of the study includes the works of scholars in the field of choreography (A. Bohorod, V. Verkhovynets, A. Humeniuk, K. Kinder, S. Lehka), art history (B. Vodiani, O. Smoliak, A. Sokolov), aesthetics (V. Lebedev, L. Smorzh), and semiotics (J. Cooper, Y. Lotman, Ch. Morris).

The results of the study confirmed that traditional Ukrainian folk dance is the bearer of essential aesthetic values. It is aimed at ensuring the process of aesthetic communication of a person with the most important ideals of his/her life, encoded in pliant symbols of choreographic action created by expressive movements, gestures and poses, thus giving the possibility to experience aesthetic pleasure (consolation), and to enrich the person's spiritual world. This characteristic is caused by the ability of folk dance to assert the ideals of beauty through the correlation with the perfect vitality of nature, sublimity, greatness and power through personification with the magical power of the deity, comic, as an affirmation of life optimism and self-acceptance through laughing at personal drawbacks. This is an aesthetic form of expression of those mental characteristics that are originally inherent in the Ukrainian people.

The novelty of this study is that for the first time the aesthetics of Ukrainian folk traditional dance is studied using the semiotic method. Based on it, the analysis of the aesthetic content of Ukrainian folk traditional dances is carried out on examples of the «Bunny, bunny, you are gray-haired» haivka (spring dance song), recorded by O. Smoliak in Ternopil region; the «Roman» pair dance and humorous «Shevchyk», recorded by V. Verkhovynets in Kyiv region.

Practical significance. The semiotic approach to the analysis of the aesthetics of Ukrainian traditional folk dance presented in the article can become the basis for further theoretical developments in the study of Ukrainian choreographic art in the variety and richness of its aesthetic content.

Key words: Ukrainian folk traditional dance, aesthetic content, semiotic method, choreographic symbols.

Надійшла до редакції 24.05.2021 р.

UDK 793.322 (045)

СИНТЕЗ БОЙОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА. СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ

Мостова Ірина Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

Харківська державна академія культури, м. Харків

<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.482>

pisergeevna2808@gmail.com

Розглянуто бойові танці різних країн світу, організацію військової підготовки, процесу надбання та удосконалення бойових навичок. Виявлено особливості формування та розвитку бойових танців в Україні. Проаналізовано особливості взаємодії бойового та хореографічного мистецтва в рамках їхнього історичного розвитку. Визначено вплив даного синтезу на удосконалення та подальший розвиток обох видів мистецтва на сучасному етапі. Окремо висвітлено місце жінки у військовій практиці. Проведено контент-аналіз хореографічних творів, в яких втілено бойові танці та адаптовано елементи бойових мистецтв відповідно до сценічних вимог.

Ключові слова: бойове мистецтво, хореографія, бойові танці, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. Прискорені темпи розвитку технологій, поширення впливу соціальних мереж на світоглядну систему людини та її естетичні вподобання, укорінення віртуальної реальності – неповний перелік факторів, що вимагають від мистецтва пошуку нових засобів взаємодії з об'єктом

впливу. Саме через синтез та взаємодію різних видів мистецтв між собою уможливилось створення нового художнього продукту, удосконалення виразних засобів, що вже існують, стимулювання інтересу до певного виду мистецтва. Задля реалізації цих засад стає актуальним вивчення синтезу хореографічного та бойового мистецтв.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному мистецтвознавстві проблема синтезу бойового та хореографічного мистецтв досі лишається мало вивченою. Дана наукова лакуна замовлена відсутністю необхідних навичок у дослідженні взаємодії цих видів мистецтв із досить відмінними виразними засобами та специфікою створення кінцевого продукту. Здебільшого науковці приділяють увагу вивченню певного виду мистецтва: хореографічного або бойового. Найактуальнішими для нашого дослідження стали роботи Д. Бернадської «Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв» [2] та Д. Берестовської «Синтез искусств и образный мир художественного творчества» [1], в яких розглянуто особливості взаємодії хореографії та інших видів мистецтв. Для осягнення теорій синтезу мистецтв були долучені роботи Р. Вагнера [3], Л. Виготського [6], М. Кагана [7]. Також осмислено спеціальні наукові видання: В. Пилат «Бойовий гопак» [9], В. Верховинець «Теорія українського народного танцю» [5], К. Василенко «Лексика українського народно-сценічного танцю» [4].

Мета статті полягає у необхідності визначити особливості взаємодії бойового та танцювального мистецтв, охарактеризувати напрями їхнього взаємозбагачення та використання у рамках збагачення виразних засобів, що дозволить сформувати новий напрям розвитку обох видів мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Синтез – процес об'єднання розрізнених частин будь-чого у єдине ціле. Говорячи про синтез мистецтв слід розуміти об'єднання виразних засобів, смислових компонентів, ідей заради створення нового творчого проекту або удосконалення чинного. Будь-який синтез є гармонійним, рівноправним поєднанням раніше сформованих видів мистецтв, що прагне задовольнити соціокультурні потреби до чого нового, виразнішого та всеосяжного. Д. Бернадська стверджує, що синтез – поєднання двох протилежних базисів, які сполучаються у нову художньо-синтетичну дійсність [2].

Синтез бойового та хореографічного мистецтв – явище не нове, його витoki слід шукати у мистецькому синкретизмі, коли види мистецтва були нерозчленованими. У первісному суспільстві хореографічне та бойове мистецтво поєднувались у єдине дійство у контексті виконання танцю-ініціації, під час якого юнак знайомився з історією роду та його бойовим минулим. Пізніше юнаки виконували власні танці, відтворюючи в них військові перемоги та поразки, додаючи до своїх танців бойові елементи, техніки володіння примітивною зброєю. Ритуальні танці відігравали важливу роль у підготовці до важких та часто смертельних поєдинків, виступаючи елементом удосконалення методики ведення бою. Окрім того, прадавні воїни виконували військові танці як символ пошани богам, а схрещування зброї під час поєдинку символізувало продовження роду [9]. Послідовне виконання рухів, схожих на танець, не лише тренувало м'язи, але й стимулювало нервову систему бійця, активуючи необхідну гормональну активність.

Бойові танці були важливою частиною культури Давніх цивілізацій. Згадки про військові танці єгиптян та греків залишились у зображеннях на ужиткових предметах, скульптурі. Найпопулярнішим військовим танцем Давньої Греції був корибантум (імітація дій корибантів), синтетичного типу, що поєднував бойове, релігійне та мімічне дійство. Під час виконання танцю чоловіки підстрибували та підкидали догори зброю. Танець піррик – бойовий танець дорійців, імітував поведження воїна на бранному полі.

На території Європи та Азії також розвивались бойові танці. Прадавня культура кельтських фенії зберегла важливі традиції ведення бою. Виразною ознакою цього способу підготовки було індивідуальне виконання бойового танцю, що заглиблювало людину у стан глибокого транс. Ритуальні пляски часто формували образ «воїна-звіра», який імітував рухи тварини та поведився як звір під час поєдинку. Воїнів, що могли наслідувати образ ведмеда чи вовка називали берсеркерами [10]. Основу методики підготовки до бою складала зовнішня медитація – набуття певного психофізичного стану через виконання послідовних фізичних рухів, які складали ритуальний танець.

За часів Середньовіччя бойові танці трансформувались через необхідність відповідати правилам світських раутів: зникли бойові прийоми, уповільнився темп виконання, зникла військова агресія. В наступні епохи, починаючи з Відродження, бойовий танець усе більше втрачав своє пряме призначення, відходячи у сферу розваг.

Більш детально розглядаючи бойовий танець у контексті його історичного становлення, слід зазначити помітну роль жінки. Під час військових походів жінки виконували всі домашні функції чоловіків. Не виключенням були і військові танці. Часто жінки виконували їх протягом усього походу, до повернення чоловіків. Звичайно, у даному випадку відбувалась зміна функцій бойового танцю: він переставав готувати воїна, а був засобом оберегу, звернення до богів із проханням допомоги чоловікам у бою.

Жінки залишалися не лише берегинями, але й часто носіями бойових традицій. Одинокі матері в Україні мали силу та міць, щоб перевірити бойову підготовку власних синів, виконати своєрідну ініціацію парубка та благословити його перед військовим походом. В українському епосі часто зустрічаються легенди, в яких саме жінка виступає у якості учителя бойовим мистецтвам. Дана концепція легенд не йде в супереч світогляду та суспільному устрою, адже базується на праслов'янських матріархальних традиціях. Феномен «жінки-воїна» відомий в Україні ще за часів язичництва. Покровительками жінок-воїнів були Велика Мати та бог війни Арей. Після Хрещення Русі дані образи трансформувалися в образи Пресвятої Покрови та Юрія Змієборця, які пізніше стали покровителями українського козацтва. Часто жінки обирали життя воїна через певні сімейні обставини: дівчина відмовлялась від одруження та вивчала військову справу, якщо у родині не було хлопців; відмовою від дівочої долі могла стати хвороба (мати дівчини, звертаючись до Бога з проханням про одруження дитини, могла пообіцяти, що дівчина після одужання присвятить себе військовій справі); причиною могла стати помста за вбивство родини.

Існування специфічної військової культури у жіноцтва України підтверджується весільним звичаєм, що розповсюджений по всій території країни. У святковому потязі нареченого дівчина несе зброю і є символом чоловічої мужності та сили. Однак, усі ці спогади про жінку-воїна говорять про те, що наслідувати чоловічі обов'язки жінку спонукали лише серйозні обставини. У суспільній свідомості стверджувалась думка, що жінка може себе реалізувати лише у родині як мати та жінка, а її основна функція у військовій справі – сакральна. Через замовляння, казки, легенда та колискові пісні мати формувала у свідомості синів образ сміливого, доброго воїна; жінки благословляли перед походами, дівчата дарували вишиті хустки – оберег у бою.

Народи, у яких танцювальне мистецтво є національною гордістю, а народні танці популярні далеко за межами країни, мають бойові мистецтва засновані на виконанні танцювальних елементів. Звичайно, до таких країн, без сумніву, належить Україна. В Україні поєднання бойового та танцювального мистецтва найпомітніше, а танець є значною складовою бойового трансю. В основу відреставрованих українських бойових мистецтв покладено ритуальний танець: дійство перед початком поєдинку та сама техніка ведення бою (плавні охоплюючи захвати, ковзні переміщення, хвилеподібні удари). Музичний супровід поступово залучав виконавця у специфічну форму трансю, а танцювальні рухи поступово адаптувались до бойового мистецтва.

Бойові танці в Україні були відомими ще з часів Трипільської культури, про що свідчать знайдені археологами зображення танцівників. На прикрасах епохи Київської Русі зображено танцівника в обладунках та з мечем, якому відповідали дівчина та гусяр.

Бойові танці були популярними по всій території України. Сильні та волелюбні гуцули здавна використовували танець під час опанування бойових мистецтв. Опришки танцювали під час загальних зборів із топірцями, ножами та мечами або взагалі без зброї. Кожен юнак мав вільно та вправно володіти топірцем. Сема через танець відпрацьовувались відповідні навички та вдосконалювалась майстерність. У танці воїни імітували справжні удари топірцем, виконували переміщення з ударами одним та двома топірцями, біги та стрибки з ударами, оригінальні кроки, присядки, присядки з підсічкою топірцем під час стрибка. При цьому топирець тримали у самих різноманітних положеннях. У Західній Україні були популярними танці «Коломийка», «Гуцулка», «Аркан», «Опришки», «Гайдук» і значна більшість із них виконувались із топірцем, навіть за умови виконання танцю у парі з дівчиною. Окрім військових функцій топирець виконував магичні функції під час проведення багатьох весільних обрядів: його весь час тримав наречений, як символ чоловічої влади; він був елементом весільного дерева нареченого, як символ його мужності та доблесті. На весіллі топірцем одрубували нареченій косу під час посвяти її у жінки, одягали на голови нареченого та нареченої капелюх та вінець відповідно.

Із топірцями, прикрашеними дзвіночками, танцювали колядники під час святкової ходи та навколо хазяїна хати, де відбувалось святкове дійство.

Звичайно, найпоширенішими залишалися бойові танці у представників Запорізького козацтва. Знавці історії та побуту козаків писали, що пісні, танці та стрілянина не закінчувались протягом дня та ночі. Козаки могли танцювати без відпочинку, тим самим розвиваючи силу, міць та витривалість. Вони часто ототожнювали війну з танцем та віддавали перевагу танцювальній манері ведення бою.

Так, у стані козаків було відомо чимало військових танців, до нашого часу збереглися «Гопак», «Метелиця», «Козачок». Ці танці не мали певної загальної форми та відрізнялись регіональними особливостями. Окрім того, деякі з них відрізнялись жанровою та видовою диференціацією: «Козачок» міг бути суто чоловічим або парним, а «Метелиця» – «батальною» або «громадською».

Серед запорожців «Козачок» був виключно військовим танцем, що мав багато простих та складних акробатичних елементів, займав позиції сакрального танцю, тому його вивченню відводилось чимало часу. Танець вимагав від виконавця значної фізичної підготовки, сили та

витривалості. Козак повинен був засвоїти майже чотирнадцять рухів, а сам танець виконували на святковому столі так, щоб не зачепити чарки та їжу. Танцювальний елемент «повзунець» спочатку вивчали на землі, а потім удосконалювали його виконання на діжках, що рухались. Деякі рухи «Козачків» спочатку відпрацьовувались у воді, а вже потім на землі.

Бойовим танцем, що й досі поширений в Україні серед парубків є бойовий гопак – система духовного та фізичного виховання, що сформувалась за часів Запорізької Січі [9]. Танець тут відіграв багато важливих функцій. По-перше, слід згадати, що фізичні та військові тренування за часів життя українського народу в умовах вимушеного підкорення іншим державам суворо заборонялось, тому система фізичних справ та бойових прийомів була вдало замаскована під виконання танцю. По-друге, танець ритмізував фізичний рух та будь-які бойові прийоми, їхнє відпрацювання відбувалось систематичніше, а результати ставали помітнішими. Під час проведення тренувань хлопець виконував рухи, співав та багато переміщувався у просторі, що тренувало його витривалість та надавало сил. Козак виконував «Гопак» у повній бойовій амуніції та з шаблями в обох руках. Бойові прийоми відпрацьовувались через танцювальні рухи: «яструб», «щупак», «повзунець», «розніжка», «тинок» та ін. Під час танцю також удосконалювались навички володіння зброєю: шаблями, списом.

На сьогодні бойовий гопак відповідає усім вимогам сучасного бойового мистецтва: розроблена базова техніка та методики викладання, затверджені рівні майстерності та правила проведення змагань, видано багато підручників та методичних посібників.

В Україні також поширені інші різновиди сучасних бойових мистецтв, основу яких складає танець. Чимало молодих людей віддають перевагу вивченню капоейри – бойовому танцю афро-бразильського походження, в якому бойове мистецтво та танцювальні рухи тісно переплітаються та підпорядковуються музиці.

Звичайно, синтез бойового та танцювального мистецтв не закінчується лише використанням танцю як засобу розвитку фізичних навичок та систематизації бойових дій. Танець також значно збагачується завдяки бойовим мистецтвам. Останні доповнювали палітру виразних засобів класичного танцю. Балетмейстери, створюючи батальні сцени, часто звертались до мистецтва сценічного бою. Він не передбачає імпровізації з боку виконавців, особливо якщо передбачений бойовий реквізит: шаблі, шпаги та ін. Найвиразніше бойові танці та бойові прийоми використовувались Ю. Григоровичем у своїх балетних виставах. У балеті «Спартак» та «Половецьких плясках» автор часто використовував синтез бойового та хореографічного мистецтв, збагачуючи палітру рухів, розвиваючи сценічні образи та додаючи їм більшого темпераменту й характерних рис. Створені Ю. Григоровичем батальні сцени вражали глядача своєю величиною та напругою. Так, бойові прийоми допомагають розкрити основну думку хореографічного твору.

У сучасній хореографії використання бойових мистецтв майже не знає кордонів. Відсутність канонічних форм сучасного танцю дозволяють балетмейстерам використовувати бойові прийоми та сценічний бій у безмежній кількості. Виразно представлено проникнення бойових мистецтв у бродвейські мюзикли, де часто трапляється зіткнення сторін під час конфлікту. Самобутньо виглядають сутички котів в однойменному творі Ендрю Ллойда Уебера, де хореограф Дж. Лінн максимально реалістично використовувала прийоми сценічного двобою. Не поступаються виразністю бойові сцени у мюзиклах «Чікаго» (хореографія Б. Фосса) та «Нотр-Дам» (хореографія М. Мюллера).

В українському народно-сценічному танці бойові елементи – невіддільна частина танцю, закарбована історія українського народу. Видатні балетмейстери минулих років та сучасності створили чимало прикладів «Гопаків», «Козачків» та «Арканів», назавжди зберігаючи пам'ять про славне військове минуле українців для наступних поколінь.

Елементи володіння зброєю, бойові переміщення та прийоми втілено у творах видатного українського балетмейстера П. Вірського, що досі входять до репертуару Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського. В хореографічному творі «Запорожці» [12] використано елементи володіння списом, особливості ведення бою, переміщення під час проведення поєдинку. Вони вдало підпорядковуються музичному супроводу та ритму, поглиблюють тему та ідею, підсилюють вплив на глядача. Всі використані бойові прийоми адаптовано відповідно до законів драматургії хореографічного твору. У «Гопаку» представлено складну чоловічу техніку, що є нічим іншим як бойовими прийомами [11]. Сам танець – сценічне видовище, в якому беруть участь не лише хлопці, але й дівчата. Подібні «Гопакі» створені в репертуарах всіх професійних та аматорських колективів.

У хореографічних творах із репертуару Заслуженого академічного Закарпатського народного хору та Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» втілено бойові надбання опришків: відповідно до сценічних умов адаптовано методику володіння топірцем, перенесено звичаї, що супроводжували ініціацію юнаків, відтворено елементи бою.

Головне завдання балетмейстера – виключити використання бойових прийомів заради видовищності. Під час створення бойових сцен слід пам'ятати про точку сприйняття з глядацької зали, відповідність образу та ідеї твору, коректно оцінювати культуру створеної сцени.

Висновки. Перспективи подальших досліджень. Синтез бойового та хореографічного мистецтва базується на гармонійній взаємодії, поєднання й доповненні виразних засобів. Для обох видів мистецтв даний процес – необхідність, що дозволяє привертати до себе все більшу увагу.

Танець не лише допомагав замаскувати вивчення бойових мистецтв під час гонитви; він концентрував увагу учнів, налаштовував на спільну роботу, синхронізував усі фізичні процеси та підготовлював духовну базу.

Сьогодні, завдяки танцю, бойові мистецтва перетворились на цікаве видовище. Все частіше можна зустріти показові виступи, цілком підпорядковані законам створення хореографічного номера. Підкорення музичному ритму, визначення положення тіла у просторі, контроль над витривалістю, постановка вірного дихання – все це додав до бойового мистецтва танець.

Безсумнівно, бойові мистецтва збагатили танець новими виразними засобами, дали змогу реалізовувати складні епічні сюжети, створювати різючі батальні сцени, майстерно додавати бойові поєдинки у хореографічний твір, методично будувати трюкові частини.

Дана тема цікава багатовекторністю подальших досліджень. Необхідно поглиблювати знання з методики адаптації бойових прийомів та рухів до законів драматургії хореографічного твору, техніки використання зброї у танцях; вивчати вплив танцю на фізичний та духовний стан воїна, створювати та аналізувати новітні методики організації тренувань через використання танцювальних вправ.

Список використаної літератури

1. Берестовская Д. С. Синтез искусств и образный мир художественного творчества. *Синтез искусств в художественной культуре*. Симферополь, 2010. С. 4–25.
2. Бернадська Д. П. Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»: матеріали міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Дрогобич, 2013. Вип. № 7. С. 78–86.
3. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. *Избранные работы*. Москва: Искусство, 1978. С. 142–261.
4. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 493 с.
5. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ: Муз. Україна, 1990. 150 с.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 344 с.
7. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
8. Моклиця М. В. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі*: зб. наук. пр. Вип. 6. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. С. 70–75.
9. Пилат В. С. Бойовий гопак. Львів: Логос, 1999. 336 с.
10. Speidel Michael P. Berserks: A History of Indo-European «Mad Warriors». *Journal of World History. Published by: University of Hawai'i Press on behalf of World History Association*. Vol. 13, No. 2, Fall, 2002. pp. 253–290.
11. Youtube-ресурс. Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського («Гопака», хореограф-постановник П. Вірський) URL: www.youtube.com/watch?v=DvZh6VGMkgo (дата звернення: 05.08.2021).
12. Youtube-ресурс. Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського («Запорожці», хореограф-постановник П. Вірський) URL: www.youtube.com/watch?v=i8nYqZ3_hUA (дата звернення: 05.08.2021).

References

1. Berestovskaia D. S. Sintez iskusstv i obraznyi mir khudozhestvennogo tvorchestva. *Sintez iskusstv v khudozhestvennoi kulture*. Simferopol, 2010. S. 4–25.
2. Bernadska D. P. Suchasna khoreohrafiia v konteksti syntezy mystetstv *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Seriiia «Mystetstvoznnavstvo»: materialy mizhvuz. zb. nauk. pr.. molodykh uchenykh Drohobytskoho derzh. ped. un. -tu imeni Ivana Franka*. Drohobych, 2013. Vyp. № 7. S. 78–86.

3. Vahner R. Proizvedenie iskusstva budushcheho. *Izbrannye raboty*. Moskva : Iskustvo, 1978. S. 142–261.
4. Vasylenko K. Yu. Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1996. 493 s.
5. Verkhovynets V. M. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 150 s.
6. Vyhotskyi L. S. Psikhohyia iskusstva. Moskva : Pedahohyia, 1987. 344 s.
7. Kahan M. S. Morfolohyia iskusstva. Istoryko-teoreticheskoe issledovanye vnutrenneho stroeniya mira iskusstv. Leningrad : Iskustvo, 1972. 440 s.
8. Moklytsia M. V. Vid synkretyzmu do setsesii: filosofski aspekty syntezy mystetstv. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Yavyshche syntezy mystetstv v ukrainskii literaturi: zb. nauk. prats. Vyp. 6*. Luts'k: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, 2008. S. 70–75.
9. Pylat V. S. Boiovyi hopak. Lviv : Lohos, 1999. 336 s.
10. Speidel Michael P. Berserks: A History of Indo-European «Mad Warriors». *Journal of World History. Published by: University of Hawaii Press on behalf of World History Association*. Vol. 13, No. 2, Fall, 2002. pp. 253-290.
11. Youtube-resurs. Natsionalnoho zasluhenoho akademichnoho ansamblu tantsiu Ukrainy im. P. Virskoho («Hopak», khoreohraf-postanovnyk P. Virskiy) URL: www.youtube.com/watch?v=DvZh6VGMkgo (data zvernennia: 05.08.2021).
12. Youtube-resurs. Natsionalnoho zasluhenoho akademichnoho ansamblu tantsiu Ukrainy im. P. Virskoho («Zaporozhtsi», khoreohraf-postanovnyk P. Virskiy) URL: www.youtube.com/watch?v=i8nYqZ3_hUA (data zvernennia: 05.08.2021).

SYNTHESIS OF MARTIAL AND CHOREOGRAPHIC ARTS. SPECIFICS OF INTERACTION

Mostova Iryna – Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article describes the martial dances of different countries, the organization of military training, the process of obtaining and improving combat skills. The features of the formation and development of martial dances in Ukraine are revealed. The peculiarities of interaction between martial and choreographic arts in their historical development are analyzed. The influence of this synthesis on the improvement and development of both types of arts at the present stage is defined. The place of a woman in military practice is highlighted separately. The content analysis of choreographic works which embodied martial arts dances and adapted martial arts elements according to the stage requirements has been carried out.

Key words: martial arts, choreography, dance of martial, synthesis of arts.

UDC 793.322 (045)

SYNTHESIS OF MARTIAL AND CHOREOGRAPHIC ARTS. SPECIFICS OF INTERACTION

Mostova Iryna – Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Aim of paper is to identify the peculiarities of interaction between martial and dance arts, to characterize the lines of their mutual enrichment and use in the framework of enrichment of different means, which will allow to form a new trend of development of both art forms.

Research methodology. The method of analyzing historiographic material with further summarization has been used.

Results. Synthesis of martial and choreographic arts is based on harmonious interaction, combination and complementarity of various means. For both types of art this process – the need, which allows for commitment to themselves all the more attention.

The dance not only helped to entice the study of martial arts during combat, it concentrated the attention of students, set up for joint work, synchronized all the physical processes and prepared the spiritual foundation.

Today, thanks to the dance, martial arts transformed into a valuable show. More and more often you can see a show of performance, which is fully in accordance with the laws of creating choreographic numbers. Adherence to the musical rhythm, recognition of the position of the body in space, control over vitriol, staging a virtuous breathing – all this added to the martial art of dance.

Certainly, martial arts enriched the dance with new expressive means, gave the opportunity to realize complex epic plots, create different battalion scenes, masterfully add martial compositions to the choreographic work, methodically create stunt parts.

Novelty. This article systematizes the knowledge about the peculiarities of the synthesis of martial and choreographic arts in the context of their modern development.

Practical significance. The results of the article are used during the creation of dances and physical training in the context of any martial arts training.

Key words: martial arts, choreography, dance of martial, synthesis of arts.

Надійшла до редакції 2.09.2021 р.

УДК 792.2

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ШЛЯХУ ДО ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ :
ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Мельничук Юрій Степанович – доцент кафедри театральної режисури,
Заслужений діяч мистецтв України,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-8434-3419>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483>
melnichuk_juri@ukr.net

Стаття присвячена дослідженню історичних передумов формування сучасного театру в Україні періоду здобуття державної незалежності. Розглянуто проблему дерусифікації та десовєтизації національного театального простору, подолання колоніальної залежності від російського театру. Окреслено ключові тенденції розвитку та вплив естетики постмодерну на українську драматургію і театр. Доведено необхідність відмови від радянських підходів до організації театальної справи, витіснення російськомовного контенту з наукової та освітньої діяльності. Зроблено висновок про доцільність наукових досліджень та введення до навчального процесу педагогічної спадщини Леся Курбаса його методики виховання майбутніх акторів та режисерів. Виявлено кардинальні зміни в підході до роботи режисера над текстами класичної драматургії.

Ключові слова: український театр, дерусифікація, десовєтизація, національна ідентичність, постдраматичний театр, режисерська концепція, «ситуативна» п'єса.

Постановка проблеми. Український театр знаходиться в стадії своєрідного переформатування і пошуку нових шляхів розвитку. Повільно, зі страшним скрипом, відходять у минуле часи, коли провідною тенденцією національного театального мистецтва було рабське поклоніння перед усім започаткованим в столиці колишньої радянської імперії, бездумне копіювання чужих мистецьких матриць та ідеологічних догм. Поступово відбувається усвідомлення безперспективності такого шляху, зроблені перші кроки у потрібному напрямі, але національна драматургія і театр ще й досі знаходяться на маргінесі європейського театального життя. Відсутня державна стратегія розвитку сценічних мистецтв. Ще не подолані надзвичайно живучі, принизливі шовіністичні міфи про безперспективність української мови та культури, хуторянсько-містечковий характер театру та вторинність національної драматургії. Дається взнаки імперська політика репресій та знищення покоління українських митців, штучне вилучення національної театальної культури із загальноєвропейського контексту, послідовна руйнація за роки комуністичного панування традицій модерного українського театру, закладених діяльністю Леся Курбаса. Питання власної ідентичності, дерусифікації і десовєтизації національного театру, пошуку нових підходів до організації театальної справи повинні стати пріоритетними сьогодні. Особлива увага повинна приділятися дослідженню проблеми втілення літературних текстів та впливу постдраматичної естетики на сучасну українську драматургію і театр. Потрібне ґрунтовне осмислення результатів, щоб успішно рухатися вперед і уникнути системних помилок в справі розбудови театальної справи в Україні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Протягом багатьох років тема імперської залежності українського театру від всесильної метрополії вважалася не зовсім актуальною. Існування російського театру в Україні та його вплив був настільки звичним і природнім, а теза про вихід з «однієї шинелі» навіть викликала сентиментальне зачарування у великій кількості наших науковців та театральних критиків. Вони з легкістю думали та писали двома мовами, двома мовами викладали у театальному університеті, з задоволенням іздили дивитися до «білокам'яної» вистави Р. Тумінаса, К. Серебряннікова чи С. Женовача, захоплено розповідали про враження і було у них правилом хорошого тону, час від часу, «посварювати» такий вже недолугий і безнадійно відсталий український театр. Складалося враження, що згадана столична театральна спільнота до кінця не вірила, що ця українська незалежність надовго. Показовою є стаття С. Васильєва «Український театр: від Союзу – до Майдану» [1], надрукована в журналі «Театр». Одним із перших ґрунтовних досліджень сучасного театру в українській театральній науці була праця Н. Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук» [4], опублікована у 2000 р., де переконливо доведено, що національний театр, зберігаючи зв'язки і відчуваючи вплив північного сусіда, все-таки рухається в напрямку Європи і займається пошуком власної ідентичності.

У наступній монографії, що вийшла через десять років «Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності» [3] досліджено проблему радикалізації інтерпретацій та новітніх стосунків із класикою, передбачено тенденцію тотальної девальвації слова на прикладі вистав світового та українського пошукового театру. Різним аспектам становлення та функціонування національного театру присвячені роботи О. Коваленко, О. Мірошніченка, Н. Мірошніченко, О. Левченко.

Проблеми сучасної драматургії та вплив постдраматичної естетики на театральний процес в Україні розглянуто в роботах Ю. Голоднікової, Є. Васильєва, М. Шаповал, О. Миколайчука, Ж. Бортнік.

Мета статті: дослідження історичних передумов становлення сучасного національного театру.

До її завдань можна віднести: доведення згубного впливу концепції двомовності та необхідності дерусифікації і десоветизації театального простору, подолання колоніальної залежності від російського театру. Ґрунтовне осмислення ключових тенденцій розвитку, витіснення російськомовного контенту з наукової та освітньої діяльності, виявлення нових підходів до втілення класичних текстів та впливу естетики постмодерну на українську драматургію та театр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Здобуття Україною незалежності в 1991 р. стало епохальною подією, що зупинила згубне імперське панування та цинічне знищення одного з найбільших європейських народів, започаткувала процес формування української нації. Століття стагнації мови та всього національного мали на меті манкуртизацію та повну асиміляцію українців, а горітчано-шароварна квазі-естетика та фальшивий пролетарський інтернаціоналізм, із легкої руки «інфікованих» комуністичною ідеологією московських посіпак, видавалися за справжнє українське мистецтво. Кучка відданих імперії письменників, художників та акторів були оголошені світочами національної культури. Плоди тотальної руйнації національної самосвідомості продовжуємо пожинати й сьогодні. Ще донедавна молоді українські драматурги розуміли, що тільки написання п'єси «мовою міжнаціонального спілкування» та її успіх на російській сцені буде для них перепусткою в професію. Випускники національних навчальних закладів акторської кваліфікації, проклинаючи свій «оужнорусский акцент», прагнули потрапити хоча б в допоміжний склад будь-якого російськомовного театального колективу. Та найкрасномовнішим підтвердженням колоніального становища нашого театру є той факт, що першою сценою України в усі часи вважався Національний театр російської драми ім. Лесі Українки. Він був на особливому рахунку стосовно кадрового забезпечення, фінансування, репертуарної та гастрольної політики. Цей пріоритет зберігається і сьогодні. Влада декларує успіхи у справі впровадження державної мови у всі сфери суспільного життя, а насправді, з вуст багатьох відомих політичних та культурних діячів ще й досі можемо почути думку про необхідність функціонування російської мови і культури на рівні з українською. Ще й сьогодні п'єси російськомовних драматургів є основою репертуару значної кількості українських державних театрів, цією ж мовою здебільшого проводяться репетиції. Очевидно, що подібні парадокси є типовими для умовного перехідного періоду, який затягнувся на добрих тридцять років, але важливо щоб держава неухильно проводила політику пріоритету національної мови і культури, а прагнення шукати якісь компроміси, як це було вже неодноразово в нашій історії, може стати причиною нових соціальних катаклізмів. Водночас зауважимо, що послідовна національно-культурна політика і пріоритет державної мови не є запереченням мови і культури російської, на рівні з мовами та культурами інших національних меншин. Кожна незалежна держава жорстко контролює ситуацію, та неухильно дотримується балансу, звичайно з пріоритетом в бік мови і культури національної. Потрібно враховувати той факт, що питання даного спектру мають подобу такого собі, «троянського коня», яким користаються вороги України, щоб посяти розбрат у суспільстві, створити негативний імідж у світі та розхитати підвалини державності.

Для успішного впровадження нових підходів та пріоритетів до театральної справи потрібно зрозуміти всі особливості та передумови надзвичайно складного процесу функціонування українського театру в період поступового переходу від тоталітарної імперії до демократичної незалежної держави. Колишня партійна номенклатура, яка під тиском обставин змушена була підтримати незалежність, не поспішала робити невідкладні кроки стосовно запровадження самостійної політики в сфері культури. В повітрі витала концепція двомовності, яка в довготривалій перспективі привела б до знищення української мови та ліквідації незалежної держави. Російський театр почувався в Україні на привілейованому становищі, багато українських за статусом театрів у східних та південних областях мали у своєму репертуарі вистави двома мовами. Видатний український письменник М. Хвильовий, розуміючи всі наслідки імперської культурної політики, ще на поч. ХХ ст. висунув гасло: «Геть від Москви!», яке не було почуте значною частиною українських письменників та митців, схожа ситуація складалася і на зорі здобуття незалежності. Як не важко усвідомлювати цей факт, але тільки відверта агресія північного сусіда, відторгнення територій та тисячі смертей українських патріотів змогли призупинити просування ідей «русского мира» та «общих духовных скрепов» у свідомість громадянського суспільства. Після проголошення незалежності наприкінці ХХ ст. український театр прагнув надолужити пропущене за період перебування у складі радянської імперії. Стрімкого розвитку набуває студійний рух, здійснюються постановки драматичних творів, що були заборонені цензурою. Більшість театральних колективів, щоб по вінця насолодитися свободою, намагалися за будь-яких умов здивувати публіку сценічним втіленням опальних авторів. На афішах України з'явилися імена М. Булгакова, М. Ердмана, О. Солженіцина, В. Набокова, Л. Андрєєва, І. Бабеля, А. Платонова, В. Аксьонова, але на пальцях однієї руки можна було полічити постановки за творами М. Куліша,

В. Винниченка, чи О. Олесь. І тут спостерігаємо очевидний пріоритет російських авторів як результат згубного впливу цинічної лжетеорії про «советский народ» із панівним становищем російського та поступовою асиміляцією національних мов і культур. Саме європейські фестивалі відкрили українським театральним діячам очі на власну ідентичність, змусили дати відповідь на світоглядні питання: що є український театр, до якої культури ми належимо? Серйозною дилемою для глядачів десь у Франції, чи Великобританії був перегляд вистави театру з незалежної України, яка йшла російською мовою, з англійським чи французьким синхронним перекладом, а особливо, якщо добру половину глядацької зали складали представники української діаспори першої чи другої хвилі та їх нащадки. Люди, що віддали життя боротьбі проти тоталітарної московської імперії, які зберегли мову і культуру в умовах еміграції, не знаходили пояснення такому казусу. Не зовсім вдалим були спроби здивувати європейську фестивальну публіку постановками драми абсурду французьких, англійських, чи польських авторів, які в Європі давно втратили актуальність і сприймалися, як очевидний анахронізм. Показовою була демонстрація у радянських кінотеатрах кінця XX ст., колись заборонених, фільмів Ф. Фелліні, Ж.-Л. Годара, Л. Бунюеля та інших елітних режисерів світового кінематографу. Після падіння «залізної завіси» і процесів перебудови громадяни прагнули потрапити на стрічки славетних режисерів, сподіваючись побачити щось надзвичайне, але їхні очікування не справджувалися. Нелінійний сюжет та надскладний асоціативний ряд не знаходили відгуку в масовій аудиторії, що багато років була поза світовим кінематографічним контекстом, смаки якої формувалися такими кіно шедеврами, як «Службовий роман», чи «Москва сльозам не вірить». Навіть фахівцям непросто було пробиватися до смислів та образної системи видатних режисерів сучасності. Фільми демонстрували у найкращих кінотеатрах, квитки на прем'єрні сеанси були повністю розкуплені, але до завершення залишалися лише найстійкіші шанувальники, яким, у свою чергу, так і не вдалося зосередитися на перегляді з причини розчарованих глядачів, що постійно виходили з зали і голосно висловлювали своє незадоволення. Сьогодні, аналізуючи цей історичний факт, особливо в світлі театральної реформи в Україні, потрібно акцентувати увагу на існуванні у мистецтві постмодерну двох напрямів: масового та елітарного. Останній – не для загального вжитку, це приклад вишуканого мистецтва, яке має новаторський характер і вимагає підготовленого реципієнта, здатного зрозуміти складну мову знаків, отримувати естетичне задоволення від процесу їх розкодування та народження цілого спектру різноманітних асоціацій. Натомість важко очікувати позитивного результату від акції, фільму, чи вистави, якщо режисер, незалежно від його мистецьких поглядів, не відчуває суспільну атмосферу, не враховує настроїв, смаки і очікування публіки. Сьогодні серед молодих режисерів все більше прихильників естетики постмодерного театру, де слово лише один із засобів виразності поряд із пластикою, музикою, світлом та сценографією. Театр намагається позбавитись рабської залежності від літератури, вистава не повинна бути банальною ілюстрацією п'єси, а режисер під час її сценічного втілення перетворює свої суб'єктивні бачення в театральні знаки. Глядачі стають свідками руйнування театральної ілюзії, постійної трансформації «я-актора» у «я-персонаж» і навпаки, своєрідного оголення театральної конструкції з можливістю взяти участь у самому дійстві. Постдраматична концепція набуває все більшого поширення в українському театральному просторі. Сьогодні режисер повинен чітко усвідомлювати і ретельно прораховувати всі виклики, які чекають на нього, коли він бере той, чи інший драматургічний матеріал і пропонує його розглянути в такому ракурсі. Якісний склад трупі, відповідний рівень адаптації текстів з огляду на режисерську концепцію, але найважливіше – уявлення про очікування, запити і смаки майбутніх глядачів. Годі сподіватися, що всі шанувальники театру в Україні стануть прихильниками постмодерної естетики, яку намагаються опанувати режисери нової генерації. Ці пошуки належно оцінені театральними експертами та критиками, але чи погодяться їх прийняти, виховані на традиціях звичайного репертуарного театру, пересічні глядачі десь у Тернополі, Полтаві, чи Черкасах? Питання, що спонукає до роздумів і підштовхує до думки про необхідність ретельного дослідження проблеми. Можливо, першим кроком у цьому напрямі, була б державна підтримка недержавних театрів, які б стали майданчиками для експерименту, альтернативою традиційного театру і відповідали смакам більш вибагливої публіки. Особливо, коли мова йде про невеликі міста, де поціновувачі театру є заложниками, здебільшого, консервативних поглядів місцевого театрального керівництва, яке шляхом неймовірних маніпуляцій залишається біля керма протягом останніх тридцяти років, сповідує традиційну репертуарну політику та панічно боїться будь-якого експерименту.

Рудименти радянської системи виховання майбутніх фахівців театрального мистецтва надзвичайно живучі в Україні. Для цього варто розгорнути освітні навчальні програми з режисури та майстерності актора, історії театру та теорії драми будь-якого навчального закладу, який готує фахівців за напрямом 026 «Сценічне мистецтво». Методика виховання актора і режисера в традиціях російського психологічного театру, навчальні посібники видані в Москві та Санкт-Петербурзі, твори російської та радянської драматургії складають майже 70 % друкованих обсягів. Режисерська та

педагогічна діяльність К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, О. Таїрова, Г. Товстоногова, М. Кнебель, А. Ефроса, Ю. Любімова є основою в організації навчального процесу в українських театральних вишах. Справа не в прізвищах і не в російському театрі, який справді зробив помітний внесок у світове театральне мистецтво, справа в пріоритетах та дотриманні балансу. Чому майбутні українські актори та режисери не можуть опановувати інші театральні школи, напрями і методики: Є. Гротовського, П. Брука, Е. Барба, Б. Брехта, А. Арто, А. Мнушкіна, Р. Лабана, М. Фельденкрайза, Р. Вільсона, Т. Остермайєра, Р. Кастеллуччі, М. Равенхілла, Е. Някрошюса, В. Пансо. А чи вдалося науковцям провести фундаментальне дослідження педагогічної діяльності Леся Курбаса, методики роботи режисера та його учнів над акторською технікою, п'єсою та виставою з метою використання результатів в навчальному процесі? Напевно є над чим замислитись відповідним відділам Міністерства освіти і науки України, Національної спілки театральних діячів України та Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса.

Більше того, у зв'язку зі зміною театальної парадигми в бік постмодерної естетики є велика потреба у фахівцях з адаптації та актуалізації літературних текстів та літературного перекладу. Вже багато років науковці, а також практики театру змушені використовувати в роботі російськомовний контент за відсутності українського. Ще досі не перекладена найавторитетніша праця стосовно новітнього театального дискурсу «Постдраматичний театр» Г.-Т. Лемана [5], то про яке осмислення вітчизняних та світових тенденцій на відповідному науковому рівні може йти мова!

Сучасний театральний процес в Україні також засвідчує живучість радянської системи організації літературної творчості і драмопису зокрема. Традиційно драматургія існує у відриві від нього, твориться без будь-якого врахування запитів, потреб та стану сучасного театру. Заслугує на увагу видавнича діяльність Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса, з'явилися вдалі проекти нової драми та перформативного театру в плані пошуку підходів до творення драматургічних текстів, але вони суттєво не вплинули на загальний стан речей. Багато років існує спільнота українських драматургів, які не розуміються на специфіці театру, мають про нього уявлення, здебільшого, «з парадного під'їзду» та орієнтуються виключно на репертуарні традиції та смаки середини ХХ ст. Вони з неймовірною плодovitістю продукують свої п'єси, видають власним коштом або за гроші спонсорів. Дехто, будучи вже автором прозових, чи поетичних творів, вирішив спробувати себе у новій якості і здобути славу драматурга. Здавалося б нічого поганого в цьому немає, але одного бажання стати драматургом не завжди достатньо для того, щоб створювати тексти, які відповідатимуть вимогам сучасного театру. Інша категорія драматургів, взявши у спільники самого Чехова, відмовляється від співпраці з традиційним театром, стверджуючи, що там не зможуть зрозуміти сучасну п'єсу і знайти їй адекватне сценічне втілення. Вони віддають перевагу експериментальним студіям, або формату сценічних читань на фестивалях нової драми, наприклад «Тиждень актуальної п'єси». Драматургія і театр шукають шляхів співпраці в нових умовах, хоча, незалежно від уподобань, кожен автор мріє про сценічне втілення своїх творів. Найрадикальніші апологети постмодерної естетики не можуть заперечити той факт, що людина, яка продукує тексти для театру, повинна розумітися на його законах, навіть якщо вона планує ці закони порушувати. У протиріччі зі здоровим глуздом є позиція окремих новоявлених гуру сучасної драматургії, які виступають із заявами про те, що не дозволяють змінювати навіть кому в тексті, а за неузгоджені скорочення, будуть позиватися в суді, згідно з законом про авторське право. Виникає питання, а як же бути з сучасною естетикою, яка проголошує радикальне переосмислення культурної парадигми? Постмодерна концепція базується на відмові від попередніх цінностей та запереченні мімізису як головного інструменту художньої творчості. На противагу наслідуванню, зроблено акцент на ігровому принципі, інтелектуальній грі з реципієнтом за допомогою тексту, враховуючи те, що автор втрачає пріоритет у його тлумаченні. Чи зможуть українські драматурги змиритися з поступовою втратою ведучої ролі і перебудуватися, з огляду на вимоги сучасного театального процесу? Постдраматичний театр висуває свою концепцію розуміння роботи над драматургічним текстом і ролі драматурга у ньому «у такому театрі часто є режисер, драматург (playwriter) і драматург (dramaturge). В українській мові не маємо подібного розмежування. Playwriter – це людина, яка пише п'єси, публікує їх, пропонує театрам до постановки, а dramaturge – працює над виставою разом із усією творчою командою. У такому випадку взагалі може не бути жодного літературного матеріалу, а лише тема. Команда визначає конкретну тему, тоді драматург може залучати різні тексти та інші джерела. Він створює контекст для команди, яка працює над виставою: приносить їм книжки, фільми, музику, твори візуального мистецтва, матеріали, які допомагають розібратися у темі, рефлексувати або слугують інспірацією. Також часто текст народжується спільно в роботі з акторами й акторками.

Їм дають завдання імпровізувати, робити етюди, монологи, власні висловлювання. Робота драматурга – фіксувати це і, спільно з командою, відбирати матеріал, скорочувати, дописувати, формувати структуру. Драматург має зрозуміти, як краще вмонтувати той чи інший текст, або сцену у виставу» [2]. Чи спроможний український театр радикально змінити підходи до сценічного втілення драматургічних текстів, чи буде це відповідати запитам глядачів? Відповіді на ці непрості запитання може дати тільки живий творчий процес і час. А чи не краще кардинально змінити державну політику в галузі мистецтва і здійснити часткове роздержавлення репертуарних театрів та дозволити місцевим громадам розглядати питання про можливості реалізовувати альтернативні проекти. Реформувати нежиттєздатну і регресивну структуру, а в невеликих містах сприяти утворенню альтернативних театральних колективів, які зламують монополію обласного драматичного театру і будуть відповідати запитам та смакам молодіжної аудиторії та вишуканої публіки, яка внутрішньо готова до театального експерименту та адекватно сприйматиме радикальні підходи до зміни репертуарної політики. Питань більше чим відповідей, але час вимагає зміни підходів до театальної справи, появу фахівців якісно нового рівня і не лише суто творчих спеціальностей.

Нічого окрім іронічної посмішки не викликає навіть спогад про існування в штатному розкладі репертуарних театрів посади завіта, тобто завідуючого літературною частиною, яка лишилась українському театру в спадок від радянських часів. Його діяльність обмежується підготовкою друкованої продукції до вистави та скупим повідомленням про прем'єру в місцевих засобах масової інформації. Зазвичай її займають випускники філологічного факультету місцевого університету з родичів директора, або «спущені» згори управлінням культури, чи державною адміністрацією чиновники, які втратили посаду після чергової зміни влади. Це люди без театального досвіду та літературного таланту, безпорадні у справі формування репертуарної політики, не розуміються на новітніх тенденціях, не володіють необхідною інформацією стосовно сучасної світової та вітчизняної драматургії. Вони не зможуть взяти на себе відповідальну ділянку роботи з адаптації тексту, чи створенні літературної редакції п'єси для нової постановки. Бувають виключення, але вони, як правило, ще більше увиразнюють всю абсурдність цього пострадянського атавізму в сучасному театральному процесі. З огляду на стрімкі зміни в підході до драматургічних текстів без реформування та наповнення новим змістом творчої діяльності завіта, чи літературного консультанта, а може й штатного драматурга, як у Німеччині, про якісні зрушення в цьому питанні не може бути й мови. Це повинен бути фахівець із літературним обдаруванням, який має досвід творення драматургічних текстів, веде активну співпрацю з авторами, залучає до роботи молодих драматургів, рекомендує режисеру п'єси та інші літературні тексти, які б могла поповнити репертуарну афішу.

Заслужовує на увагу досвід Одеського академічного українського драматичного театру ім. В. Василька, який при сценічному втіленні твору М. Булгакова «Собаче серце» (реж. М. Голенко), звернувся до послуг молодого драматурга О. Лягушонкової, яка стала автором літературної адаптації тексту, згідно режисерської концепції вистави. Цей приклад вдалої комунікації – переконливий аргумент на користь пропонованої версії про необхідність співпраці автора текстів із режисером та запровадження механізму, що існує в багатьох європейських театрах, коли драматург чи літературний консультант є учасником проекту з моменту закладання його фундаменту. Особистість режисера є основоположною в сучасному театрі, хоча все важливішою є здатність створювати команду фахівців, які в ході народження задуму і подальшого його втілення можуть ефективно співпрацювати і доповнювати один одного, бо вистава сьогодні – це унікальна музично-пластична поліфонія, де кожна складова рівнозначна.

З іншого боку, необхідне вміння виявляти певні політичні, соціальні та морально-етичні тенденції в суспільстві, прагнення з допомогою обраного та відповідно адаптованого літературного матеріалу, спонукати глядачів до глибинного розмірковування над життям. Саме тому традиційні опозиції «театр і драматургія», «режисер і п'єса» постійно в полі зору дослідників сучасного театру.

Помітними театральними подіями останніх років є постановки талановитого режисера І. Уривського, який наполегливо займається пошуком нових шляхів сценічного втілення творів української класичної літератури. Його вистави мають як палких прихильників, так і послідовних критиків, що закидають режисеру досить вільне поводження з класичними текстами, їх суттєве скорочення та актуалізацію. По суті, ситуація не нова з огляду на досвід багатьох митців-реформаторів в українському театрі. Важливо зрозуміти, що режисер розглядає драматургічний твір лише як матеріал, підґрунтя для майбутньої постановки і визнає себе прихильником «візуальної режисури». Очевидно, що його цікавить не сам текст, а ті глибинні асоціації, рефлексії та алюзії,

навіяні твором і які повинні бути трансльовані глядачеві через візуальні образи. У рецензії на виставу «Лимерівна» за П. Мирним на камерній сцені Національного театру ім. І. Франка простежено характерну для режисера тенденцію: «Класична п'єса, немов дістала зі своїх старих, порваних кишень частину того давнього світу, і дмухнула на нього новим свіжим, сучасним повітрям. І. Уривський, йде своїм стабільним, спокійним шляхом, зберігаючи у виставі щось автентичне, колоритне і дуже притаманне новому українському театру» [6]. Тобто основою концепції майбутньої вистави є суб'єктивні враження режисера, які відлиті у театральну форму та донесені до реципієнта всіма сценічними засобами. Текст як джерело народження образу і лише одна з фарб на його режисерській палітрі. На думку Н. Корнієнко, такий підхід до задуму вистави вимагає створення, так званої «ситуативної п'єси», тобто використання класичної п'єси в якості лібрето, де закладено багаторівневий процес взаємодії словесної, музичної, пластичної та світлової партитур. «Класичний текст різко спрощується, редукується до простих елементів, архетипових, до сюжету чи фабули, щоб вивільнити простір для зняття накопичених попередніми прочитаннями стереотипів, для вільного використання «поведінки» персонажів. Не забуваймо, що і Шекспір, і Брехт, і Ануй, і Фріш, і... так само свого часу використали в якості лібрето сюжети хронік, відомих оповідей, магічних сюжетів» [3; 120]. Поза сумнівом, глядачі, які віддають перевагу традиційному театру, що ознайомлені з текстом п'єси і прийшли насолоджуватися його звучанням зі сцени, будуть розчаровані, хоча афіша завбачливо попереджає, що вистава створена за мотивами. Н. Корнієнко, яка вважає, що трансформація фундаментальних складових класичного тексту є історико-культурною реальністю і наше завдання – зрозуміти її логіку, відкрити для себе всі аспекти цього художнього і естетичного феномену.

Важливою тенденцією сучасного театрального життя є постійно зростаюча кількості студій, недержавних театрів і незалежних проєктів та їх вплив на театральний процес в Україні. Сьогодні, завдяки пандемії та введенню карантинних обмежень, багато театрів перейшли на пошуки дистанційних методів роботи з глядачем. Навіть фінальна частина Всеукраїнського фестивалю театрів «ГРА – 2021», який проводився завдяки ініціативі Національної спілки театральних діячів України, відбувалася в он-лайн режимі. Очевидно, що таким чином неможливо отримати повноцінне враження від побаченого, але був у цьому і свій позитив. Завдяки цим вимушеним змінам у підході до комунікації, суттєво розширилась його аудиторія. Значно більша кількість глядачів, із різних куточків держави та з-за її меж, змогла познайомитись із кращими, на думку авторитетної експертної ради, театральними проєктами. Є сподівання, що по завершенню карантину глядачі з задоволенням переглянуть вистави у більш природньому для кожного проєкту середовищі. Більше того, можемо констатувати процес театральної децентралізації – серед фаворитів не лише столичні вистави, а й театральні проєкти з Одеси, Львова, Тернополя, Рівного, Берегово.

Обнадійливу оцінку підсумкам фестивалю та загальному стану сучасного українського театру дає О. Стельмашевська. Вона констатує, що «наразі відбувається кардинальна зміна парадигми: поступовий, але невідворотний відхід від олдскульного театального підходу – в бік сучасного мислення в усіх напрямках театальної справи. Якщо український театр й надалі так само талановито і несамоовито резонуватиме цьому світові сучасною театальною мовою – він буде затребуваний глядачем і цікавий світовій спільноті» [8].

Висновки. В ході дослідження розглянуто головні передумови становлення і розвитку сучасного українського театру в період здобуття державної незалежності, шляхи подолання колоніальної залежності від російського театру, згубний вплив концепції двомовності на театральний процес в Україні. Вказано на необхідність відмови від радянських підходів до організації театальної справи, витіснення російськомовного контенту з наукової та освітньої діяльності. Зроблено висновок про доцільність наукових досліджень та введення до навчального процесу педагогічної спадщини Леся Курбаса, його методики виховання майбутніх акторів та режисерів. Виявлено вплив постмодерної естетики на сучасний театральний процес, кардинальні зміни в підході до роботи режисера над текстами класичної драматургії. Доведено необхідність державної підтримки недержавних альтернативних проєктів у невеликих містах для подолання монополії репертуарного театру. Відзначено позитивну роль фестивалів у справі популяризації якісного театального контенту в Україні та за її межами.

Список використаної літератури

1. Васильев С. Украинский театр: от Союза до Майдана. *Театр*, № 17. 2014. URL: <http://oteatre.info/ukrainskij-teatr-ot-souza-do-majdana>.

2. Ільницька Л. Постдрама: один із етапів театральної еволюції. *Збруч*. 14. 01. 2020. URL: <http://zbruc.eu/taxonomy/term/32650>.
3. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності: монографія. / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ, 2010. 258 с.
4. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації, Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000 160 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Пироженко А. Рецензія на виставу «Лимерівна» URL: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna>.
7. Стельмашевська О. Фестиваль-Премія ГРА. 10.12. 2021. URL: http://nstdu.com.ua/festival/@festival_gra.

References

1. Vasylev S. Ukraynskyi teatr: ot Soiuzu do Maidana. *Teatr*. № 17. 2014. URL: <http://oteatre.info/ukrainskij-teatr-ot-souza-do-majdana>.
2. Illytska L. Postdrama: odyin iz etapiv teatralnoi evoliutsii. *Zbruch*, 14. 01. 2020. URL: <http://zbruc.eu/taxonomy/term/32650>.
3. Korniienko N. Zaproshennia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba neliniinosti: monohrafiia; Nats. tsentr teatr. mystetstva im. Lesia Kurbas. Kyiv, 2010. 258 s.
4. Korniienko N. M. Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk: Kartyna svitu. Tsinnisni oriientatsii. Mova. Prohnoz. Kyiv : Fakt, 2000. 160 p.
5. Leman Kh.-T. (2013). Post-dramatic theater (N. Isaeva, Trans). Moscow : ABCdesign.
6. Pyrozhenko A. (2000) Retsenziia na vystavu «Lymerivna». [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna>
7. Stelmashevskaya O. Festyval-Premiia HRA. 10.12. 2021. URL: http://nstdu.com.ua/festival/@festival_gra.

UKRAINIAN THEATER ON THE WAY TO ITS OWN IDENTITY: HISTORICAL PREREQUISITES, CHALLENGES AND PROSPECTS

Melnychuk Yuriy – Associate Professor of Theater Directing
Rivne State University for the Humanities

The article is devoted to the study of the historical preconditions for the formation of modern theater in Ukraine during the period of state independence. The problem of de-Russification and de-Sovietization of the national theatrical space, overcoming colonial dependence on the Russian theater is considered. The key trends in the development and influence of postmodern aesthetics on Ukrainian drama and theater are outlined. The necessity of abandoning Soviet approaches to the organization of theatrical work, ousting Russian-language content from scientific and educational activities has been proved. The conclusion is made about the expediency of scientific research and introduction to the educational process of the pedagogical heritage of Lesya Kurbas and his methods of educating future actors and directors. Radical changes in the approach to the director's work on the texts of classical drama have been revealed.

Key words: Ukrainian theater, de-Russification, de-Sovietization, national identity, post-dramatic theater, director's concept, «situational» play.

UDC 792.2

UKRAINIAN THEATER ON THE WAY TO ITS OWN IDENTITY: HISTORICAL PREREQUISITES, CHALLENGES AND PROSPECTS

Melnychuk Yuriy – Associate Professor of Theater Directing
Rivne State University for the Humanities

The aim of this work is to study the historical preconditions for the formation of modern theater in Ukraine, to prove the detrimental effect of the concept of bilingualism and the need for de-Russification and de-Sovietization of the national theater space, overcoming colonial dependence on Russian theater.

Thorough understanding of key development trends, identification of new approaches to the implementation of classical texts and the impact of postmodern aesthetics on Ukrainian drama and theater.

Research methodology. The paper analyzes the scientific literature on this topic, in particular two fundamental works of N. Kornienko, as well as summarizes the views of leading scientists.

Results. The conclusion is made that it is necessary to abandon the Soviet approaches to the organization of theatrical work, to displace Russian-language content from stage practice, scientific and educational activities. The necessity of state support of non-governmental alternative projects in small towns to overcome the monopoly of repertory theater has been proved.

Novelty. An attempt is made to verify the idea of total de-Russification and de-Sovietization of the theatrical process in Ukraine, the need to abandon Russian-language content.

The need to introduce the pedagogical experience of Lesya Kurbas into the educational process of theatrical educational institutions is emphasized.

New tendencies in the director's work on dramatic texts in the light of the concept of post – dramatic theater are revealed.

The practical significance. The work can be the basis for a thorough scientific study of the detrimental effects of bilingualism on modern Ukrainian theater, and can also be used in the development of professional training and work programs in educational institutions of art.

Key words: Ukrainian theater, de-Russification, de-Sovietization, national identity, post-dramatic theater, director's concept, «situational» play.

Надійшла до редакції 17.12.2021.p

УДК 792.02.+791]:82-2(092)

СЦЕНІЧНІ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА НАПРИКІНЦІ ХХ – ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТТЯХ ХХІ СТ.

Сорока Марина Василівна – кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.484>
marysya-a@ukr.net

Виявлено ознаки експериментів і пошуків нових сценічних форм у театрі України наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ століття. Зроблено висновок про те, що інтерпретація творів письменника з погляду сьогодення обумовлена режисерською концепцією, грою й костюмами акторів, специфічним оформленням сцени, монтажем кадрів, світловими ефектами, музичним супроводом, призначеними для увиразнення психологізму літературної основи.

Ключові слова: В. Винниченко, театр, режисер, вистава, інтерпретація, інсценізація.

Постановка проблеми та її актуальність. Одним з основних завдань сучасного українського мистецтвознавства є об'єктивне вивчення його історії з метою з'ясування значення художнього доробку самобутніх творців. У цьому контексті театральна інтерпретація творчості В. Винниченка є вагомим надбанням української культури, проте частково втраченим, недостатньо вивченим в архівних матеріалах, а в цілому – малодослідженим і належно не оціненим. Систематизація інформації про сценічні рецепції творів письменника наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст. уможливило відтворення цілісної об'єктивної картини розвитку українського театру, а також поширення набутого досвіду з метою його використання режисерами, акторами, художниками, сценографами та іншими діячами сучасного культурно-мистецького процесу.

Проблема інтерпретації творів В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст. вельми складна й багатогранна, пов'язана зі ставленням літератури та сценічного мистецтва до дійсності, розвитком творчих напрямів і традицій, новаторством, специфікою театральної творчості. Розкриття зв'язків літературного доробку В. Винниченка та українського театру в їхньому розвитку, з'ясування художніх особливостей вистав за п'єсами та прозовими творами митця як художньої традиції дає змогу висвітлити ознаки динаміки українського культурно-мистецького процесу в конкретний історичний період.

Мета статті – з'ясувати специфіку інтерпретації драматичних і прозових творів В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст.

Огляд публікацій і досліджень. Після тривалого замовчування творчості В. Винниченка в другій пол. 1980-х рр. розпочалося плідне осмислення його спадщини та її інсценізація. Г. Веселовська (2019 р.), І. Волицька (1984 р.), В. Гуменюк (2002 р.), А. Гурбанська (2020 р.), Н. Корнієнко (2000 р.), Г. Костюк (2008 р.), П. Кравчук (2008 р.), А. Липківська (2012 р.), С. Мишида (2002 р.), Л. Мороз (1994 р.), В. Панченко (2004 р.) та ін. звертають увагу на різні аспекти тлумачення в українському театрі художніх експериментів В. Винниченка у сфері людської моралі, з'ясовують художньо-естетичну специфіку взаємодії різних видів мистецтва (література, театр, кіно). Утім, незважаючи на значну кількість наукових розвідок літературознавчого, мовознавчого, політико-історичного, філософсько-етичного змісту та увагу до його творчості діячів театру, означена проблема в сучасному українському мистецтвознавстві досі комплексно не вивчена, що й викликає особливу зацікавленість у цьому дослідженні.

Виклад основного матеріалу. Інтерпретація літературної спадщини В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – перших двох десятиліттях ХХІ ст. тісно пов'язана з експериментом, пошуками нових сценічних форм, індивідуальною стилістикою режисерів, акторів, сценографів та інших діячів мистецтва, а також динамікою культурно-мистецького руху. Показовий приклад – діяльність художнього керівника Івано-Франківського драмтеатру Р. Держипільського, який, звертаючись до творів В. Винниченка, не перестає дивувати глядачів. Якщо у драмі «Натусь» (згодом вистава отримала назву «Шлюха») він задіяв досвідчену актрису Г. Баранкевич та перспективного (як невдовзі продемонструвала його унікальна кар'єра в кіно) Р. Луцького, то в інсценізації п'єси «Закон» режисер звернувся до своїх вихованців – учорашніх студентів, а нині працівників театру. Насправді драма «Закон», що отримала сценічну назву «Інтимна зона» з додатком «on-line провокація», – дипломна робота студентів проф. Р. Держипільського. Грають А. Мельник (Панас) та два склади дівчат: І. Буняк та І. Терлецька – у ролі Інни, а також М. Тимчишин та Л. Юськевич – у ролі Люди.

Принцип Держипільського – не вдаватися до повторів, підходити до вистав із позиції оригінальності. У новій постановці п'єси В. Винниченка «Закон», написаної в 1924 р., залишився хіба що тематичний кістяк – Панасова дружина Інна наважується знайти дівчину і підписати з нею контракт на послуги сурогатної матері, щоб нарешті відчути себе повноцінною жінкою. Холодний розрахунок Інни (артистка І. Терлецька), ультиматум чоловікові (актор А. Мельник), і в оселі Панаса та Інни з'являється помічниця Люда (артистка Л. Юськевич). Зрештою, проблема бажаного материнства – вічна. Все інше – за задумом режисера – відбувається наче з кожним із нас, на наших очах, у реальному часі. Завдання Інни – стати щасливою матір'ю. Завдання Люди – виносити, народити і віддати дитину в іншу сім'ю. Завдання Панаса – не страждати, не закохатися в іншу жінку, дочекатися народження дитини, бути покірним долі. Усі зв'язані умовами контракту. Тільки такої умови як «материнський інстинкт» там, на жаль, не вписано. Тому фінал, звісно, зрозумілий: страждатимуть усі. А любов знайде свій прихисток, цього разу – у закоханому погляді на крихітну новонароджену людину, на малого Михасика. І комусь доведеться піти.

Режисер не тільки запропонував глядачам тему для роздумів, складну і як ніколи актуальну (у виставі звучить цифра: щороку в Україні майже 200 тис. жінок роблять аборти, що призводить до безпліддя). Завдання майстра – витворити метафору, як висловився напередодні прем'єри сам Держипільський, «зібрати концентрат проблеми, дати акторам матеріал, на котрому вони зможуть рости». Тому on-line провокація, яку грають, до слова, в малій залі театру, насичена деталями, про які згодом, і масою новацій, як от нестандартна посадка глядачів – їхні стільці розвернуто в бік панорамних вікон вулиці С. Бандери, вікна не зашторено, а сценічний простір має кілька зон – сірий диван і журнальний столик із випивкою, кімнату за склом та дзеркальний коридор, котрий водночас є подіумом, по прямій якого щоразу перед глядачем у шаленому ритмі носяться нещасливі люди, руйнуючи своє життя власними уявленнями про щастя. У виставі «працює» навіть простір вулиці – актори виходять із зали, сідають в авто, мокнуть під дощем зі сніговицею, а в фіналі Інна виходить у шлюбному платті, в котрому чекала омріяну дитину, і стає поміж вікнами подібно до ангела.

Деталі й оптимальне сценічне рішення Р. Держипільського в талановитому художньому виконанні О. Головач продумані до найменших нюансів і промовисті до напівтонів. Біля входу на вулицю висить білосніжне весільне плаття, при вході до зали глядачі натикаються на білосніжну дитячу колісочку на колесах, герої п'єси вбрані у костюми у чорно-білих тонах. Вони то постають перед нами в спідній білизні, то кутаються в теплі светри і куртки – ховаючись від незатишності світу і рятуючись від самотності. Протягом всієї вистави за дією «стежать» оператор з камерою і навісна плазма у ролі надсучасного «зомбоящика».

Формат малої сцени і нової жанрової приналежності надає творцям вистави, глядачам і навіть випадковим перехожим вулиці С. Бандери всього: і радість творчості, і відповідальність за нюанси. Бо коли, скажімо, головний герой у прямому сенсі зняв штани, щоб зіграти інтимну сцену, жінка в другому ряду так по-справжньому скрикнула, що усі на мить завмерли. Того ж вечора чи не всі медіа-ресурси від розгублення («Такого ще у нас не було») радо взялися цитувати фейсбучний пост столичного театрального критика, редактора відділу культури газети «Дзеркало тижня» О. Вергеліса, який приїхав на прем'єру, бо серед усіх театрів країни і культурних подій, про котрі пише щотижня, Франківськ виділяється завжди.

У розмові після другого прем'єрного дня (виставу грають двома складами) О. Вергеліс наголосив на тому, що він не розчарувався. І додав: «Ростислав бере не наративом. Це дуже хороша вистава. Дуже хороше рішення. Я колись, у період своєї викладацької роботи, займався Винниченком, писав різні тексти наукові. Тоді зрозумів, що цей драматург – загадковий, непростий і якийсь супротив постійно викликає в репертуарах різних театрів. Ключа до нього немає. Ти подивись нині репертуари столичних театрів, п'єс Винниченка там не існує взагалі, за якимись поодинокими винятками. Тому що для багатьох він є дзеркалом Ібсена, хтось так скаже, для когось – дзеркалом Чехова. А чи є він сам, часто себе запитую. Він,

безумовно, є, і талановитий режисер його відчує. І в трикутнику, як в оцій п'єсі, і в інших вимірах» [15]. Осмислюючи сутність Винниченкової творчості і новаторство Івано-Франківського театру, О. Вергеліс зазначив: «У цій виставі, попри те, що текст усе-таки звучить, трапилося кілька важливих речей. Перше, відбулася її трансформація – її трансформовано в інший час, в інші психологічні ритми та в інші характери, ніж Винниченко передбачав. І це не завадило Винниченкові: він живий, він хвилює. Друге, це те, що він атмосферний, в тому сенсі, що режисер наповнив Винниченка такими нюансами, які повсякчас ніби розвивають те, що у Винниченка приховано на рівні символізму. Як от ця неповторна сцена, коли героїня стоїть у білому вікні – як Ангел, чи, може, демон. І от такі символічні моменти – сучасні, не надумані, роблять виставу. І це не архаїка, ніяка гра в ретро... І я такий радий, що Винниченко реабілітований після тривалих років ув'язнення в бібліотеках, він реабілітований сучасно, трохи по-хуліганськи, але з дуже точним відчуттям. Людина не змінилася, схеми були в тому столітті, є і сьогодні, а людина не змінилася. Людська душа все та ж. І мені дуже приємно, що я не розчарований вашим театром. Вкотре» [15].

Постановка, яку грають у «малій» залі, вражає багатьма новаціями, зокрема й ретельним доббором акторів. Так, Іванна Терлецька, на думку режисера, схожа на М. Белуччі. У неї дуже промовисте обличчя, а отже: «повсякчас і без зайвої міміки чудово грає обличчя, красиве, духовне і підступне» (О. Вергеліс). Творчу енергію артисти черпають з особистого спілкування з Р. Держипільським, відчуття якісної гри на сцені та співпереживання з глядачем, якого схвилювали – «зачепили» інтимним, тим, що «на споді».

Сучасні українські режисери почали звертатися і до прозових творів В. Винниченка. Одна з вистав – «Момент» (1988 р.) А. Жолдака (художник – Т. Кириченко) на «малій» сцені театру ім. І. Франка: це «одна з тих «реперних» точок, що ними позначено виникнення в Україні «пошукового» театру, котрий, з'явившись на межі 1980–1990-х рр., став важливим фактом і історії вітчизняної сцени, і багатьох окремих мистецьких біографій» [10; 781]. Загальний піднесений настрій на виставі відзначив критик С. Васильєв: «Разом із по-справжньому жертвними на прем'єрі зусиллями виконавців диво «Моменту» творила й публіка, апріорно настроєна на ейфорію. «Момент» зразка грудня 1988 р. – унікальний конгломерат струменів і еманцій усіх його учасників, не в останню чергу й глядачів. Не задумана, певен, режисером як суспільна акція, вистава, попри його волю, набула суспільної аури» [1; 9].

Драматургічну основу постановки склали ранні оповідання В. Винниченка: «Малорос-європеєць», «Голод», «Момент», «Суд», ««Уміркований» та «щирий»». Як слушно зазначила Н. Корнієнко, «молодому режисерові допоміг той факт, що українська культура [очевидно, мався на увазі сучасний етап. – М. С.] поки що не знала стереотипів прочитання Винниченка. Тлумачити можна було вільно і пристрасно» [7; 44]. Оригінальність вистави виявилася, зокрема, в тому, що їй передували два прологи – перший як «камертон» стосовно способу акторського існування, а другий – як змістовно-ідейний «кут зору» (орієнтир) для глядачів. Як зазначила А. Липківська: «Після згадуваного вже «прапрологу (всіх, хто прийшов на виставу, зустрічали актори і кожному гримом ставили позначку на чолі – це давало відчуття релігійного обряду, начебто театр знов повертався з паперті до храму). Другий пролог був цілком знаковий – у ньому відтворювався процес «манкуртизації» нації: відбувався фольклоризований обряд весілля, потім з'являлися постаті в чорних шинелях, під їхнім тиском люди перетворювалися на оскаженілий натовп, вбивали музику, загортали його у целофан, а потім починали схилятися перед цією мумією-монументом, забувши колишню свою природність, щирість, незайманість» [10; 783–784]. За свідченнями А. Липківської, «практично кожен новелу режисер вирішував у відмінному жанрово-стильовому «регістрі», від натуралізму («Голод») через «потік свідомості» («Момент») у виконанні А. Хостікоєва до гротеску на межі абсурду («Суд») [10; 784]. Режисерську концепцію і творче сприйняття артистами ролей описано у характеристиці С. Васильєва: «митці ніби намагаються охопити якомога ширшу панораму типів, уражених холопством, анатомують саме поняття рабства, вивчають його різноманітні вияви», відтак вистава вийшла «відверто еклектична, надмірна за використанням суто формальних знахідок. Здається, тут обнародовано тривіальні прийоми багатьох сценічних систем: театру експресивного, символічного, метафоричного, побутового. Драма тут співіснує з гротеском, реалістичний психологічний образ – із політичною карикатурою» [1; 8]. Сам режисер після прем'єри «Моменту» зазначив, що в цій виставі артисти звернулися «до глибин національного», «до коріння», а в наступній роботі він хотів би відійти від суто національного й піднятися до загальнолюдського в найширшому розумінні. Креативні мистецькі пошуки режисера привели його до найскандальніших та найепатажніших планів, вони хвилювали театральний загаль, але вже не були пов'язаними з українською літературою та національною проблематикою.

На увагу заслуговують художні особливості моновистави «Момент кохання» Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» (прем'єра відбулася 26 травня 2010 р.), у якій значна увага приділяється «мові символів», та роль сценографії й костюмів для вираження ідеї сценічного втілення «Моменту» (Із оповідань тюремної Шехерезади) В. Винниченка – уславлення здатності людини протистояти найжорстокішим обставинам – і водночас наголосити, що людське життя складається з

моментів: моментів щастя, суму, радості, турботи, хвилювання. Постановка здобула визнання і в Україні, і за кордоном: на XIII міжнародному фестивалі моновистав у Македонії (м. Бітола) вона одержала Першу Премію, а Є. Нищука було удостоєно премії за театральні досягнення.

С. Триколенко згадує: «За словами режисера, на створення вистави його надихнув Заслужений артист України Є. Нищук, який приніс йому текст п'єси. Сам пан Євген мотивував свою зацікавленість у цьому творі тим, що Винниченко – дуже сучасний за драматургічною проблематикою автор, і саме цей його твір близький за духом до сучасного світосприйняття тим, що наголошує на необхідності порозуміння та живого спілкування між людьми. Адже у сучасному світі, здавалося б, вже не існує тих моральних обмежень, які описував Винниченко, але замість них постали інші, навіть міцніші та вищі мури кордонів – самотність у соціумі, заглибленість особистості у віртуальний світ та відчуженість від природи. Тому вистава класичного автора початку XX століття ставиться за допомогою сучасних засобів і стає цілком сучасною глядачеві початку XXI ст.» [14; 125].

У цій постановці розкриваються дві сильні, вільнолюбиві особистості – юнака (В'язень) і чарівної дівчини (Муся), які знайомляться в найромантичнішу пору року – навесні, а згодом, долаючи власні страхи й переживши разом «межову ситуацію», рятується від неминучої смерті – утікають з ув'язнення й переходять кордон. С. Триколенко зазначає: «Режисер дещо відкоригував зав'язку історії: у його виставі В'язень Сумління розповідає про свою неймовірну пригоду не тому, що йому кортить побалакати із співкамерниками, як це подається в творі В. Винниченка, а тому, що скоро його життя припиниться, і він уже ніколи нікому не зможе розповісти про пережитий момент кохання. За версією режисера, В'язень перебуває у камері-одиначці, і розмовляє сам із собою, намагаючись не збожеволіти від самотності» [14; 25]. С. Триколенко продовжує: «"Завтра... Це станеться завтра..."», – шепоче В'язень. Завтра його мають розстріляти. Ось причина, яка змушує його поділитися з уявними співбесідниками історією свого раптового, моментального кохання. Знахідкою драматургічного втілення є те, що уявними співкамерниками стають глядачі. Сучасники можуть бачити його спогади в історичній ретроспективі. Розмова актора з собою перетворюється на таку ж розмову з собою для кожного глядача» [14; 125]. Кульмінаційним епізодом є не розповідь про ситуацію «на межі життя і смерті», а те, як жінка «жагуче-шалено» притулилася до чоловіка від радощів, що врятувалися. Той момент герой згадує як найщасливіший у своєму житті: «Це був вихор життя, який зміта все сміття «не треба», «не можна», це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження, народження не з сліпими, видючими очима душі» [3; 49].

Стосовно форми інсценізації твору В. Винниченка слушною є думка С. Триколенко: «Обране режисером творче вирішення сценічно вдало втілене у форматі моновистави. Головний, і, власне, єдиний присутній на сцені актор – Євген Нищук – справляє надзвичайне враження на глядачів. Він має художньо цікаву приємну європейську зовнішність. Подібні риси традиційно вважаються красивими в українців: пропорційна досить міцна статура, гордовита постава, довге чорне курчаве волосся, виразні сріблясто-блакитні очі. Його роль В'язня Сумління, ускладнена перепадами настрою героя та змінами місць дії за сюжетом п'єси, розкриває великий потенціал майстерності актора, демонструє його вміння перевтілитися із стомленого в'язня в палкого закоханого юнака, який здатен всупереч небезпеці радіти життю у всіх його проявах» [14; 127]. А за допомогою мультимедійних засобів вдалося здійснити екскурси в минуле, й зрозуміло, на основі попередньо відзнятого матеріалу та кінопроекції, передати зміни місць дії та ін., що дає змогу герою переміститися в своє минуле життя і взаємодіяти зі своїм персонажем та з іншими героями. У цілому застосування технічних засобів посилює насиченість дії: вистава потребує особливої злагожденості технічного забезпечення, зосередженості кожного її учасника та уваги до найменшої деталі.

Особливістю вистави Т. Жирка «Момент кохання» (2012 р.) є те, що кінопроекції виконують таку ж важливу функцію, як і безпосередня дія на сцені. У цьому зв'язку важливою є думка Г. Веселовської: «І все-таки зовсім не технічні відео-новації зробили цей спектакль притягальним для глядача. Найбільше публіку приваблювало імпульсивне й у край динамічне існування Євгена Нищука відразу в двох іпостасях. Адже відповідно до концепції спектаклю він одночасно був і ув'язненим, який згадує щасливу мить, і тим самим хлопцем, який цю мить переживає. Паралельна присутність у різних часах і просторах, яку може відтворити лише мистецтво театру, у Євгена Нищука зовсім позбавлена штучності. Він наче пірнав, виринав з однієї іпостасі й знову занурювався в іншу, зберігаючи своє єство через виразні ліричні захоплені інтонації та рвучкі емоційні рухи» [2; 103]. З появою на екранах проекції відзнятого матеріалу п'єси глядач ніби опиняється разом із героєм у його спогадах, знайомиться з Мусею, прямує з ними через кордон і втікає від жандармів. «За сюжетом він переховується у повітці, де і зустрічається з таємничою Панночкою, роль якої виконує ефектна красуня І. Цимбалюк. Вона має європейський слов'янський тип зовнішності освіченої інтелігентної жінки – прекрасну фігуру, високе чоло, глибокі проникливі очі. Відповідно до сценічного образу у неї курчаве русьво-золотаво-руде волосся – Винниченко етюдно описує руде волосся героїні. Такі риси, наближені до класичних та властиві образам дуже модних в Європі кінця XIX – початку XX ст. стилів

академізм і модерн. Захоплюючи типажі таких жінок вельми показові у європейському живописі на полотнах Фредеріка Лейтона, Лоуренса Альма Тадема, Генріха Семірадського, Гюстава Клімта, Альфонса Мухи, Вільгельма Котарбінського, Олександра Мурашка [14; 127].

Основною ідеєю вистави, як і твору В. Винниченка, є переконання: головне в житті – вміти йому радіти, знаходити красу, досконалість, радість та щастя у всіх його проявах, на чому наголошує Є. Нищук і на сцені, і на екрані. При цьому акцент ставиться не лише на духовному, а й на фізичному переживанні найвищого злету людської пристрасності, максимального піку емоцій, що їх неможливо повторити. Саме тому, спізнавши «мить щастя», герої розлучаються назавжди.

Костюми для персонажів, виготовлені за зразками вбрання початку ХХ ст., але доволі стилізовані, розробила художниця Н. Рудюк: вони відповідають образам людей молодих і романтичних, які не хочуть сприймати правила оточуючого світу, а мріють про власне щастя та свободу. Пластичне вирішення для вистави (рухи акторів відповідають емоційному стану певної дії, експресія з розвитком вистави наростає) розробила балетмейстер О. Семьошкіна. Роботу хореографа високо оцінила С. Триколенко: «Рухи акторів відповідають емоційному стану певної дії, але при цьому залишаються технічними та виваженими, хоч і не здаються неприродними. Експресія протягом вистави наростає, рисунок танцю набуває нової структури та іншого значення. В'язень на проекції і В'язень на сцені танцюють по-різному. Для героя на сцені чим далі глибшає прірва особистісного роздвоєння й вже недосяжно увійти в свій стан вільного, закоханого, безмежно щасливого... Його рухи стають рвучкішими та агресивнішими, і в них помітний певний надриг, відчуття безсилля та смирення» [14;129]. Музичне тло вистави створив композитор Р. Гриньків. Органічний супровід розкриття емоцій героїв доповнили пісні С. Вакарчука «Така, як ти» й А. Середи «Вийди, змучена людьми» на слова О. Олеся, що посилює зв'язок Винниченкового твору з сучасністю. Через два роки моновиставу «Момент кохання» прийняли до показу на Камерній сцені театру ім. С. Данченка.

Висновки. Отже, драматичні і прозові твори В. Винниченка, суголосні культурно-мистецькій ситуації першої третини ХХ ст., увійшли в культурне сьогодення незалежної України, інтригуючи сучасних читачів і глядачів художніми експериментами в царині людської моралі, спонукаючи їх до пошуку істини й гармонії в незатишному світі та розвиваючи вітчизняне театральне мистецтво у річищі використання нових художніх форм. У наш час активно використовується експеримент і ведуться пошуки нових сценічних та екранних форм (введення деяких героїв із творів В. Винниченка й уведення інших, символічні деталі, використання мультимедійних засобів, відеоряду й ін.). Інтерпретація творів письменника з погляду сьогодення обумовлена режисерською концепцією, грою й костюмами акторів, оформленням сцени, монтажем кадрів, світловими ефектами, музичним супроводом, призначеними для увиразнення психологізму літературної основи.

Список використаної літератури

1. Васильєв С. «Момент» – урок чи символ? Прем'єрні враження, прокоментовані через рік. *Український театр*. 1990. № 1. С. 6–9.
2. Веселовська Г. І. Більше ніж театр. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 2001–2019. Київ : Антиквар, 2019. 328 с.
3. Винниченко В. К. Вибрані твори: Оповідання. Повість. Роман / [передм. Л. С. Дем'янівської]. Київ : Грамота, 2005. 928 с.
4. Волицька І. В. Так починався Лесь Курбас. *Київ*, 1984. № 1. С. 153–157.
5. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2002. 36 с.
6. Гурбанська А. Володимир Винниченко: драматургія – театр – кіно. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 59–64.
7. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
8. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Київ : Смолоскип, 2008. 507 с.
9. Кравчук П. Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри. *Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 8. Львів, 2008. С. 27–38.
10. Липківська А. В. Винниченко. «Момент». *Український театр ХХ століття : антологія вистав* / за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 781–792.
11. Михіда С. П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград : Центр.-Укр. вид-во, 2002. 192 с.
12. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 208 с.
13. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Київ : Твімінтер, 2004. 287 с.

14. Триколенко С. «Момент кохання» на сцені «Сузір'я». *Студії мистецтвознавчі*, 2012. № 3. С. 124–130.
15. Франківський драмтеатр (2012). URL: <https://www.facebook.com/dramteatr.if/posts/1928190590831150/> (дата звернення: 12.01.2021).

References

1. Vasyliiev S. «Moment» – urok chy symbol? Premierni vrazhennia, prokomentovani cherez rik. *Ukrainskyi teatr*. 1990. № 1. S. 6–9.
2. Veselovska H. I. Bilshe nizh teatr. Natsionalnyi akademichnyi dramatychnyi teatr imeni Ivana Franka. 2001–2019. Kyiv : Antykar, 2019. 328 s.
3. Vynnychenko V. K. Vybrani tvory: Opovidannia. Povist. Roman / [peredm. L. S. Demianivskoi]. Kyiv : Hramota, 2005. 928 s.
4. Volytska I. V. Tak pochynavsia Les Kurbas. Kyiv, 1984. № 1. S. 153–157.
5. Humeniuk V. I. Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka. Problemy poetyky : avtoref. dys. ... d-ra filol. nauk. Kyiv, 2002. 36 s.
6. Hurbanska A. Volodymyr Vynnychenko: dramaturhiia – teatr – kino. Stsenichne mystetstvo: tvorchi nadbannia ta innovatsiini protsesy : materialy II Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv : KNUKiM, 2020. S. 59–64.
7. Korniienko N. Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk. (Kartyny svitu. Tsinnisni oriientsatsii. Mova. Prohnoz). Kyiv : Fakt, 2000. 160 c.
8. Kostiuk H. Zustrichi i proshchannia. Kyiv : Smoloskyp, 2008. 507 s.
9. Kravchuk P. Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka u stsenichnykh interpretatsiiakh Hnata Yury. *Visnyk Lviv. nats. un-tu im. I. Franka Serii: Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 8. Lviv, 2008. S. 27–38.
10. Lypkivska A. V. Vynnychenko. «Moment». *Ukrainskyi teatr XX stolittia : antolohiia vystav / za zah. red. M. Hrynshynoi*. Kyiv : Feniks, 2012. S. 781–792.
11. Mykhyda S. P. Slidamy yoho eksperymentiv: Zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka. Kirovohrad : Tsentr.-Ukr. vyd-vo, 2002. 192 s.
12. Moroz L. Z. «Sto rivnotsinnykh pravd»: Paradoksy dramaturhii V. Vynnychenka. Kyiv : In-t literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 1994. 208 s.
13. Panchenko V. Volodymyr Vynnychenko: paradoksy doli i tvorchosti. Kyiv : Tviminter, 2004. 287 s.
14. Trykolenko S. «Moment kokhannia» na stseni «Suziria». *Studii mystetstvoznavchi*, 2012. № 3. S. 124–130.
15. Frankivskyi dramteatr. (2012). URL: <https://www.facebook.com/dramteatr.if/posts/1928190590831150/> (data zvernennia: 12.01.2021).

STAGE RECEPTIONS OF V. VYNNYCHENKO'S WORKS AT THE END OF XX – IN THE FIRST TWO DECADES OF THE XXI CENTURY

Soroka Maryna – Candidate of Art History,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the research is to find out the specifics of interpretation of dramatic and proza works V. Vynnychenko in the Ukrainian theatre at the end of the 20th century – in the first two decades of the 21st century.

Research methodology. The current research is based upon the general scientific methods of analysis and synthesis application, as well as the comparative method, which allowed to reveal the specificity of V. Vynnychenko's works theatrical interpretation at the end of XX – in the first two decades of XXI century.

The novelty of the scientific research consists in the identification of the leading trends of V. Vynnychenko's works interpretation in the modern Ukrainian theatre.

Conclusions. Interpretation of the writer's works has been determined by the director's concept, acting and costumes of actors, stage design, editing, light effects, musical accompaniment, designed to express the psychology of the literary basis.

Key words: V. Vynnychenko, theatre, director, performance, interpretation, staging.

UDC 792.02.+791]:82-2(092)

STAGE RECEPTIONS OF V. VYNNYCHENKO'S WORKS AT THE END OF THE XX – IN THE FIRST TWO DECADES OF THE XXI CENTURY

Soroka Marina – Candidate of Art History,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to find out the specifics of the interpretation of dramatic and prose works by V. Vynnychenko in the Ukrainian theater at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century.

The research methodology is based on the application of general scientific methods of analysis and synthesis, as well as a comparative method, which allowed to clarify the specifics of theatrical interpretation of V. Vynnychenko's works in the late XX – in the first two decades of the XXI century.

The scientific novelty of the obtained results lies in the identification of leading trends in the interpretation of V. Vynnychenko's works in modern Ukrainian theater.

Results and conclusions. Attention is paid to the need to systematize information about the stage receptions of V. Vynnychenko's works at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century, which will allow reproducing a holistic objective picture of Ukrainian theater, artists, scenographers and other figures of the modern cultural and artistic process. It is emphasized that the problem of interpretation of V. Vynnychenko's works in the Ukrainian theater at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century. very complex and multifaceted, related to the relationship of literature and performing arts to reality, the development of creative trends and traditions, innovation, the specifics of theatrical creativity. Theatrical productions of V. Vynnychenko's works in the interpretation of R. Derzhypilsky (drama «Natus») in Ivano-Frankivsk Drama Theater, A. Zholdak (short story «Moment») on the «small» stage of the theater named after I. Franko, T. Zhyrka (short story «Moment») in the Kyiv Academic Theater Arts Workshop «Constellation». Excerpts from reviews of performances by theater critics and reviews of art critics (G. Veselovska, T. Trykolenko, etc.) are given. It is concluded that dramatic and prose works of V. Vynnychenko, consistent with the cultural and artistic situation of the first third of the twentieth century, entered the cultural present of independent Ukraine, intriguing modern readers and viewers with artistic experiments in human morality, encouraging them to seek truth and harmony in uncomfortable world and developing domestic theatrical art in the stream of use of new art forms. Nowadays, the experiment is actively used and new stage and screen forms are being searched for (derivation of some characters from V. Vynnychenko's works and introduction of others, symbolic details, use of multimedia means, video series, etc.). Interpretation of the writer's works from the point of view of the present is due to the director's concept, acting and costumes of actors, stage design, editing, lighting effects, musical accompaniment, designed to express the psychology of the literary basis.

Key words: V. Vynnychenko, theater, director, performance, interpretation, staging.

Надійшла до редакції 18.12.2021

УДК 7.08:097'06

РЕЖИСЕРСЬКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА МОЙСЕЄВА У КОНТЕКСТІ РЕФОРМУВАННЯ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ

Соколенко Наталія Володимирівна – аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-5978-2807>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.485>

quitrack23@gmail.com

Досліджено режисерську та організаційну діяльність Станіслава Мойсеєва на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру (1996–2012 рр.). Проаналізовано художньо-естетичні принципи режисерської діяльності майстра в 1996–2012 рр., які складають поняття режисерський театр С. Мойсеєва. Виявлено вплив діяльності С. Мойсеєва на розвиток українського театрального мистецтва загалом та Київського академічного молодого театру зокрема. На основі аналізу організаційно-керівної діяльності С. Мойсеєва 1996–2012 рр. з'ясовано, що його стратегія розвитку театру полягала в: посиленні художнього рівня постановок завдяки режисерським експериментам; текстових пошуках; суттєвому оновленні та розширенні репертуару, співпраці з закордонними режисерами, активній участі у фестивальній діяльності; залученні до участі у постановках театру акторів з інших колективів. Констатовано, що художня практика, теоретичні та методологічні позиції С. Мойсеєва, а також його організаційна діяльність на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру, що сприяла відкриттю перед колективом нових неосвоєних раніше можливостей, демонструє нову сучасну систему, значущість якої проявляється не лише в контексті дослідження творчих здобутків театру 1996–2012 рр., але й українського театрального мистецтва означеного періоду в цілому.

Ключові слова: С. Мойсеєв, Київський академічний «молодий театр», режисерська діяльність, вистави, репертуар, театральна реформа.

Постановка проблеми. Діяльність провідних вітчизняних режисерів кінця XX – початку XX ст., спрямована на пошуки нового шляху розвитку українського театрального мистецтва, являє неабиякий науковий інтерес.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення творчої та організаційно-керівної діяльності одного з провідних сучасних українських режисерів С. Мойсеєва у контексті реорганізації Київського академічного молодого театру.

Останні дослідження та публікації. Спектр літератури про український театр кінця XX – початку XXI ст. досить широкий, проте основний масив складають оглядові наукові праці, в яких діяльність театральних режисерів та вітчизняних театральних колективів розглядається у контексті соціокультурного життя країни або тенденцій театального мистецтва, наприклад, у працях Н. Єрмакової [4], І. Вівсяної, Н. Кравець [2] та ін. Дослідження режисерської діяльності провідних представників сучасного українського театру, на жаль, представлені нечисленними працями (М. Гринишина, А. Липківська, І. Мелешкіна, В. Мізяк, І. Іващенко та В. Стрельчук). Подібна ситуація спостерігається і щодо наукового осмислення творчої та організаційної діяльності українських театрів. Деякі аспекти режисерської діяльності С. Мойсеєва в Київському академічному молодому театрі висвітлено у працях М. Гринишиної «Містові й світові: драматургія А.П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором» [3], публікації І. Чужинової «Четвертий вимір театру: сучасність» [7].

Проте діяльність С. Мойсеєва на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру з позицій сучасного гуманітарного знання залишається практично невисвітленою.

Мета статті – виявити специфіку режисерської та організаційної діяльності С. Мойсеєва на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру (1996-2012 рр.), визначивши його вплив на розвиток українського театального мистецтва кінця XX – поч. XXI ст.

Виклад матеріалу дослідження. Перші десятиліття від заснування у 1979 р. Київського Молодіжного театру (з 1995 р. – Молодий театр) безпосередньо пов'язані з художньою діяльністю багатьох відомих вітчизняних режисерів, які здійснювали керівництво театром у різні роки: О. Заболотного (1979–1981 рр.), В. Шулаковим (1981–1983 рр. та 1990–1994 рр.), М. Мерзлікіним (1983–1986 рр.), Л. Танюком (1986–1988 рр.), В. Оглобліним (1988–1990 рр.), В. Козьменко-Делінде (1994–1996 рр.), результатом якої стали яскраві постановки кінця XX ст. – «За двома зайцями» М. Старицького, «Ерлін» О. Уайльда, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана (реж. В. Шулаков), «Революційний етюд», «Сині коні та червоній траві» (реж. Л. Танюк) та ін.

Ставши ареною для сміливих режисерських експериментів та своєрідним плацдармом для багатьох молодих театральних митців (В. Оглоблін, В. Малахов, О. Крижановський, В. Більченко й ін.), Київський молодий театр водночас, здебільшого через відсутність чітко сформованої художньо-естетичної позиції та репертуарної політики не мав змоги перейти на новий рівень творчої діяльності.

У грудні 1996 р. художнім керівником Київського молодого театру стає С. Мойсеєв – випускник майстерні Л. Олійника (1981 р.) Київського театального інституту ім. І. Карпенка-Карого (нині КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого), відомий в театральних колах завдяки постановкам «Наталка Полтавка» І. Котляревського (Сумський драматичний театр ім. М. Щепкіна), «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра, «Федра» Ж. Расіна (Закарпатський обласний український музично-драматичний театр), п'єси А. Жолдака «Хто зрадить Брута?» за повістю «Вій» М. Гоголя, «Український водевіль, або Вип'ємо та підем» за комедіями «На руїнах» та «По ревізії» М. Кропивницького (Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка), «Привид» Г. Ібсена (Театр «Браво», номінант премії «Київська пектораль» у категорії «Краща режисерська робота», 1996 р.) та ін.

Перші ж кроки на посаді засвідчили тяжіння С. Мойсеєва до тотальної театальної реформи, що водночас передбачала збереження кращих здобутків його попередників та інтегрування інноваційних й найбільш актуальних у театальному просторі тенденцій.

Прем'єрною виставою режисера на сцені Київського молодого театру стала постановка однієї з найвідоміших п'єс класичного репертуару – «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, яка не лише стала помітною подією в театальному житті столиці, виставою-візитівкою та ознаменувала початок нового етапу діяльності колективу – великою мірою саме завдяки означеній виставі невдовзі театр став позиціонуватися одним із найбільш популярних столичних театрів. Постановка великою мірою визначила рух театру від минулих до принципово нових тенденцій [1].

У виставах Київського Молодого театру (зокрема у постановках «Московіада» Ю. Андруховича, «Четверта сестра» Я. Гловацького) відчувається акцентування режисером на соціальних моментах – відповідно до філософсько-світоглядної позиції С. Мойсеєва дезорієнтований театр приречений на творчі невдачі, оскільки художній результат можливий лише за умови сприйняття та прийняття соціального досвіду.

Важливе значення для реалізації реформаторської стратегії С. Мойсеева мали текстові пошуки, оскільки саме тексти певною мірою визначають сценічне бачення постановки. У цьому контексті суттєво виділяються вистави «РехуВіліЗор», в основі якої сценічний монтаж оригінальних текстів М. Гоголя та М. Куліша; «Гамлет» (в ексклюзивному перекладі Ю. Андруховича), «Московіада», «Лев і Левиця» за п'єсою І. Коваль (на основі листів і щоденників Льва Толстого і його дружини Софії, 2007 р.).

Однією з яскравих постановок С. Мойсеева на сцені Київського молодого театру стала вистава «Трагедія Гамлета, принца датського» У. Шекспіра, здійснена в 2000 р. (Гамлет – В. Легін, Клавдій – С. Боклан, Офелія – Р. Зюбіна, Полоній – О. Вертинський). Завдяки вдалому сценографічному рішення, розробленому у співпраці з художником-постановником А. Александровичем-Дочевським, режисер створює простий та лаконічний сценічний простір у формі величезної шкатулки, всі грані якої є полем шахової дошки, водночас сповнений глибинних асоціацій та підтекстів. Режисерське рішення візуально структуровано побудовою образу дії як напруженого поєдинку в шахах, що засвідчує яскраву своєрідність театрального мислення С. Мойсеева. Прагнучи показати передусім необмеженість проблем головного героя, режисер переміщує Гамлета в сучасні межі.

У прагненні до розширення репертуару театру та привернення уваги глядачів, С. Мойсеев у 2010 р. першим серед українських режисерів здійснює постановку вистави «Сатисфакція» за п'єсою В. Шекспіра «Венеціанський купець» у перекладі А. Бондаря. На думку театральних критиків, постановник репрезентує власне бачення існування проблематики гідності, моралі, поваги до інших та толерантності в просторово-часовому континуумі [6].

Надзвичайно цікаве режисерське бачення п'єси класичного репертуару С. Мойсеев, який завжди ратував за творчі пошуки, сміливі експерименти та сценічні інновації, демонструє у постановці однієї з найвідоміших п'єс А. Чехова «Дядя Ваня» (Войницький – О. Вертинський, Соня – Р. Зюбіна, Серебряков – В. Шептекита, Олена Андріївна – Н. Васько, Астров – С. Боклан, Войницька – Т. Яценко та ін.), прем'єра якої відбулася 11 жовтня 2003 р. Відповідно до специфіки авторського бачення, режисер, прибираючи будь-які натяки на сентименталізм, за допомогою сарказму, іронії та глузування [3; 183], фокусує увагу глядача на важливості для людини нести свій життєвий хрест, незважаючи на будь-які труднощі і водночас абсолютизував ідею драматурга про темні сторони людської душі, зокрема про складність прощення чужої слабкості через пригнічення власною.

Хоча театральні критики нарікали на певних негативних моментах вистави, зокрема вибір режисером виконавця головної ролі та сумнівне трактування акторами чеховських образів [5; 12].

Ядро трупі складали актори Я. Гаврилюк, Г. Гладій, О. Примогенов, Л. Дементьєва, Т. Ігнашкіна, А. Расстальна, І. Кравченко, А. Петров, В. Легін, В. Сланко, Г. Стефанова, Н. Козленко, В. Шептекита, В. Чорненко, О. Швець, Т. Яценко та ін.

Розуміючи, що реорганізації потребує не лише репертуар, С. Мойсеев спрямовує активну діяльність на формування колективу театру, його розширення та оновлення молодими талановитими акторами. Так, протягом 1997-2012 рр. до творчої трупі Київського академічного молодого театру увійшли К. Бін, С. Бжезинський, О. Безсмертний, О. Вертинський, І. Вітовська, Л. Вовкун, М. Дробот, Р. Зюбіна, В. Чигляєв, Н. Кленіна, А. Мартинишин та ін.

Цікавим підходом до підбору акторів, який активно застосовував С. Мойсеев як художній керівник Київського академічного молодого театру, (у випадку коли вікові параметри, психофізика та акторські навички не відповідають бажаним), стало залучення до участі у постановках акторів з інших колективів. Так, завдяки активній співпраці з провідними акторами Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка Б. Ступкою та П. Лазовою, С. Мойсеев здійснив постановку однієї з надзвичайно чуттєвих вистав – «Лев і Левиця». Співпраця з О. Ступкою в «Московіаді» Ю. Андруховича, безумовно сприяла постановці яскравої амбіційної вистави.

Аналізуючи особливості діяльності С. Мойсеева, як очільника Київського молодого театру, особливу увагу привертає активізація співпраці з запрошеними українськими та закордонними режисерами. У цьому контексті, на нашу думку, варто наголосити на безумовно позитивному впливі подібної практики на розвиток сучасного українського театального мистецтва, оскільки такий підхід значно розширяє творчі можливості молодих театральних режисерів, надає нові шляхи самовираження досвідченим майстрам, а також сприяє інтегруванню у вітчизняний сценічний простір провідних тенденцій європейської режисури. Так, у 2000-х рр. на сцені Київського молодіжного театру здійснили постановки вистав такі відомі вітчизняні режисери як Д. Богомазов

(«Стальна воля» М. Курочкіна, 2001 р.), Ю. Одинокій («Empty Trash», 2007 р.), а також закордонні майстри – К. Фьотріє («Поки мама не прийшла» Р. де Воса, 2010 р.), Б. Мєро (Той та інші) І. Еркєня (2011 р.).

Репертуарний аналіз дозволив визначити, що в основі репертуарної політики С. Мойсєєва закладений принцип органічного поєднання сучасної («Лєв і Лєвиця» та «Мариновані аристократи» І. Коваль, «Любофф!» М. Шизгала, «Московіада» Ю. Андруховича, «Четверта сестра» Я. Гловацького, «Звичайна історія» М. Ладє, «Торчілов» Н. Воронова, «Інкустація» Л. Костєнко) та класичної драматургії («Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, «Сєвільські заручини» Р. Шєрідана, «Гєдда Габлєр» Г. Ібсєна, «Дядя Ваня» А. Чєхова, «В моєму кінці мій початок» Ф. Шиллєра, «Голубка» Ж. Ануя, «Талант» М. Старицького) специфікою якого є текстовий підхід («Трагєдія Гамлєта, принца датського» У. Шєкспіра, «Синій автомобіль» Я. Стєльмаха, «РУхуВліїЗОР» М. Гоголя та М. Куліша, «Русалонька» Л. Разумовської за Г. Андерсоном, «Хоровод любові» А. Шніцлєра, «Кайдаші» М. Дубини за І. Нєчуй-Лєвицьким, «Конотопська відьма» Б. Жолдака за мотивами оповідання Г. Квітки-Оснєв'яєнка, «Сатисфакція» В. Шєкспіра та ін.).

Висновки. Художня практика, теоретичні та методологічні позиції С. Мойсєєва, а також його організаційна діяльність на посаді художнього керівника Київського академічного молодого театру, що сприяла відкриттю перед колективом нових неосвоєних раніше можливостей, демонструє нову сучасну систему, значущість якої проявляється не лише в контексті дослідження творчих здобутків театру 1996–2012 рр., але й українського театрального мистецтва означеного періоду.

На основі аналізу організаційно-керівної діяльності С. Мойсєєва 1996-2012 рр. з'ясовано, що його стратегія розвитку театру полягала в: посиленні художнього рівня постановок завдяки режисерським експериментам; текстових пошуках; суттєвому оновленні та розширенні репертуару, співпраці з закордонними режисерами, активній участі у фестивальній діяльності; залученні до участі у постановках театру акторів з інших колективів.

Список використаної літератури

1. Варварич Е. Станислав Мойсєєв: «Театр не может быть социально дезориентированным». *День*. 2007. 20 ноября. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/stanislav-moiseev-teatr-ne-mozhet-byt-socialno-dezorientirovannym> (дата звернення : 11 грудня 2021).
2. Вівсяна І., Кравець Н. Український театр між традиціями та вимогами майбутнього. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 144-147.
3. Гринишина М. О. Містові й світові: драматургія А.П. Чєхова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. Київ : Інтертехнологія, 2008. 426 с.
4. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України; Рєдкол.: В. Сидорєнко (голова) та ін.* Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 787–826.
5. Коломієць Р. Театральна весна в Ельблонгу. *Український театр*. 2008. № 4. С. 12.
6. Олтаржевська Л. Урбанізований Шєкспір. *Україна молода*. 2011. Вип. № 003 за 11.01. URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1814/164/64375/> (дата звернення : 12 грудня 2021).
7. Чужинова І. Четвертий вимір театру: сучасність. *Збруч*. 2020. 13.12. URL: <https://zbruc.eu/node/102162> (дата звернення : 12 грудня 2021).

References

1. Varvanych E. Stanislav Moyseev: «Teatr ne mozhety byt sotsyalno dezoryentyrovannym». *Den*. 2007. 20 noiabria. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/stanislav-moiseev-teatr-ne-mozhet-byt-socialno-dezorientirovannym> (in Ukraine).
2. Vivsiana I., Kravets N. Ukrainskyi teatr mizh tradytsiiamy ta vymohamy maibutnoho. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: Zb. nauk. pr.* Kyiv : IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2007. Issue 7. P. 144-147 (in Ukraine).
3. Hrynynshyna M. O. Mistovi y svitovi: dramaturhiia A.P. Chekhova na ukrainskomu konu v interkontekstualnykh zviazkakh iz svitovym stsenichnym prostorem. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2008 (in Ukraine).
4. Yermakovoі N. Problema «velykoho» styliu v ukrainskomu dramatychnomu teatri 90-kh rokiv KhKh stolittia. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy KhKh stolittia / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy; Redkol.: V. Sydorenko (holova) ta in.* Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. P. 787–826 (in Ukraine).
5. Kolomiets R. Teatralna vesna v Elblonhu. *Ukrainskyi teatr*, 2008. no. 4. P. 12 (in Ukraine).

6. Oltarzhevska L. Urbanizovanyi Shekspir. Ukraina moloda. 2011. Issue 003 za 11.01. URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1814/164/64375>. (in Ukraine).

7. Chuzhynova I. Chetvertyi vymir teatru: suchasnist. Zbruch. 2020. 13.12. URL: <https://zbruc.eu/node/102162>. (in Ukraine).

DIRECTING AND ORGANIZATIONAL ACTIVITY OF STANISLAV MOYSEV IN THE CONTEXT OF THE REFORM OF THE KYIV ACADEMIC YOUTH THEATER

Sokolenko Natalia – graduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article examines the directorial and organizational activities of Stanislav Moiseyev as artistic director of the Kyiv Academic Young Theater (1996–2012). The artistic and aesthetic principles of the master's directing activity in 1996–2012, which make up the concept of Sviatoslav Moiseyev's director's theater, are analyzed. The influence of S. Moiseyev's activity on the development of Ukrainian theatrical art in general and Kyiv Academic Young Theater in particular is revealed.

Based on the analysis of organizational and managerial activities of S. Moiseyev 1996–2012, it was found that his strategy for the development of the theater was to: strengthen the artistic level of productions through directing experiments; text searches; significant renewal and expansion of the repertoire, cooperation with foreign directors, active participation in festival activities; involvement of actors from other groups in theatrical productions.

It is stated that S. Moiseyev's artistic practice, theoretical and methodological positions, as well as his organizational activity as the artistic director of the Kyiv Academic Young Theater, which contributed to the opening of new unexplored opportunities, demonstrates a new modern system. study of the creative achievements of the theater in 1996–2012, but also the Ukrainian theatrical art of this period as a whole.

Key words: S. Moiseev, Kyiv Academic Young Theater, directing activity, performances, repertoire, theatrical reform.

UDC 7.08:097'06

DIRECTING AND ORGANIZATIONAL ACTIVITY OF STANISLAV MOYSEV IN THE CONTEXT OF THE REFORM OF THE KYIV ACADEMIC YOUTH THEATER

Sokolenko Natalia – graduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to identify the specifics of S. Moiseyev's directing and organizational activities as the artistic director of the Kyiv Academic Young Theater (1996–2012) and to determine its influence on the development of Ukrainian theatrical art of the late XX – early XXI centuries.

Research methodology. The methods used in the study are based on established and new theoretical and methodological approaches and principles, primarily on the interdisciplinary integration of leading methods of modern culturology and art history.

Results. Artistic practice, theoretical and methodological positions of S. Moiseyev, as well as his organizational activities as artistic director of the Kyiv Academic Young Theater, which contributed to the opening of new untapped opportunities, demonstrates a new modern system, the importance of which is manifested not only in the study of creative achievements theater 1996–2012, but also the Ukrainian theatrical art of this period as a whole.

Based on the analysis of organizational and managerial activities of S. Moiseev 1996–2012, it was found that his strategy for the development of the theater was to: strengthen the artistic level of productions through directing experiments; text searches; significant renewal and expansion of the repertoire, cooperation with foreign directors, active participation in festival activities; involving actors from other groups in theater productions.

Novelty. The directorial and organizational activity of Stanislav Moiseyev as the artistic director of the Kyiv Academic Young Theater (1996–2012) has been studied. The artistic and aesthetic principles of the master's directing activity in 1996–2012, which make up the concept of Sviatoslav Moiseyev's director's theater, are analyzed. The influence of S. Moiseyev's activity on the development of Ukrainian theatrical art in general and Kyiv Academic Young Theater in particular is revealed.

The practical significance of the results obtained lies in the possibility of using the content and conclusions of the research in the further development of issues related to the activities of the Kiev National Academic Young Theater, the peculiarity of S. Moiseev's activities and the Ukrainian theatrical art of the late XX – early XXI centuries in general.

Key words: S. Moiseev, Kyiv Academic Young Theater, directing activity, performances, repertoire, theatrical reform.

Надійшла до редакції 17.12.2021 р.

УДК 477.27.14

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР КРИЗЬ ПРИЗМУ РЕГІОНАЛЬНОГО ГЛЯДАЧА

Виткалов Сергій Володимирович – 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/ucpmk.v38i.486>
sergiy_vsv@ukr.net

З'ясовується сутність організації театральнo-концертного життя в сучасному культурному просторі регіону; виявляються закономірності його організації; наголошується на ролі професіонального митця у формуванні ціннісних орієнтацій відвідувачів будь-якої видовищної організації та проблемах, наявних у культурному житті. Акцентується увага на репертуарі та інших формах впливу на сучасну регіональну аудиторію і прослідковується роль глядача у цьому процесі. До прикладу залучено одну з київських театральних антреприз, учасники якої час від часу гастролують Західною Україною.

Ключові слова: культурний простір регіону, театральна антреприза, сучасний глядач, соціокультурна ситуація, театральні практики.

Актуальність дослідження. Сучасне культурно-мистецьке життя продукує чимало найрізноманітніших художніх програм, які певним чином структурують і стимулюють до пошуку установи професіонального мистецтва, їх творчий склад у широкому аспекті його вияву, зокрема й розмаїтій менеджмент. Суттєво впливають вони й на публіку, оскільки заради неї й формуються численні концертні організації та художні колективи, готується організаційно-культурна та інтелектуальна база творчості в особі не менш потужних за кількістю чи якістю художніх програм тощо. Однак їх над завданням чи «далекою перспективою» є, поза сумнівом, формування нового типу глядача, який би постійно відвідував театральнo-концертні чи видовищні заклади і стимулював би суб'єктів сцени до постійного художнього пошуку, маючи належний рівень художньої культури та громадянської зрілості. І саме таким шляхом рухаються фактично усі учасники концертних інституцій світу, тобто система впливу на глядача, розраховуючи на успіх.

Специфічно це реалізується в регіонах, адже переважна більшість із них, зокрема й Західне Полісся, не мають можливостей для споживання концертних програм високої якості, обмежені вони і в відповідному конкурентному середовищі для митців, відсутністю спеціалізованих театральних установ із широким різноплановим репертуаром, інертністю чи відсутністю художньої критики через брак відповідних кадрів, які також виступають важливим чинником підвищення вартості художньої творчості.

Огляд останніх публікацій. Окреслена проблема є доволі актуальною не лише в регіональному вимірі. Адже яскравий культурний простір, його насиченість якісним художнім сегментом, в якому виразно домінує національне єство, високий відсоток творчого експерименту, базованого на кращих зразках світової практики, є свідченням духовного здоров'я нації, а відтак – і культурною перспективою розвитку країни.

Окреслені питання у різній мірі та глибині розробки ставали предметом наукової рефлексії низки науковців та професіоналів-практиків, позаяк становлять сутність культурної доктрини будь-якої цивілізованої країни. Достатньо у підтвердження згадати різноспрямовані наукові розвідки Г. Веселовської [2] чи О. Клековкіна [3], Н. Корнієнко [5] чи О. Коваленко [4], А. Баканурського [1] чи І. Чужинової [7], у яких проблема нової драми, ролі драматурга чи актора, як й інтерпретація творчості національної класики на сучасній сцені є постійним предметом наукового студіювання. Сюди можна додати й низку наукових розвідок аспірантів та докторантів, які також намагаються з'ясувати сутність цього «таємничого» виду мистецтва та ролі в цьому його носіїв, підтвердженням чого є навіть наші наукові збірники. Тобто вітчизняний театр із безліччю його проблем (від стану професійної освіти майбутніх носіїв його обрисів і до інтерпретації класики чи сучасної творчості, шляхах подальшого розвитку цього театру, його національне підґрунтя тощо) – це, мабуть, одна з «вічних» тем художньої творчості, як і її наукового осмислення та становлення молодого держави загалом.

Мета статті – виявити причини популярності столичних мобільних театральних груп, які останнім часом стають помітною складовою культурного життя регіонального простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кризовий стан сучасного суспільства ще не привід для розчарування. І причин цьому чимало. Адже болісне становлення нової української держави, напружений світовий контент, у той же час демонструють потужний вибух художньої енергії у культурно-мистецькій сфері. Утім, так було в усі часи і культурний простір завжди формувалася оперативніше, лише відчувши послаблення тиску на митця чи зміну параметрів творчості. Та й публіка, незважаючи на всі негаразди, втомившись від очікування давно обіцяних змін, саме в художній практиці вбачає розраду, вихід своїх

емоцій, певну перспективу, яку їй надає художня творчість, чи мистецтво зокрема. Адже кожен тип суспільства стоїть на певній системі цінностей, що знаходять свій відбиток у його культурі і споживає у переважній більшості той продукт, який найбільше відповідає його уявленням про нього. У той же час це зовсім не відкидає того, що кожен вид мистецтва і театр зокрема, мають певним чином впливати на систему культурних координат потенційного чи цілком реального глядача, який уже прийшов до театру чи будь-якого іншого сценічного майданчику, формуючи у нього відповідний художній смак.

Сучасний театральний бум можна порівняти з аналогічними процесами, характерними для СРСР кінця 80-початку 90-х років XX століття, коли студійний театральний рух охопив майже всю країну. Поза сумнівом, нині він має інші виміри, форму інтерпретації, сигнітивну систему, відбувається вже в іншій державі, з іншою системою ідеологічних і культурних координат. Та й рівень акторської гри, певним чином звільнений від шаблонів минулої доби, також став докорінно іншим. Однак і сам митець відчутно змінився, суттєво розширив творче амплуа, власні можливості спілкування з глядачем, намагаючись відчутти чи відчувати ритм часу, посилив свою активність.

Унаслідок програми розвитку недержавних театрів, започаткованій ще на хвилі Горбачовської «відлиги», виникла низка оригінальних театральних структур, спроможних запропонувати глядачу новий погляд на інтерпретацію традиційних тем, або поглянути на сучасне життя іншими очима.

Кладучи в основу своєї діяльності різні творчі принципи, форми організації репетицій та театального дійства, добираючи на власний розсуд, виходячи з тематичного змісту вистав, інтерпретації сценічних образів, акторів, вони, аналогічно нинішнім, мали значно більше можливостей щодо вибору власного репертуару, сповідування творчих принципів, власної самореалізації постановника. І саме цим викликали захоплення у глядача.

Щось подібне відбувається й у нинішньому культурному просторі, де театр антрепризи, як сегмент діяльності незалежних театрів, продовжує відстоювати свої позиції і швидко здобуває прихильність української публіки. І саме він урізноманітнює культурний простір регіонів, стимулюючи і акторів, і режисерів стаціонарних державних театрів до творчого пошуку. Структурує він за цими сегментами і глядача.

В основі їх художньої презентації – переважно комедія чи сарказм, жанр, який в усі часи знаходив благодатний ґрунт у серці українського глядача; проблема, що дає чимало можливостей для її інтерпретації і творчого експерименту. Та й пошук «другої половини», як у «Женихах» М. Гоголя чи сакраментальний любовний трикутник – це завжди безпрограшний інтерес зали, адже життя майже щодня надає можливість це якщо не перевірити, то, принаймні, порівняти.

От і 10.12.2012 р. на сцені Рівненського Академічного музично-драматичного театру вкотре відбулася художня презентація типового сюжету (життєвого «трикутника»), інтерпретованого групою акторів Київського Академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра – «Чоловік моєї дружини» за п'єсою М. Гаврана, реж. – заслужений артист України – В. Астахов.

Склад акторської групи традиційний: народний артист України: Володимир Горянський, що однаково талановито реалізував себе як у гостросюжетних кіно-ролях (назвемо лише творчі експерименти останніх років: «Слуга народу», «Сувенір з Одеси», «Найкращий тиждень мого життя», «У полоні минулого», «Провінціал», «Разниця в візмі», «Чужі гріхи», яких загалом 128), так і класичних чи комедійних театральних сюжетах («Женихи» і «Ревізор» за М. Гоголем, «Кімната № 13» (за драмою англійського драматурга Р. Куни), «Рожевий міст» (реж. К. Степанкова),

– заслужений артист України Дмитро Лаленков, послужне творче реноме якого не менш переконливе: кіно-ролі у фільмах та серіалах: «Богдан-Зиновій Хмельницький», «Роксолана», «Доярка з Хацапетівки», «Дика Любов», «Леся+Рома», «Дідусь моєї мрії», «Таємниці», «Двойное отражение», «Бабка», «Опер за викликом» тощо, а також провідні ролі на сцені київського Театру російської драми ім. Лесі Українки – «Дама без камелій» (реж. – Р.Віктюк), «Плечовий», «Граємо Чонкіна» та ін.;

– заслужена артистка України Олеся Жураківська, яка, виходячи навіть із переліку зіграних ролей, також не потребує особливого представлення як актриса вітчизняного кіно («Поки станиця спить», «Одесса-мама», «Свати-5», «Віра, Надія, Любов», «Доярка з Хацапетівки», «Папик», «Острів», «Любовь и море»). А якщо сюди додати й різнопланові театральні ролі («Корсиканка», «Ромео і Джульєтта», «Не все коту Масляна», «Час кохати» тощо), то бажання відвідати виставу за її участі стане непереможним.

Спробуємо виявити складові успіху цих сценічних мобільних труп, які чимало років активно «розфарбовують» культурний простір західноукраїнського регіону, оскільки їх турне відбуваються майже в усіх театрах обласних центрів.

Сюжет пропонованих вистав, як правило, тривіальний – «любовний трикутник», подружня зрада у найрізноманітніших її виявах, інтерпретацією акторів перетворена на комічну ситуацію, традиційно-

побутова проблема, пов'язана з одруженням, чи, в даному випадку, пошуком «перспективної», половинки (типовим зразком чого є творчість М. Гоголя («Одруження»). Утім, належне місце могла б посісти й творчість М. Салтикова-Щедріна чи будь-якого іншого драматурга, спрямована на розкриття людських вад. Це може бути й лірична драма, в основі якої лежить кохання (минулі чи можливі почуття, зупинені будь-якими соціальними колізіями). Адже саме ця проблематика дає чимало можливостей для інтерпретації подальшого розвитку сюжету *вже безпосередньо глядачу*.

І саме цей сегмент певною мірою й забезпечує успіх вистави, позаяк публіка має широкі можливості домислити подальший розвиток дії, стати, так би мовити, активним співучасником творення чи розв'язання конфлікту. А талановита гра популярних акторів дає, в той же час, достатньо оригінальну версію інтерпретації сюжету. І навколо цього співставлення й концентрується глядацький інтерес.

У підтвердження можна навести стабільно високе реноме творчої групи на чолі з легендою національної сцени, народною артисткою України Адою Роговцевою («Варшавська мелодія»), чи згаданого вже художнього колективу на чолі з народним артистом України Володимиром Горянським («Чоловік моєї дружини»).

Сюди можна віднести й успішні неодноразові виступи на рівненській сцені групи провідних артистів українського балету, об'єднаних Катериною Кухар (О. Стоянов, А. Гаспар), які також формують у регіональній публіки розуміння високої місії творчості і ролі в ній митця, повертають до класичного репертуару (який також достатньо складно інтерпретувати на регіональній сцені, оскільки його контури в принципі відомі), а загалом – ролі цього мистецтва в просторі напруженого сьогодення.

Ці драматичні вистави у той же час надають й можливість широкої імпровізації сюжету вже безпосередньо на конкретній регіональній сцені, зважаючи на реакцію публіки, яка певним чином стимулює творчий процес, гру на сцені, як це, до прикладу, завжди помітно під час джазової імпровізації, коли ця публіка, на думку багатьох видатних виконавців, стає співтворцем композиції. І тут талановитість акторів, їхнє глибоке вживання в сюжет, уміння дати оригінальну, чи, принаймні, не типову розв'язку, відіграє надзвичайно важливу роль. Недарма, як підкреслив В. Горянський у розмові з автором цього матеріалу, «є випадки, коли п'єсу потрібно скоріше завершити..., вона не «звучить». Утім переважають щасливі миті, коли на сцені хочеться бути якомога довше»!

Інакше кажучи, в Україні продовжує функціонувати новий тип театру – експериментальний, який, як і майже кожен творчий експеримент, поступово спрямовує рівень художньої інтерпретації на дещо інший, більш високий її вимір. А разом із ним зростає й духовна культура публіки, здатної відповісти на наявну пропозицію. Тобто виклик народжує відгук [5]. Та й формуються ці мобільні групи виключно на психологічній компоненті, коли відчуття партнера на сцені допомагає іншому бути впевненим у підтримці, стимулювати до імпровізації, народжує якісь інші сегменти, які не можливо досягти у стаціонарному театрі зі стабільним його складом і режимом роботи. Відтак цей тандем (актор-глядач) залишається сьогодні надзвичайно потрібною формою структурування українського соціуму, зокрема й професіонального, надання йому високих духовних орієнтирів у розбурханому політичними та економічними негараздами суспільстві.

До того ж така мобільна група не потребує особливих сценічних витрат, спецефектів, громіздкого технічного обслуговування, однак за формою впливу на аудиторію, змінах у її ціннісних орієнтаціях значно випереджає фактично будь-яку театральну програму стаціонарного театру. Саме ця антреприза (як організаційна форма нового театру загалом), втілена оригінальними акторами сучасності і забезпечує провідну роль вітчизняній сцені і її еволюцію до кращих зразків світового мистецтва.

Безперечно, аналізуючи ці виступи, можна помітити, що в основі сценічного дійства лежить водевільна проблематика, яка не потребує особливої підготовки об'єкта впливу, занурення його у світ художніх образів, опанування складної семіотичної системи. Але на закид, що ці театральні конгломерати продукують в основному традиційний репертуар масової культури, можна відповісти наступне.

Не відкидаючи поділ мистецтва на елітарне зі складною його символічною системою, синергетикою художнього ряду, розрахованого виключно на театральну підготовлену і вибагливу у професійному відношенні публіку, ці мобільні групи, у той же час професіонально виконують власне завдання – акцентувати увагу на сучасних проблемах регіонального соціуму, дають певну духовну розраду глядачу, який втомилася від надзвичайної політичної, економічної напруги, численних пандемічних викликів, безробіття та ще безлічі інших речей, які не зрозуміти рафінованому критику

чи навіть столичному «театральному гурману», розширюють потенційні можливості спілкування з культурною практикою. Та й рівень художньої інтерпретації образів, як і акторської гри в них на декілька порядків вище, ніж це притаманне місцевим служителям Мельпомени у переважній більшості.

Тож може крізь призму саме таких вистав й формуються чи поглиблюються елементарні навички сприйняття нової знакової художньої системи, адже кожен вид професійної художньої діяльності, як відомо, складається, як мінімум, із двох частин – техніко-механічної та, власне, естетичної. І опанувати їх загалом відразу не можливо в принципі. Однак поступове залучення глядача чи слухача до театральної, як і будь-якої іншої зали чи сцени, де мистецтво в усіх його формах є домінуючим, починається саме з найпростішого чи найдоступнішого та зрозумілішого.

Театр – не школа. Театр для переважної більшості глядачів – розвага та відпочинок. Утім, цей глядач уже прийшов до зали і фахівці сцени, тобто актори, режисер й інші члени розмаїтої театральної команди, які пропонують йому певний культурний продукт, можуть робити з ним все, що захочуть чи... зможуть! І в цьому й виявляється талант й організаційна культура того, хто бере на себе високу місію впливу на суспільну свідомість та ціннісні орієнтації публіки.

До речі, іноземні інструменталісти, що також декілька років поспіль надають перевагу нашому місту через участь у міжнародних фестивалях («Дивовижний світ органа», «Органний собор», «Україна і США: партнерство за органом»), у переважній більшості, крім концертних виступів на сцені, ведуть широку просвітницьку роботу в школах, коледжах, на телеканалах своїх країн, формуючи таким чином собі духовно підготовленого слухача, тобто, фактично, партнера.

Висновки. Тож театр й надалі залишається важливим сегментом не лише відображення життя, але й активно формує усі його грані, базуючись фактично на класичних настановах Леся Курбаса. І в цьому плані київські антрепризи, що регулярно з'являються в регіонах, надають певний зразок функціонування національної художньої практики в умовах глобалізаційних та пандемічних викликів; вони демонструють складний експериментальний шлях його лідерів. Адже театр – це популяризація вічних цінностей!

Список використаної літератури:

1. Баканурский А. Г. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом). Одесса : Астропринт, 2001. 256 с.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
3. Клековкін О. Ю. Театр при століку / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
4. Коваленко О. Між «великим стилем» і постмодерним «театром художника». *Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса*, 2011. С. 54-66 [240 с.].
5. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності: монографія / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ, 2010. 258 с.
6. Тойнби А. Вызов-и-Ответ [Электр. ресурс]. Режим доступа : http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html.
7. Чужинова І. Четвертий вимір театру: сучасність. *Збруч*. 2020. 13.12. URL: <https://zbruc.eu/node/102162> (дата звернення : 12 грудня 2021 р.).

References

1. Bakanurskyi A. H. Zhyzn kak yhra y predstavlenye (Yssledovanye v trekh aktakh s prolohom y epylhom). Odessa :Astroprynt, 2001. 256 s.
2. Veselovska H. I. Ukrainyskyi teatralnyi avanhard / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2010. 368 s.
3. Klekovkin O. Yu. Teatr pry stolyku / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2013. 432 s.
4. Kovalenko O. Mizh «velykym stylem» i postmodernym «teatrom khudozhnyka». Kurbasivski chytannia: nauk. visnyk / Nats. tsentr teatr. mystetstva im. Lesia Kurbasa, 2011. S. 54-66 [240 s.].
5. Korniienko N. Zaproshennia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba neliniinosti: monohrafiia / Nats. tsentr teatr. mystetstva im. Lesia Kurbasa. Kyiv, 2010. 258 s.
6. Toinby A. Vyzov-y-Otvet [Электр. resurs]. Rezhym dostupa : http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html.
7. Chuzhynova I. Chetvertyi vymir teatru: suchasnist. Zbruch. 2020. 13.12. URL: <https://zbruc.eu/node/102162> (data zvernennia : 12 hrudnia 2021 r.).

UKRAINIAN THEATER THROUGH THE PRISM OF A REGIONAL SPECTATOR

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The essence of the organization of theatrical and concert life in the modern cultural space of the region is clarified; the laws of its organization are revealed; the role of a professional artist in shaping the value orientations of visitors to any entertainment organization and the problems that exist in cultural life is emphasized. Emphasis is also placed on the repertoire and other forms of influence on the modern regional audience and the role of the spectator in this process is traced. An example is one of Kyiv theatrical enterprises, the participants of which occasionally tour Western Ukraine.

Key words: cultural space of the region, theatrical enterprise, modern spectator, socio-cultural situation, theater practitioner.

UKRAINIAN THEATER THROUGH THE PRISM OF A REGIONAL SPECTATOR

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The relevance of the problem. Due to the openness and awareness of Ukrainian society, the possibilities of various forms of artistic influence on it are expanding. In this regard, the example of touring groups of Kyiv theatrical enterprises reveals the thematic range, the effectiveness of its impact on the regional audience, the attention is focused on the low potential of forms and propositions of the local scene of small Ukrainian cities and the cultural effect of this activity is analyzed.

Methodology of scientific research. The article uses the method of generalizations, content analysis, interview method, method of comparative characteristics, which proved the effectiveness of these touring conglomerates for the regional scene and the local audience, in which the former have the opportunity to correlate their own creativity, while the local audience has opportunity to participate in co-creation.

Scientific novelty of the research. Based on comparative characteristics and special literature, it is believed that such tours in various forms of artistic activity significantly expand the cultural space of the region, help local audiences to master the complex language of art or art culture in general, involve him to new cultural forms, which, in general, changes the situation for the better and forms a high spiritual culture of visitors to concert and entertainment forms.

The practical significance of the study lies in the possibility of using the proposed methodology in the study of other arts, as well as to expand information about the state of cultural life in the regions and its problems.

Key words: cultural space of the region, theatrical enterprise, modern spectator, socio-cultural situation, theater practitioner.

Надійшла до редакції 20.12.2021 р.

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 786.8 (477)

ВЕКТОРИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ВІКТОРА ВЛАСОВА (з нагоди 85-ї річниці народження композитора)

Черепанин Мирон – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва навчально-наукового інституту мистецтв, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0003-1034-0036>
duetconcertino@ukr.net

Булда Марина – 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>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.487>
accomaryna81@gmail.com

Стаття присвячена аналізу різновекторної творчості В. Власова, зокрема його композиторського стилю та виконавської школи, підґрунтям якої стали фундаментальні наукові дослідження й особисті творчі досягнення автора. Узагальнено основні засади творчого методу композитора як творця естрадно-джазової музики для баяна (акордеона), її головні стильові напрями та визначальні принципи формування школи сучасного джазового виконавства.

Ключові слова: Віктор Власов, композиторський стиль, баян (акордеон), естрадно-джазова музика, виконавська школа.

Постановка проблеми. Розвиток мистецтва, зокрема й музичного, завжди визначається основними властивостями, які характеризують знаковість фігури, здатної втілювати в тому чи іншому жанрі найвизначніші кардинальні напрями. Становлення сучасного акордеонно-баянного виконавства тісно пов'язано з такою особистістю як Віктор Власов – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової, досвідчений практик джазової гри на баяні, автор оригінальних знахідок, широко використовуваних в сучасному народно-інструментальному виконавстві.

Аналіз досліджень. До аналізу творчості В. Власова зверталися чимало дослідників. Його основні біографічні віхи відображені у довідниках А. Басурманова [2; 30–31, 3; 32–33], А. Мірека [12; 199], А. Семешка [17; 29–31], публікаціях А. Душного [8]. Дидактичні принципи естрадно-джазової музики композитора та вплив львівської баянної школи на формування творчої особистості митця розглядаються у статтях М. Булди [4–5], М. Імханицького [9], В. Янчака [23–24]. Про використання фольклорного матеріалу у його доробку наголошував В. Мурза [13–14]. Діяльність В. Власова знайшла своє відображення в контексті жанрової системи баянної творчості України та стильових тенденцій українського народно-інструментального мистецтва загалом (М. Давидов [7], Д. Кужелев [10], А. Сташевський [18–20]). Усвідомлений автором у мінімалістській стилістичній якості твір «Infinito» («Нескінченне») детально аналізує Д. Андросова [1; 94–97]. Творчий портрет Власова-композитора і баяніста ілюструють публікації та монографічні видання згаданого вже А. Сташевського [19], А. Семешка [15–16]. Наукове обґрунтування творчості композитора в контексті баянно-акордеонної музики України здійснив у дисертаційному дослідженні Ю. Чумак [22].

Мета статті полягає у висвітленні основних векторів композиторського стилю та виконавської школи В. Власова, його здобутків як науковця, педагога, концертуючого баяніста.

Виклад основного матеріалу. Жанрово-стильовий репертуар інструментальних творів В. Власова кристалізувався ще в період навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (1958–1963 рр.). Саме під керівництвом його наставника М. Оберюхтіна формується фаховий професіоналізм Власова, проявлений у зрілості його індивідуального композиторського стилю. У Львові молодий баяніст здобув свій перший композиторський досвід, підтриманий і позитивно оцінений педагогами консерваторії. Результатом власного консерваторського екзаменаційного виступу стали Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм». На той час п'єса суттєво доповнювала баянний репертуар навчальних закладів і згодом була опублікована.

Естрадно-джазовий напрям музики, в якому плідно працює композитор, вийшов на якісно новий рівень виконавської практики, що дозволяє говорити про митця як автора оригінальних стилевих прикладів виконання джазових творів. Це пояснюється унікальністю музичних напрацювань композитора, який залишається одним із перших, хто розвинув цей напрям на високому професійному рівні.

Звернення Власова-баяніста до естрадно-джазової музики і початок композиторської кар'єри має свою історію. Виконавську діяльність молодий музикант розпочав баяністом-акомпаніатором дитячого лялькового театру Білгород-Дністровського будинку піонерів ще під час навчання в музичній школі. При школі створив естрадний інструментальний ансамбль, у ньому він грав і робив аранжування. Ансамбль брав активну участь у святкових концертах. У Білгород-Дністровському В. Власов познайомився з композитором В. Дікусаровим, який позитивно оцінив його перші виконавські починання в естрадно-джазовій музиці.

У зв'язку з переїздом сім'ї до Одеси, В. Власов працює провідним баяністом і керівником оркестрової групи Чорноморського ансамблю пісні і танцю Одеської філармонії. Після його розформування за пропозицією В. Дікусарова він потрапляє до колективу М. Кремінського і займає місце баяніста інструментального квартету «тихонівського» зразка (баян, кларнет, гітара, контрабас). Саме під впливом цієї роботи формується естрадно-джазовий напрям творчості композитора (поява Джазової сюїти і джазових п'єс).

Естрада завжди подобалася В. Власову як музиканту-баяністу, адже недалекою були ті часи (20–30-ті рр.), коли в перших джазових оркестрах використовували акордеон, баян та інші народні й оркестрові інструменти. Відомими виконавцями цієї музики були Б. Тихонов, Є. Виставкін, Ю. Шахнов, В. Кузнецов. Увесь цей музичний осередок сприятливо впливав на виконавський стиль Власова, формував його професійне становлення в естрадно-джазовому мистецтві. З часом на концертній естраді з'явилося нове покоління естрадних і джазових музикантів (В. Грідін, В. Ковтун, Я. Табачник), виконавська творчість яких просякнута джазовими гармоніями і ритмами. В одному з редактованих рукописів статті, Віктор Петрович згадував про ті часи так: «Первые фамилии (имена) были намного меня старше, и я действительно развивался по впечатлению их игры, их композиций. Гридин, Ковтун, Табачник намного меня моложе, и когда я уже стоял на филармонической сцене и снимался в кино в первых своих клипах, они были еще подростками».

Стосовно кінематографічної роботи В. Власова як композитора з відомими музикантами країни, то в листі до автора цих рядків він писав: «...Вот, например, Вы упоминаете в списке моих кинофильмов «Причал», а между прочим в титрах фильма написано: композитор – Виктор Власов; Государственный оркестр кинематографии СССР, дирижер Георгий Гаранян! Думаю, что мне не надо Вам говорить, что такое имя «Гаранян» в советском («российском») джазе. Это было в 1973 году. Когда наша группа по картине приехала на запись в Москву, директор-администратор оркестра спросил меня, какого характера музыка, я ответил, что эстрадно-джазового. Он говорит: «Прекрасно, тогда у вас дирижером будет Г. Гаранян». Он тогда подрабатывал в этом оркестре, а занимался в Московской консерватории на дирижерском отделе. Вот 3 дня мы и работали вместе» [11].

Виступаючи з ансамблями, оркестрами чи сольними концертами, В. Власов намагався не лише виконувати на баяні свою партію, але й імпровізувати. Його творча фантазія проявилася у нових творах і була стимулом наступних композиторських пошуків. Створена Власовим «легка» музика переросла в «серйозну». Вона ставила перед слухачем естетичні завдання, змушувала його хвилюватися, переживати, зосереджено думати. Важливо відзначити виховний вплив цієї музики на початкових етапах музичного розвитку. Композитор вперше у вітчизняній баянній літературі створив цикли дитячих п'єс із використанням джазової стилістики, адже баяністам і акордеоністам як сьогодні, так і в майбутньому, на думку Власова, «ще лише доведеться здобувати джазові вершини» [6; 79].

У 1980-1990 рр. В. Власов створює низку високопрофесійних зразків естрадно-джазового і фольклорного напрямку, а саме: «Вісім джазових п'єс», «Звуки джазу», «Російська балада», «Свято на Молдаванці», «Усмішка Брамса» та ін., поява яких стала подією в оригінальній баянно-акордеонній літературі того часу. На думку А. Сташевського, автор цих творів – один із небагатьох серед українських композиторів, «хто розвиває джазовий напрям на високому професійному рівні» [18; 77].

Сьогодні творчий доробок автора відзначається різноманітністю жанрів, серед яких – три опери, музична комедія «Блиск і убогість Молдаванки» (за п'єсою Г. Голубенка), твори для хору, оркестру, ансамблю народних інструментів, бандури, домри, балалайки, джазових оркестрів і ансамблів, романси і пісні (більше 60-ти), музика до 50-ти художніх і документальних фільмів («Продавець повітря», «Зухвалість», «Причал», «Дій за обставинами», «Екіпаж машини бойової», «І повториться все...», «Гуга», «Навіки 19-літні», «Трень-брень» та ін.), а також театральні вистави.

Особливе місце займають твори для баяна, серед яких: 3 концерти, «Сюїта-симфонія», «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ», «Телефонна розмова», фантазії і обробки народних мелодій («Парафраз на

народну тему», «Веснянка», «Гаївка», «Колядка»), естрадно-джазові п'єси (понад 30), музика для дітей і юнацтва. Для баяна і камерного оркестру написана п'єса «INFINITO» (безконечно – *лат.*). Цей твір В. Власов називає етапним для своєї творчості, оскільки воно характеризується різноманітними засобами сучасної композиторської техніки і в гармонічній мові, і у формотворенні, і у використанні сонорних прийомів. Ці та інші твори виходять великими тиражами в Україні, Росії, Німеччині, Сербії. Вони складають репертуар учасників національних і міжнародних конкурсів, а також занесені до програм вищих і середніх навчальних закладів, їх використовують провідні виконавці і музичні колективи, вони записані на платівки і компакт-диски.

Крім досягнень у галузі композиторської творчості, В. Власов звертається до наукових проблем інтерпретації естрадно-джазових стилів у баянно-акордеонному мистецтві, які ще не знайшли належного відображення в сучасній музикознавчій літературі. У своїх публікаціях композитор акцентує увагу виконавців на практичному оволодінні гармонічною, мелодичною і ритмічною мовою того або іншого джазового стилю (в тому числі – мовою композитора). Крім цього, кожен музикант, який бажає оволодіти навичками джазової манери виконання, – наголошує Власов, – «повинен використовувати кожну можливість прослуховування і вивчення записів (а ще краще «наживо») гри провідних професіоналів в цій галузі» [6; 25]

Унікальною науково-методичною працею В. Власова є «Школа джазу на баяні та акордеоні» [6]. Перший розділ книжки присвячений історії розвитку раннього джазу, а також акордеоністам і баяністам, які виконували естрадну і джазову музику від початку XX ст. і до сьогоднішнього дня. Автор доступно викладає містку довідку про розповсюджені форми музичного фольклору північноамериканських негрів (трудова пісня, спірічуелс, балада, блюз), різновидностям ранньої інструментальної музики (регтайм, бугі-вугі).

У книжці також представлені біографії найяскравіших виконавців естрадно-джазової музики на баяні і акордеоні (Арт Ван Дамм, Р. Гальяно, Р. Вюртнер, Е. Виставкін, В. Данилін, П. Дейро, В. Ковтун, Ф. Марокко, В. Мурза, Ю. Пешков, Б. Тихонов, Я. Табачник, П. Фроссіні, Ю. Шахнов). Всі вони є авторами-виконавцями популярних творів і обробок, які визнані «золотим фондом» баянно-акордеонного репертуару.

Новизну і практичну значущість має другий розділ книжки, в якій розглядаються питання стосовно виражальних засобів і трактування джазу на баяні і акордеоні. Безумовно, що у виконавському плані джаз відрізняється від академічної музики специфічним звуковидобуванням, артикуляцією, фразуванням, ритмом, застосуванням своєрідних прийомів гри. Багато з цих прийомів і звукових ефектів запозичені від інших музичних інструментів, переважно духових. Автор не веде мову про копіювання цих прийомів, а говорить про вміння їх адаптацію до баяна і акордеона.

В. Власов стверджує, що суть проблеми джазового виконавства закладена в оволодінні свінговою манерою гри, яка полягає «у виключно специфічних способах артикуляції, виконанні штрихів, фразування, подачі ритму і т. п.». З метою поглиблення розуміння особливостей метро-ритму, від якого залежить ця манера, автор детально розглядає систему джазового «біту» (он-біт, ту-біт, офф-біт, фор-біт, афте-біт).

Не менш важливими умовами досягнення тонкощів джазового музикування є розуміння і практичне оволодіння деякими елементами джазу – «тернарним принципом», «динамічною і інструментально-мовною артикуляцією», засобами виразності, синкопуванням, характерними специфічними прийомами гри і спеціальними ефектами (вібратор, різні види глісандо, бенд, смір, дойт, ріп, фліп, ліфт, спілл, гроул, блю-ноутс, шаут, шафл, корус, брейк, рифф, драйв), а також спонтанною імпровізацією. На думку В. Власова, без засвоєння окремими джазовими прийомами, будь-яка ритмічна музика залишається звичайною, у крайньому випадку естрадною: «Музикант, який не володіє здатністю грати з бітом, не може вважатися джазменом» [6; 25].

Школа джазової гри неможлива без детального ознайомлення з виконавськими стилями, народженими джазом упродовж всієї історії його існування. Засвоєння практичного досвіду сталевих гри, іншими словами – уміння володіння основами інтерпретації великою кількістю джазових стилів (від новоорлеанського до мейнстріму) – є важливим елементом професійного становлення музиканта-виконавця. В. Власов детально розглядає своєрідність стилів традиційного (новоорлеанського, диксиленду, свінгу, бугі-вугі) і сучасного джазу, таких як: бі-боп, кул, хард-боп, прогресив, третя течія, босса-нова, джаз-рок, мейнстрім. Автор характеризує форму, ритм, гармонію цих стилів, визначає період їх формування, звертає увагу на особливості виконання на баяні і акордеоні.

Дуже вартісним є нотний додаток, який складається з десяти джазових творів. Всі вони є прикладом того чи іншого стилевого напрямку. Знайомство з цим репертуаром суттєво вплине на процес навчання в сенсі практичного засвоєння особливостей кожного стилю. Крім цього, удосконалення в умінні і майстерності повинно базуватися на внутрішньому відчутті і багатому слуховому досвіді. Засвоєння акордеоністами і баяністами цілого комплексу природних можливостей своїх інструментів, включаючи також виконавців інших спеціальностей, привнесе у світову джазову

скарбницю нове і самотутнє, що на думку автора монографії «буде викликати захоплення не лише професіоналів, але й усіх шанувальників джазового мистецтва» [6; 79].

Таким чином, спираючись на традиції, закладені історичним розвитком джазу, В. Власов вперше здійснив інноваційний експеримент, створивши низку естрадно-джазових творів, які адекватно відображають головні стиліові напрями цієї музики. Творчі напрацювання В. Власова стали основою формування моделі джазової баянно-акордеонної школи, яка покликана допомогти академічним музикантам зменшити розрив у розумінні основних особливостей джазового виконавства.

Вивчення досвіду виконавської школи як феномена національної культури є одним із актуальних питань українського музикознавства. Художні досягнення школи репрезентують власну своєрідність через художньо-стильовий матеріал, представлений у композиторській і виконавській творчості її автора. Багатогранні досягнення В. Власова як композитора, баяніста-виконавця і педагога сучасне музикознавство відносить до однієї із найяскравіших сторінок української музичної культури. Його твори вже понад 50 років звучать у концертних програмах провідних інструменталістів і камерно-інструментальних колективах України, Росії, Білорусі і країн Балтики, входять до репертуару відомих музикантів Європи, Азії, Австралії. Творчість В. Власова відображає якісно новий рівень розуміння стилів естрадно-джазової музики і дає підстави говорити про наявність Одеської школи баянно-акордеонного виконавства.

Школа як визначений напрям музичного мистецтва – невіддільна від особистого досвіду виконавців, «які залишаються в історії творцями оригінальних стильових зразків виконання (або методів навчання виконавству) окремих творів або композиторських стилів взагалі» [21; 182]. Структурована система навчання, яку упродовж 50-ти років створювали на кафедрі народних інструментів Музичної академії в Одесі, сприяла формуванню й удосконаленню професійної майстерності музикантів. Індивідуальні аспекти еталонного виконавства представляють В. Мурза (твори естрадно-джазового напрямку) і І. Єргієв (музика українського «модерн-акордеона»). Сформований Одеською школою музично-стильові зразки у співвідношенні джазу з фольклором (В. Власов – В. Мурза) і модерністичними тенденціями (К. Цепколенко – І. Єргієв) об'єднують в собі характерні ознаки джазової музики зі специфікою індивідуального мистецтва виконавця-інтерпретатора. Таким чином, пропаганда естрадно-джазової і сучасної («нової») музики стає однією з визначальних рис Одеської баянно-акордеонної школи, яка заявляє про значні досягнення не лише у вузько-виконавському сенсі, але й в основних аспектах професійної освіти.

Композиторська творчість В. Власова тісно пов'язана з традиціями української і світової класики. Вона продовжує лінію новаторського використання фольклору. У цьому напрямі композитор створив власний стиль, побудований на класичній основі гармонічної й інтонаційної мови джазу. В. Власов звертається до витоків оригінального, яскраво-одеського фольклору, «переплавляючи» його з класичними традиціями джазових стилів, а також сучасними засобами і прийомами баянно-акордеонного виконавства. Іншими словами, він вибирає самі пізнавані елементи стильового словника, який сформувався в історії джазу і обирається на стереотипи їх сучасного сприйняття для моделювання конкретного авторського стилю.

Унікальність композиторського стилетворення (як базової категорії історичного музикознавства і виконавсько-педагогічної школи) полягає в тому, що свої художні спрямування В. Власов зумів втілити в баянно-акордеонному виконавстві, використовуючи найкращі досягнення джазової класики. Таким чином, поява джазово-академічного напрямку в літературі для баяна (акордеона) нерозривно пов'язана з жанрово-тематичними творами В. Власова. Їх відрізняє висока художня якість, оригінальність мелосу, ритмічна винахідливість, віртуозність, фактурна новизна.

Композиторський стиль естрадно-джазових творів В. Власова базується на декількох фундаментальних основах. Перше – системне використання джазових напрямів відповідно їх поступальному розвитку, що приводить до вільного оперування стильовими моделями. Друге – чітке дотримання ритмічної структури того чи іншого стилю, яка стає основою для пошуків специфічного звуковидобування і характерної штрихової техніки. Третє – формування баянно-акордеонної школи як носія професійних музичних традицій, що забезпечує їх передачу на практиці шляхом створення відповідної моделі і певних критеріїв естрадно-джазового виконавства.

В естрадно-джазових творах, написаних за програмним принципом, В. Власов створює не звичайну реставрацію стилю, а представляє його авторське бачення, тісно пов'язуючи його з особистими творчими завданнями. Оригінальна мова музики Власова яскраво «прочитується» завдяки використанню цілого комплексу характерних засобів виразності. Їх взаємодію композитор чітко продумав і запрограмував (логічна будова музичних фраз, гнучкість і аргументована досконалість формотворення, самодостатній супровід, різнобарвна гармонія). Авторський «почерк» В. Власова підкреслює вибаглива метро ритміка, характерними ознаками якої є: різноманітні прийоми акцентуації, своєрідна ритмічна пульсація, синкоповані мікровідхилення, незвичайні комбінації стандартних ритмоформул тощо.

Визначаючи стильові напрями баянних творів В. Власова, проф. М. Імханицький виявив у творчості композитора три основні періоди. До першого (1955–1975 рр.) він відносить твори, засновані на народнопісенних витоках (Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм», «На ярмарці», «На вечірці», «На трійці», Фантазія «Взяв би я бандуру», низка концертних мініатюр: Експромт, Скерцо, Токата, Тарантелла).

Характерними ознаками другого періоду творчості (1976–1990 рр.) є: новизна образно-емоційного складу музики («Ноктюрн»), елементи сонористики («Сюїта-симфонія» в 3-х частинах), опора на образно-інтонаційну сферу фольклору («Веснянка», «Гаївка», «Колядка», «Парафраз на народну тему», Соната-експромт для баяна з ударними). У ці ж роки з'являється багато музики для дітей, композитор створює «Дитячий альбом», 5 зошитів «Альбому для дітей та юнацтва».

Попередній життєвий і композиторський досвід В. Власова якісно позначився на глибині змісту й індивідуальних засобів інтонаційного втілення музики третього періоду творчості (1991 р.), який відзначається появою творів, насичених новою мовою і новим мисленням. Серед опусів постмодерної естетики: «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ», «Infinito», «Terra incognita», «Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд», «Телефонна розмова», «У сузір'ї Центавра».

У 1989–1992 рр. створений цикл «Вісім джазових п'єс» й окремі мініатюри. Ці твори достовірно передають особливості джазових стилів – диксиленду, босса-нови, свінгу, квік-степу, бугі-вугі та ін. і, як стверджує М. Імханицький, спрямовані на засвоєння юними баяністами «сучасної музичної мови, складних політональних гармонічних з'єднань, сонористики, характерних способів гри на баяні – тремоло міхом, рикошет, кластери, ударно-шумові прийоми і т. д.» [9; 48].

Музична мова джазових п'єс відображає програмність назв: «Кроки», «Босса-нова», «Драйв», «Мені подобається цей ритм», «Коли відходять друзі», «Степ», «Очерет», «Бассо остінато». У цих оригінальних творах «матеріалізувалася» головна ідея композитора – імпровізаційна основа музичного викладу, яка базується на взаємодії і взаємообумовленому комплексі виражальних засобів, зокрема: винахідливому поєднанні метричного пульсування з частотою ритмоодиниць (мінливість акцентів, синкоповані закінчення фраз, незвичні ритмокомбінації), ладогармонічного забарвлення (гармонічні ковзання, «блок-акорди», кварто-квінтові співзвуччя, т. зв. «блюзові» лади і поза ладові «блукання»), функціональних елементів і компонентах фактури (соло, імпровізація, акордовий супровід на стійкій основі басу), використанні різноманітних прийомів музичного розгортання композицій, принципів поліфонічності (адаптація традиційної форми письма до загальної концепції джазового стилю).

Інтеграційна програмність естрадно-джазових творів В. Власова, написаних у згаданих стильових напрямках, уособлює мотивовану, актуальну і перспективну музичну думку композитора. Його авторська концепція і професійна педагогічна майстерність вдало об'єднують пізнавальну мету (осягнення основних стилістичних векторів джазу) з навчально-виховними завданнями (формування виконавської майстерності музиканта). Композиції автора базуються на академічній основі й одночасно рівень доступності їх сприйняття необмежений. Нововведення композитора полягають у вихованні творчої свободи джазового музикування, в процесі якого першочергова роль належить імпульсивній ритмічній основі, насиченою джазовою гармонією, загальному запальному тону.

Світове визнання естрадно-джазової музики В. Власова – це якісно новий рівень української композиторської школи і виконавства. Його твори включають до свого репертуару відомі українські виконавці: С. Грінченко, В. Зубицький, В. Мурза, дует баяністів братів Б. і Р. Пирогів, камерний дует «Каданс» за участі І. Єргієва (баян) і О. Єргієвої (скрипка), ансамблі «Мелодія» (В. Звязовський), «Джерело» (Є. Черказова), а також учасники міжнародних конкурсів країн Східної і Західної Європи, Азії (зокрема, в Китаї). Новаторське значення В. Власова у розвитку української літератури для баяна (акордеона) полягає «у розширенні жанрово-стильових кордонів вітчизняної баянної музики, що відображено як у збагаченні композитором уже існуючих напрямів, так і в створенні ним нових, таких як: джазове («Вісім джазових п'єс»), естрадно-джазове («Російська балада»), естрадно-фольклорне («Свято на Молдаванці»), стилізація-жарт («Усмішка Брамса»), п'єса-перформанс («Телефонна розмова»), поліжанровий (Сюїта-симфонія, Соната-експромт)»; розширенні «звукових і шумових засобів виразності сучасного баяна (постукування по різних частинах корпусу і міху, використання від душника, шумове ковзання по клавіатурі і перемикачах регістрів, різного виду глісандо і кластери, різноімпульсивне вібрато)»; розробці «нових фактурних прийомів з урахуванням особливостей побудови клавіатури і зручності виконання» [18; 78–79].

Висновок. Сьогодні можемо незаперечно констатувати існування Одеської школи баянно-акордеонного виконавства, багатогранна діяльність якої ґрунтується на сформованих традиціях

естрадно-джазової музики. Спадкоємність цих традицій забезпечує безпосередньо композиторська, науково-педагогічна, творча, виконавська і суспільна діяльність В. Власова. Естрадно-джазові твори для баяна і акордеона відкривають нові виражальні можливості цих інструментів, розширюють їх звукову і колористичну палітру, вводять музикантів у нові сфери художньої образності і технічної досконалості. Його відвертість, публічність, творче реагування на художні прояви інших культур, наочність методів традиційної і сучасної педагогіки забезпечують високий професійний рівень досягнень і міжнародне визнання. Індивідуально-стильові пошуки В. Власова визначають в загальному контексті характерні риси авторської школи та її представників як стильове явище у розвитку українського і європейського народно-інструментального мистецтва.

Список використаної літератури

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Посібник з курсу історії сучасної музики та музичного виконавства. Одеса, 2009. 188 с.
2. Басурманов А. Справочник баяниста. Общая ред. проф. Н. Я. Чайкина. Москва : Сов. композ., 1982. 360 с.
3. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник. Под общ. ред. проф. Н. Я. Чайкина. Москва : «Кифара». 2003. 560 с., іл.
4. Булда М. Стильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона. *Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф.*, Львів, 10 квіт., 2006 р. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 12–17.
5. Булда М. Львівська баянна школа та її вплив на композиторську творчість Віктора Власова. *Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується) : зб. матеріалів наук.-практ. конф.*, м. Старий Самбір, 23 квіт., 2005 р. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт. Дрогобич : Коло, 2005. С. 12–19.
6. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне. Уч. пос. Одесса: «Астропринт», 2008. 158 с.
7. Давидов М. Теоретичні основи виконавської майстерності баяниста Навч. пос. Київ : Муз. Україна, 1997. 240 с.
8. Душний А. Власов Віктор Петрович. *А. Душний, Б. Пиц. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довід.* Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 9.
9. Имханицкий М. Творчество Виктора Власова для баяна и аккордеона / *Творчість композиторів України для народних інструментів: Зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф.* Львів, 2006. С. 46–49.
10. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. *Матеріали всеукр. наук.-практ. конф.: до 70-річчя кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. ст.* / Ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2010. С. 93–101.
11. Лист В. Власова від 15.06.2005 р., м. Одеса. *Рукопис. Приватний архів М. Черепаніна.*
12. Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее. *Научно-историческая энциклопедическая книга.* Москва : «Интерпракс», 1994. 534 с.
13. Мурза В. Проблеми співвідношення сучасної баянної культури з фольклором (на прикладі творів В. Власова). *Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.»* (23–28 берез., 2003 р.) / Упоряд. і ред. М. Давидов. Київ, 2003. С. 62–63.
14. Власов В., Мурза В. Фольклорні витоки джазу. *Творчість композиторів України для народних інструментів: Зб. матеріалів між нар. наук.-практ. конф.* (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06) / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 18–22.
15. Семешко А. Виктор Власов. Київ : Ассо-opus, 2004. 112 с.
16. Семешко А. Виктор Власов о времени и о себе: Диалог с Анатолием Семешко (серия: Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов). *Народник.* Москва, 2004. № 3. С. 29–39.
17. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть. Довідн. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
18. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: Навч. пос. для студ. вищ. навч. закладів мистецтв і освіти. Луганськ, 2006. 152 с.
19. Сташевський А. Баянна творчість Віктора Власова (до 70-річчя від дня народження). *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах.* Вип. 13 / Ред.-упоряд. Сташевський А. Я. Луганськ, 2007. С. 101–105.
20. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
21. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: До визначення поняття. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Вип. 40: Музичне виконавство. Кн. 10. Київ, 2004. С. 180–190.
22. Чумак Ю. Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України: автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. Нежданової. Одеса, 2014. 19 с.

23. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогоденні професійного баяніста (на прикладі «Восьми джазових п'єс для баяна» В. Власова). *Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується)* : зб. матеріалів наук.-практ. конф., м. Старий Самбір, 23 квіт., 2005 р. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт. Дрогобич : Коло, 2005. С. 139–143.

24. Янчак В. «Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова в контексті розвитку дитячого репертуару для баяна. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини*. 36. матеріалів наук.-практ. конф. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : Коло, 2005. С. 223–231.

References

1. Androsova D. Minimalizm v muzytsi. Odesa, 2009. 188 s.
2. Basurmanov A. Spravochnik baiianista. Moskva, 1982. 360 s.
3. Basurmanov A. Baiannoie i akordeonnoie iskusstvo. Moslva, 2003. 560 s.
4. Bulda M. Stylovi napriamky estradno-dzhazovykh tvoriv Viktora Vlasova dlia baiiana-akordeona. *Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv*. Drohobych, 2006. S. 12–17.
5. Bulda M. Lvivska bajanna shkola ta i vplyv na kompozytorsku tvorchist Viktora Vlasova. *Lvivska bajanna shkola ta i vydatni predstavnyky*. Drohobych, 2005. S. 12–19.
6. Vlasov V. Skola dzhaza na baianie i akordeonie. Odessa, 2008. 158 s.
7. Davydov M. Teoretychni osnovy vykonavskoi maisternosti baiianista. Kyiv, 1997. 240 s.
8. Dushnyi A., Pyz B. Vlasov Viktor Petrovych. *Lvivska shkola baiano-akordeonnoho mystetstva: dovidnyk*. Drohobych, 2010. S. 9.
9. Imkhanyzkyi M. Tvorchist Viktora Vlasova dlia baiiana i akordeona/ *Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv*. Drohobych, 2006. S. 46–49.
10. Kuzhelev D. Baianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv. Kyiv, 2010. S. 93–101.
11. Lyst V. Vlasova vid 15.06.2005 r., m. Odesa. Rukopys.
12. Mirek A. Harmonika. Proshloie i nastoiashcheie. Moskva, 1994. 534 s.
13. Murza V. Problemy spivvidnoshennia suchasnoi baiannoï kultury z folklorom (na prykladi tvoriv V. Vlasova). *Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy XX–XXI stolit*. Kyiv, 2003. S. 62–63.
14. Vlasov V., Murza V. Folklorni vytohy dzhazu. Drohobych, 2006. S. 18–22.
15. Semeshko A. Viktor Vlasov. Kyiv, 2004. 112 s.
16. Semeshko A. Viktor Vlasov o vriemeni i o siebie. *Narodnik*. Moskva, 2004. № 3. S. 29–39.
17. Semeshko A. Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit. *Dovidnyk*. Ternopil, 2009. 244 s.
18. Stashtvskyi A. Narysy z istorii ukrainskoi muzyky dlia baiiana. Luhansk, 2006. 152 s.
19. Stashtvskyi A. Baianna tvorchist Viktora Vlasova. *Aktualni pytannia baianno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v mystezkykh navchalnykh zakladakh*. Vyp. 13. Luhansk, 2007. S. 101–105.
20. Stashtvskyi A. Suchasna ukrainska muzyka dlia baiiana: Luhansk, 2013. 328 s.
21. Sumarokova V. Vykonavska shkola iak ob'iekt doslidzhennia. Kyiv, 2004. S. 180–190.
22. Chumak Yu. Tvorchist Viktora Vlasova v konteksti baianno-akordeonnoï muzyky Ukrainy. Odesa, 2014. 19 s.
23. Yanchak V. Dzhazovi rezepzii v repertuarnomu sohodenii profesiinoho baiianista. *Lvivska baianna shkola ta ii vydatni predstavnyky*. Drohobych, 2005. S. 139–143.
24. Yanchak V. «Albom dlia ditei ta yunaztva» V. Vlasova v konteksti rozvytku dytiachoho repertuaru dlia baiiana. *Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo ta vokalni shkoly Lvivshchyny*. Drohobych, 2005. S. 223–231.

VEKTORS OF THE COMPOSER STYLE AND THE PERFORMING SCHOOL OF VIKTOR VLASOV

(on the occasion of the 85-th anniversary of the composer's birth)

Cherepanyn Myron – Doctor of Arts, Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk

Bulda Maryna – Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk

The article is devoted to the analysis of V. Vlasov's multi-vector creativity, in particular his composing style and performing school, which became the basis for basic scientific researches and personal creative achievements of the author. The basic principles of the composer's creative method as a creator of pop-jazz music for accordion, its main style directions and the defining principles of formation of the school of jazz performance are summarized.

Key words: Victor Vlasov, composer style, accordion, variety-jazz music, performing school.

UDC 786.8 (477)

**VEKTORS OF THE COMPOSER STYLE AND THE PERFORMING SCHOOL OF VIKTOR VLASOV
(on the occasion of the 85-th anniversary of the composer's birth)****Cherepanyn Myron** – Doctor of Arts, Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk**Bulda Maryna** – Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk

The article is devoted to the analysis of V. Vlasov's multi-vector creativity, in particular his composing style and performing school, which became the basis for basic scientific researches and personal creative achievements of the author. The basic principles of the composer's creative method as a creator of pop-jazz music for accordion, its main style directions and the defining principles of formation of the school of jazz performance are summarized.

For the first time in Ukrainian bayan-accordion literature, the composer created cycles of children's plays using jazz stylistics. The author's creative heritage is marked by a variety of genres, including: three operas, musical comedy, works for choir, orchestra, folk instrument ensemble, bandura, domra, balalayka, jazz orchestras and ensembles, romances and songs (more than 60), music for 50 feature films and documentaries, as well as theatrical performances.

The compositional style of variety-jazz works of V. Vlasov is based on several fundamental foundations: 1. the systematic use of jazz directions in accordance with their progressive development, leading to free operation of style models; 2. strict adherence to the rhythmic structure of a particular style, which becomes the basis for the search for specific sound extraction and characteristic stroke technique; 3. the formation of bayan-accordion school as a carrier of professional musical traditions, which ensures their transfer in practice by creating an appropriate model and certain criteria for pop-jazz performance.

In addition to achievements in the field of compositional creativity, V. Vlasov addresses scientific problems of interpretation of variety-jazz styles in bayan and accordion art, which have not yet found proper reflection in modern musicological literature. In his publications, the composer focuses the attention of performers on the practical mastery of the harmonic, melodic and rhythmic language of a particular jazz style. Vlasov's compositional work is closely connected with the traditions of Ukrainian and world classics, which continues the line of innovative use of folk. In this direction, the composer created his own style, built on the classical basis of the harmonic and intonation language of jazz. V. Vlasov addresses the origins of original, authentic Odessa folk, complementing it with classical traditions of jazz styles, as well as modern means and techniques of bayan and accordion performance.

Thus, the promotion of variety-jazz and modern («new») music becomes one of the defining features of the Odessa accordion school, which declares significant achievements in the main aspects of professional education.

Key words: Victor Vlasov, composer style, accordion, variety-jazz music, performing school.

Надійшла до редакції 17.12.2021 р.

УДК [78.071: 780.614.13](477.84)

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛАРИСИ АТАМАНЧУК У КОНТЕКСТІ
БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ**

Свєньєва Марія Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-3337-5055>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.488>
kobza-te@ukr.net

Розглянуто життєтворчість і здобутки педагога-методиста Комунального закладу «Острівська музична школа» Великобerezовицької селищної ради, бандуристки та культурно-громадської діячки Тернопільщини, членкині Національної спілки кобзарів України Лариси Атаманчук. Проаналізовано етапи її концертно-виконавської діяльності. Акцентовано увагу на практично-творчій роботі зі зразковим ансамблем бандуристів «Диво-струни». Визначено особливості збереження та розвитку бандурних традицій Тернопільщини, проаналізовано навчально-методичний посібник «Грають Диво-струни» (пісні для ансамблів та капел бандуристів) та аудіо-й відеоматеріали.

Ключові слова: аранжування, бандурне виконавство, дитячий ансамбль, дискографія, Лариса Атаманчук.

Постановка проблеми. Тернопільщина подарувала українській культурі багато славних постатей: С. Крушельницька, брати Лепкі, Р. Купчинський, Л. Курбас, брати Бойчуки та ін. Серед них є імена музикантів, пов'язаних із бандурним мистецтвом – брати Степан і Антін Малюци, А. Горняткевич,

Ю. Олійник, М. Баран, М. Гребенюк-Дерманчук, М. Попілевич. Але чи не найбільший внесок у формування бандурних традицій Галицько-Волинської Тернопільщини зробили К. Місевич і його талановитий учень З. Штокалко.

У ХХ ст. на Тернопільщині сформувався відомий за межами України колектив – Струсівська амодіяльна заслужена капела бандуристів «Кобзар». Багату історію має один із перших колективів області – самодіяльна народна капела бандуристів «Мрія», витоки якої сягають відкриття класу бандури у Чортківській музичній школі (1960 р.). У професійному бандурному виконавстві Тернопільщини останніх десятиліть активно розвиваються ансамблеві форми – тріо «Мрія», «Оріана», «Стрітєння», дуєт «Елегія струн». Серед дитячих колективів вирізняється зразковий ансамбль бандуристів «Диво-струни», керований Л. Атаманчук, діяльність якої заслуговує всебічного вивчення. Предметом дослідження є аналіз життєтворчого шляху Л. Атаманчук у контексті бандурного виконавства Тернопільщини.

Останні дослідження та публікації. Пропонована стаття є першою спробою дослідити творчу діяльність Л. Атаманчук, узагальнити відомості про мисткиню, вміщені в Тернопільському енциклопедичному словнику [4, 5, 7, 9], публікаціях на сторінках преси [3, 12, 15], мережі Інтернет [1, 13, 14], а також наукових розвідках Л. Атаманчук [2] та авторки цієї статті [8, 10, 11].

Мета статті – осмислити та узагальнити мистецький доробок Л. Атаманчук у контексті бандурного виконавства Тернопільщини кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. У статті ставляться такі завдання: а) вивчити життєтворчість Л. Атаманчук, б) дослідити її концертно-виконавську діяльність як солістки-бандуристки та ансамбістки, в) проаналізувати аудіо- й відеозаписи та репертуар керованого Л. Атаманчук ансамблю «Диво-струни», висвітлити її культурно-громадську діяльність. Окремим завданням є аналіз навчально-методичного посібника «Грають Диво-струни».

Виклад матеріалу. Творчість – це завжди таїна, мова душі обдарованих. Завдяки їй митець прагне пізнати сокровенну суть буття і розповісти про це іншим. Чим глибше митець пірнає в глибини генетичної пам'яті свого народу, тим значиміше пізнання істини він здатний відшукати і відтворити у своїх творіннях. Л. Атаманчук – взірць вимогливості, принциповості, пунктуальності. Упродовж 35 років мистецького тандему спілкування з нею надихає мене творчим ентузіазмом [8; 5-7].

Нагадаю віхи життєпису Л. Атаманчук – членкині Національної спілки кобзарів України, педагога-методиста, музикантки з неабияким концертним досвідом, відомої в Україні та за її межами, людини, одержимої творчістю та вихованням «собі подібних». Їй вдалося виховати та об'єднати кілька поколінь музикантів, захопивши обдарованих дітей-бандуристів справою служіння національній культурі.

Ось декілька чинників, що вплинули на становлення світоглядних позицій та формування Л. Атаманчук як музикантки. Народилася в сім'ї репресованих. Батько як учасник УПА був засуджений до десяти років ув'язнення. Під час перебування у концтаборах у 1953 р. він брав участь у Норильському повстанні. Мати виховувалася в сім'ї українських патріотів, котрі у післявоєнний період допомагали переховуватися партизанам УПА, за що також були покарані радянською владою. З дитинства Лариса була в епіцентрі музичних традицій. Бандуристка розповідає: «Родина моя співуча. Батько співав у церковному хорі і деякий час дякував. Любов до музики, дух національного самоусвідомлення завжди витав у нашій родині, тому й не дивно, що саме бандура стала супутницею мого життя» [2; 144].

Л. Атаманчук (дівоче прізвище – Квасниця) народилася 16 червня 1964 р. у м. Харцизьк Донецької обл. Початкову мистецьку освіту здобула у Червоноградській музичній школі на Львівщині [4]. На її творчість мала вплив талановита музикантка, викладач класу бандури – Т. Яцинич, «людина великої порядності, вродженої інтелігентності, проста, доброзичлива, безмежно віддана улюбленій справі, яка вміла окрилити будь-чиє серце...» [2; 144].

Фахове зростання почалося у Житомирському музичному училищі ім. В. С. Косенка (клас бандури О. Кашперко та М. Нечипоренка, 1979-1983 рр.), після закінчення якого працювала артисткою оркестру Поліського ансамблю пісні і танцю «Льонок» Житомирської обласної філармонії (1983–1985 рр.). Формування творчої особистості продовжилось у Тернопільському державному педагогічному інституті (нині – ТНПУ ім. В. Гнатюка; 1985–1990 рр.) як учасниці тріо та ансамблю бандуристок під орудою М. Євгенєвої. Тут уперше вона спробувала аранжувати музичні композиції для бандури, втілюючи надбання своїх педагогів. «Це досвід, котрий заклав підвалини для подальшої праці», – стверджує мисткиня» [2; 144]. Одне з перших студентських тріо, учасницею якого була Лариса (разом з О. Музичук та М. Ціж), стало лауреатом Першого всеукраїнського конкурсу студентів-бандуристів педагогічних інститутів України в Луцьку [10; 139]. Показово, що конкурсна програма колективу містила популярні твори українських композиторів – О. Білаша, Р. Купчинського, ін. Пам'ятним для цього колективу стали також концерти у м. Кельце (Польща, 1988 р.).

Після завершення навчання у педагогічному інституті Л. Атаманчук працювала керівником ансамблю «Україночка» в технічному коледжі Тернопільського державного політехнічного інституту (нині – ТНПУ

ім. І. Пулюя; 1990–2001 рр.). Як солістка-бандуристка разом із ансамблем танцю «Червона калина» гастролювала у Франції (1995, 1999 рр.). Водночас продовжила концертно-виконавську діяльність у складі тріо (разом із М. Євгенєвою і О. Дубас). Зокрема, на Шевченківському концерті у Тернополі бандуристки виконали інструментальну п'єсу «Невільничий ринок у Кафі» Г. Хоткевича (аранжування Т. Лазуркевича), а на тернопільському телебаченні тріо записало різдвяну програму «Втішайтеся, люди..!» [5; 21].

У 1991–1999 рр. тріо «Мрія» за участі Л. Атаманчук, О. Марчило, М. Євгенєва було учасником творчого звіту-концерту майстрів мистецтв і художніх колективів Тернопільської області, здійснивши запис низки композицій для телепередачі «Сонячні кларнети» (1991 р.) [9]. Цей ансамбль уперше на Тернопільщині створив музичну програму до обряду «Весілля» (бандурний супровід), уперше інтерпретував у бандурному супроводі колядки, гаївки, великодні, духовні, а також маловідомі стрілецькі пісні. Кращі зразки репертуару записано на студіях Обласної державної телерадіокомпанії. Колектив видав ліцензійний CD компакт-диск «Свою Україну любіть... за неї Господа моліть!..», до якого увійшло одинадцять музичних композицій, серед них низка колядок в опрацюванні Л. Атаманчук. Творчі біографії учасниць тріо подано українською та англійською мовами [5; 21].

У складі іншого тріо – «Стрітіння» – Л. Атаманчук (разом з І. Кріль та М. Євгенєвою) була делегаткою IV з'їзду кобзарів України (2009 р.), а також кобзарських конкурсів та мистецьких фестивалів. Тріо нагороджене іменною бандурою Президента України на XVII Всеукраїнському фестивалі козацької пісні «Байда» у Тернополі (2008 р.), стало переможцем V Міжнародного молодіжного фестивалю духовного співу «Кременецькі хорові вечори «AVE MARIA» (Кременець, 2000 р.) та XII Різдвяного фестивалю «Велика коляда» (Львів, 2011 р.). Основу його репертуару склали духовні пісні, аранжовані учасницями твори національно-патріотичної тематики, кращі зразки естрадної музики 1980-х років («Балада про мальви» В. Івасюка, «Перший сніг» І. Білозіра), пісні тернопільських сучасних авторів, зокрема І. Виспінського, Р. Стратійчука, а також закарпатських народних пісень і балади («Ой зійшла зоря») в опрацюванні для тріо Є. Гунька та Л. Атаманчук. Ансамбль має ряд відео кліпів, відеозапис музичної програми «Гал-кліп» Тернопільської телекомпанії TV-4 та відеозапис сольного концерту «Пісенна сповідь» (с. Дашава, Львівщина, 2010 р.).

Від 1999 року Л. Атаманчук працює вчителем гри на бандурі в Острівській музичній школі (нині – викладач-методист КЗ «Острівська музична школа» Великобerezовицької сільради), організовує ансамбль бандуристів «Диво-струни». Керуючись методичними напрацюваннями своїх педагогів, власним концертно-виконавським досвідом, у навчально-виховній практиці Л. Атаманчук застосовувала ефективну методику навчання гри на бандурі, виховання солістів-бандуристів, малих ансамблів (дует, тріо), виступає у складі колективу.

У 2000 р. ансамбль розпочав діяльність у «Малій кобзарській студії-школі», створеній на базі загальноосвітніх середніх шкіл № 6, 8, 9, 14 м. Тернополя та Тернопільського р-ну. Метою студії було задоволення естетичних потреб школярів, виховання любові до української музики та популяризація кобзарського мистецтва серед дітей і дорослих. Учні 5-9 класів опановували техніку гри на бандурі, вивчали пісні, інструментальні твори та історію кобзарства, знайомились із кобзарськими музичними інструментами. Заняття проводились у формі ігор, вікторин, екскурсій, зустрічей з учнями Тернопільського музучилища, студентами музично-педагогічного факультету місцевого педуніверситету та відомими майстрами кобзарського руху (Ю. Барішовець). Зокрема, значний інтерес до кобзарської справи виявив концерт-бесіда «У звуках кобзи хай історія озветься», з числа учасників якого організовано ансамбль бандуристів «Барви» [15; 3].

Діяльність Л. Атаманчук відзначено Постановою колегії управління культури від 26 грудня 2002 року № 12, за якою її вагомий внесок у розвиток культури українського народу оцінено присвоєнням звання «зразковий» керованому нею ансамблю бандуристів «Диво-струни». Високий художній рівень виконання широко висвітлювала преса, а програму звітнього концерту записано на DVD компакт-диск «Звучать «Барви» та «Диво-струни» [12; 4]. Упродовж 2003-2006 рр. колективом керували Н. Лук'янчук, М. Євгенєва, О. Ціж.

Варто зазначити, що вже з перших кроків свого існування ансамбль гідно влився в культурно-мистецьке життя Тернопілля, активно популяризуючи національну культуру через низку мистецьких проєктів: концертно-фестивальні поїздки, лекції-бесіди, презентації, записи на радіо й телебаченні, виступи з сольними тематичними програмами, щорічні творчі звіти музичної школи, філармонії. У 2003 р. «Диво-струни» гідно представили музичну школу у концертні-звіти майстрів мистецтв та аматорських колективів Тернопільщини «Україна – єдина» в Києві.

Із сольними святковими програмами ансамбль не раз виступав у Тернопільському краєзнавчому музеї (від 2003 р.), Тернопільській міській бібліотеці № 4 для дорослих (2015, 2018 рр.). Показовим був виступ колективу у презентації книжки о. Михайла Пастуха «Шевченко і Бог» в Тернопільській обласній

філармонії (2015 р.). У березні 2012 р. показовим стало літературно-музичне дійство «Думи мої...», присвячене 198-й річниці від дня народження Т. Шевченка. Зініціювали кобзарське свято головний режисер, народний артист України О. Мосійчук та заслужений артист України Д. Губ'як. Репрезентували кобзарську культуру кращі бандуристи Тернопільщини. «Диво-струни» вплели у вінок шани Кобзареві низку пісень в аранжуванні керівника ансамблю. Концерт відбувся у Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка [6; 2].

Своєрідним підсумком і потужним стимулом діяльності зразкового ансамблю «Диво-струни» став творчий звіт-концерт «Грайте, грайте дзвінко, струни» з нагоди 10-річчя колективу, що відбувся в Українському домі «Перемога» (20 травня 2012 р.). «Завдяки мультимедійній презентації діяльності ансамблю присутні побачили досягнення «Диво-струн». А їм є чим пишатися! Ансамбль – учасник творчих звітів майстрів мистецтв та аматорських художніх колективів Тернопільщини: з нагоди 86-й річниці проголошення Акту Злуки УНР і ЗУНР в Єдину Соборну українську державу (20 січня 2005 р.); «Моя Україна – квітуча земля», присвяченому 17-й річниці Незалежності України (22 серпня 2008 р.); «Я, України син!», присвяченому 197-й річниці від Дня народження Т.Г.Шевченка (9 березня 2011 р.); «Бережіть матерів», присвяченому Дню Матері. Колектив представив тоді сольну програму, що включала кілька композицій Л. Атаманчук. У концерті брали участь Ю. Барішовець, репрезентант співу і гри на старосвітській кобзі, бандурист-імпровізатор Д. Губ'як. Приємне враження справила Оля, дочка Лариси Атаманчук (нині – магістранта НМАУ ім. П. І. Чайковського) [6; 2]. Звітний концерт зразкового ансамблю бандуристів записано на DVD-диск «Грайте, грайте дзвінко, струни» [див. Додаток].

Традиційною формою поширення бандурного виконавства Тернопільщини стали сольні концерти «Диво-струни» з тематичними програмами: до Дня Святого Миколая, Різдва Христового, Дня матері, які щорічно відбувалися у ЗСО, бібліотеках, музеях, церквах Тернопільщини. Три останні – «Колядуймо під срібний дзвін бандур!» (2015 р.), «З Різдва Христовим вінуємо щиро!» (2019 р.), «Матерям даруйте доброту» (2019 р.) записано на DVD компакт-дисках. Знаковим для Тернопілля став виступ «Диво-струн» із Національною заслуженою капелю бандуристів ім. Г. Майбороди (17 травня 2021 р.).

У рамках просвітницької та профорієнтаційної роботи вагомою є співпраця «Диво-струн» із ТНПУ ім. В. Гнатюка. Ансамбль був учасником ювілейних концертів з нагоди 20- та 25-річчя факультету мистецтв (2013, 2018 рр.) та концерту «Великодні передзвони» на якому відбулася презентація збірки духовних творів для бандури «Славте Воскреслого!» композитора, народного артиста України Г. Верети (2016 р.). Пам'ятною для колективу стала ювілейна зустріч-концерт «Дзвенить струна від колисання до величчя псалму», присвячена 25-річчю від дня заснування народного ансамблю бандуристів «Барви» ТНПУ ім. В. Гнатюка під орудою М. Євгенєвої [10; 146]. «Диво-струни» прикрасили концертну програму магістрантки факультету мистецтв В. Ткачук, спільно виконавши музичну композицію Л. Горової «Падає з неба сон» [14]. 26 лютого 2020 р. ансамбль «Диво-струни» брав участь у презентації Програми «Року бандури у Тернопільській області». На відкритті Імпери, присвяченої 100-річчю від дня народження З. Штокалка колектив виконав «Чорнобривці» В. Верменича на слова М. Сингаївського, а для учасників Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції «Кобзарство: діалог модерної перформанси та духовної традиції» ансамблем підготовлено і записано кобзарський танок «Молодичка» З. Штокалка в аранжуванні Д. Губ'яка [13]. Під час святкування Року бандури на Тернопільщині (2020 р.) створено мистецький лекторій, який діяв у рамках заходів Лабораторії навчально-практичної підготовки студентів ТНПУ ім. В. Гнатюка у ЗОСШ. Показово, що концертний репертуар бандуристок Юлії та Ольги Михайлюків містив твори «Чи ми ще зійдемося знову», «Спи, Ісусе, спи», «Пошли нам, Боже» в аранжуванні Л. Атаманчук.

У вересні 2021 року мистецька зустріч із «Диво-струнами» відбулася у форматі майстер-класу, на якому вона поділилася досвідом роботи над формуванням репертуару для дитячого ансамблю, дала практичні поради щодо його використання. Аранжувальниця переконливо продемонструвала креативний і новаторський підхід до роботи у класі «ансамблю», там самим засвідчивши не лише ґрунтовне володіння засобами методики вокального і бандурного виконавства, а й успішно передала свої сценічно-творчі навички, набуті, зокрема з дитячим ансамблем.

Творчим обличчям будь-якого мистецького колективу є його репертуар, який визначає основний зміст діяльності та її результат. Репертуар зразкового ансамблю бандуристів «Диво-струни» доволі різнобарвний. Однак визначальною рисою колективу є опора на духовні твори, пісні національно-патріотичного спрямування, що сприяє формуванню мистецького обличчя «Диво-струн». Особлива роль відведена пісням про матір. Серед них – «Мамина казка» (слова Л. Малінської), «Розкажи, матусю» (вірші С. Корнієнко), «Пломеніє посяна доля» Р. Лісової (вірші Г. Комісарова); «На зеленому горбочку» (слова Лесі Українки), «Колискова» Б. Фільц (вірші С. Жупанина); «Лебеді лебідоньки» Г. Верети (слова Л. Забашти); «Чорнобривці» В. Верменича (слова М. Сингаївського); «Найдорожча мамина сльоза» (вірші

С. Рачинця) М. Колодочки; «Падає з неба сон» Л. Горової. У 2019 р. записано концертну програму «Матерям даруйте доброту» на DVD компакт-диск [див. Додаток].

Не втрачають актуальності твори патріотичного характеру – «Чи ми ще зійдемося знову» В. Власова (слова Т. Шевченка); «Хай літають вітри» Г. Верети (слова О. Олеса); «Не спи, моя рідна земля» С. Фоменка; «Бережи, мій Боже, Україну» М. Колодочки (слова С. Рачинця); «Укріпи нас, любов» Т. Саматі-Оленевої (слова З. Ружин); «Грайте, грайте дзвінко, струни» Т. Артющевської (слова В. Якушевої); «Подарунок» Р. Лісової (слова С. Рудакевич).

Значне місце у виконавському доробку «Диво-струн» посідає духовна тематика: «Величайте Бога» М. Копка, «Пошли нам, Боже» Г. Китастого (слова К. Перелісної), «Христос Воскрес!» Г. Верети (слова К. Перелісної), «Пісня подяки» С. Козака. Невід'ємну частину репертуару становлять українські народні пісні: «Коломийка» (аранж. І. Григорчук), «Ой з-за гір-гори» (аранж. О. Гейко), «Як діждемо літа» (аранж. М. Медведецької), «Посадила стара баба» (обр. І. Потапенка), «Іде, іде, іде дощ» (аранж. Л. Атаманчук). Серед інструментальних творів – «Кобзарський танок» (обр. О. Герасименко-Олійник), «Запорозький марш» (обр. М. Теліги), «Дзигаря» І. Гайдена, «Думка з України» В. Присовського, «Елегія» (пам'яті Т. Шевченка) М. Лисенка.

Значний внесок у формування репертуару зробили тернопільські композитори. Найчастіше звучать у концертах «Вийди, вийди, сонечко», «Ой єсть в лісі калина» Д. Губ'яка; «Україно мила» О. Бурміцького (слова М. Супінки); «Матуся» І. Вовчака (слова Т. Лучки).

Важлива форма діяльності «Диво-струн» – участь у конкурсах та фестивалях. Ансамбль – лауреат IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва «Срібні струни» ім. З. Штокалка у Тернополі (2013), II Всеукраїнського конкурсу юних музикантів «Франкове Підгір'я» у Дрогобичі (2017 р.), Всеукраїнського фестивалю-конкурсу української народної пісні «Соловейко» у Тернополі, (2017 р.), XII Всеукраїнського дитячого фестивалю бандуристів «Таврійські зустрічі» в Скадовську (2019 р.), V регіонального фестивалю колядок «Возвеселімся всі разом нині» у Тернополі (2020 р.); багаторазовий переможець Обласного фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва «Кобза» (2005, 2008, 2017, 2019, 2021 рр.), Обласного конкурсу камерних ансамблів «Консонанс» (2009, 2015, 2017 рр.), Обласного телефестивалю «Дзвенить піснями рідний край» (2006 р.), Обласного фестивалю кобзарського мистецтва, присвяченого 90-річчю від дня народження З. Штокалка (2010 р.) [11].

Серед вихованців учнів-бандуристів класу Л. Атаманчук – переможці міжнародних, всеукраїнських, обласних музичних фестивалів та конкурсів: *Марія Чубара* («Волинський кобзарик», м. Луцьк; «Кобза», м. Тернопіль; «Провесінь», м. Кропивницький); *Т. Ворожбит* («Волинський кобзарик», м. Луцьк; «Чарівна бандура», м. Одеса; «Хортицький кобзар», м. Запоріжжя; «Провесінь», м. Кропивницький; «Срібні струни», м. Тернопіль); *Софія Погребняк* («Волинський кобзарик», м. Луцьк; «Провесінь», м. Кропивницький; «Хортицький кобзар», м. Запоріжжя; «Чарівна бандура», м. Одеса); *М. Іваніцька* («Волинський кобзарик», м. Луцьк; «Провесінь», м. Кропивницький – володарка Гран-прі; Всеукраїнського відкритого конкурсу бандуристів «Кубок Києва»); *О. Гаврилюк* («Волинський кобзарик», м. Луцьк; «Арт-домінанта», м. Харків; «Провесінь», м. Кропивницький; «Gold strings», Болгарія; «String Premium-2021», Білорусь); *В. Желізько* («Провесінь», м. Кропивницький); *Соломія Тих* («Арт-домінанта», м. Харків; «Провесінь», м. Кропивницький); *Ю. Рольська* («Провесінь», м. Кропивницький).

У творчому доробку Л. Атаманчук – аудіо- та відеозаписи сольних концертів учнів класу та мистецьких програм за участі колективу. Бандуристка зробила понад п'ятдесят аранжувань, перекладів, обробок музичних творів для ансамблю і бандури-соло. У 2021 р. нею підготовлено навчально-методичний посібник – підсумок багатолітнього досвіду педагогічної, концертно-виконавської діяльності авторки, її успішної практичної роботи зі зразковим ансамблем бандуристів «Диво-струни». Посібник складається з таких розділів: твори патріотичного змісту, пісні про матір, ліричні пісні, жартівливі пісні, твори духовного змісту, різдвяні пісні, колядки. Всього – 29 вокально-інструментальних композицій для ансамблевого музикування різноманітних за характером, стилем, фактурою, складністю виконання, аранжованих та методично опрацьованих його авторкою.

Музичні твори вирізняються глибоким духовно-виховним поетичним змістом, вони доступні для сприйняття і зручні для виконання та апробовані часом, оскільки неодноразово звучали на сценах Тернопільщини та за її межами. Авторка використовує різні види інструментального викладу, не переобтяжуючи фактуру, демонструє чималий досвід педагогічної та виконавської роботи. Вокальні партії викладені у зручній для дитячих голосів теситурі. Вдало підібрані тональності, що враховують технічні можливості бандури без перемикачів. Методичні рекомендації до музичних композицій лаконічні, виважені. Зважаючи на високий професійний рівень і практичну затребуваність навчально-методичного посібника «Грають «Диво-струни», його публікація є актуальною і своєчасною для музично-естетичного розвитку молодого бандуриста [8; 7].

Висновки. Творчі виміри діяльності Л. Атаманчук проявилися на рівні вагомих особистих досягнень багатоаспектного спрямування в бандурному виконавстві Тернопільщини: у виконавській, культурно-мистецькій, навчальній сферах як багатолітнього керівника дитячого ансамблю бандуристів; організації спільних мистецьких проєктів (фестивалів, конкурсів, кобзарських виставок, презентацій нотних збірок); активізації концертно-фестивального руху; проведенні науково-практичних конференцій, обласних семінарів, міжрегіональних майстер-класів (презентації «Програми Року бандури в Тернопільській області» у рамках святкування 100-річчя від дня народження З. Штокалка); у видавничій (буклети, афіші, запрошення, впорядкування дискографії, видання навчально-методичного посібника); освітній діяльності (організації та проведенні тематичних сольних концертів учнів-бандуристів її класу); розширенні репертуарних меж виконавства бандуристів за рахунок співпраці з тернопільськими композиторами (О. Бурміцький, І. Виспінський, І. Вовчак, Д. Губ'як, Є. Гулько, М. Шамлі); популяризації бандурного виконавства шляхом створення творчої групи бандуристів у фейсбуці. Звукозаписувальна діяльність ансамблю та його керівника засвідчила тенденцію до загальної професіоналізації бандурного виконавства. Сьогодні мисткиня впевнено утвердила себе на ниві бандурного мистецтва не лише Тернопільщини, а й за її межами, об'єднуючи кращі музичні традиції краю та сучасні виконавські тенденції.

Перспективи подальших досліджень. Пропонована стаття не вичерпує всіх аспектів поставленої проблематики. Дослідження творчої діяльності Л. Атаманчук відкриває перспективи подальшого поглибленого вивчення її життєтворчості.

Список використаної літератури

1. Атаманчук Лариса Василівна. URL: wikipedia.org/wiki/Атаманчук_Лариса_Василівна.
2. Атаманчук Л. Концертно-просвітницька діяльність зразкового ансамблю бандуристів «Диво-струни» у контексті побудови духовної культурної нації. *Кобзарство: діалог модерної перформанси та духовної традиції*: матеріали між нар. наук.-практ. конф. Тернопіль: Ред.-вид. відділ Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка, 2021. С. 143-149.
3. Бурма В. Торкніться, пальці, диво-струн! *Вільне життя*. 28 січ., 2003. № 9 (14303). С. 3.
4. Євгенєва М. Атаманчук Лариса Василівна. *Тернопіль. енциклопед. словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2009. Т. 4: А – Я. С. 20.
5. Євгенєва М. Аудіозаписи бандурного виконавства на Тернопільщині. *Тернопіль. енциклопед. словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2009. Т. 4: А – Я. С. 20-21.
6. Євгенєва М. Бандура у свята і будні. *Соломія*. Січ. – берез., 2013. № 1 (55). С. 2.
7. Євгенєва М. «Диво-струни». *Тернопіль. енциклопед. словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2004. Т. 1: А–Й. С. 493.
8. Євгенєва М. Залюблена в магію бандурних струн. Грають «Диво-струни» : *Навч.-метод. посіб. Пісні для ансамблів та капел бандуристів в аранжуванні Л. Атаманчук* / упор., автор аранжув. та рекоменд. Атаманчук Л. В.: Тернопіль : Вид-во «Підручники і посібники», 2021. С. 5–7.
9. Євгенєва М. «Мрія» – тріо бандуристок: Л. Атаманчук, О. Марчило, М. Ціж-Євгенєва. *Тернопіль. Енциклопед. словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2005. Т. 2: К – О. С. 570–571.
10. Євгенєва М. Творча діяльність ансамблю бандуристів «Барви». *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)*: кол. монографія / за заг. ред. Б.О. Водяного, О.С. Смоляка, З.М. Стельмашука. Тернопіль: Вид. Шкафаровський Ю. М., 2018. С. 137–154.
11. Євгенєва М. Фестивально-конкурсний рух бандуристів Тернопільщини в сучасних соціокультурних реаліях. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство* [за ред. О.С. Смоляка]. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (вип. 39). С. 164–172.
12. Павлів Я. І «Диво-струни», й «Барви». *Свобода*. 28 січ., 2003. № 9 (1621). С. 4.
13. Презентація «Програми «Року бандури в Тернопільській області» URL: http://tnpu.edu.ua/news/4565/?sphrase_id=22907
14. Семеняк В. «Бандури голос в Галицькій землі» полонив майстерним виконанням. URL : <http://tnpu.edu.ua/news/3072/>
15. Чи візьмемо у прийдешність кобзу? : [розм. з організаторкою Осередку, викл. кафедри інструм. музики Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка М. Євгенєвою / вела] І. Дем'янова. *Подільське слово*. 24 січ., 2003. № 4 (4485). С. 3: фотогр. (гість сторінки).

References

1. Atamanchuk Larysa Vasylivna URL: wikipedia.org/wiki/Атаманчук_Лариса_Василівна
2. Atamanchuk L. Kontsertno-prosvitnytska diyalnist zrazkovoho ansamblyu bandurystiv «Dyvo-struny» u konteksti pobudovy dukhovnoyi kulturnoyi natsiyi. *Kobzarstvo: dialoh modernoyi performatsiyi ta dukhovnoyi tradytsiyi: materialy mizhnarodnoyi nauково-praktychnoyi konferentsiyi*. Ternopil : Redaktsiyno-vydavnychyy viddil Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka, 2021. S. 143-149.
3. Burma V. Torknitsya, paltsi, dyvo-strun!. *Vilne zhyttya*. 28 sichnya 2003. № 9 (14303). S. 3.

4. Yevhenyeva M. Atamanchuk Larysa Vasylivna. *Ternopilskyy entsyklopedychnyy slovnyk* : u 4 t. / redkol.: H. Yavorskyi ta in. Ternopil: VAT TVPK Zbruch, 2009. T. 4: A – YA. S. 20.
5. Yevhenyeva M. Audiozapysy bandurnoho vykonavstva na Ternopilshchyni. *Ternopilskyy entsyklopedychnyy slovnyk* : u 4 t. / redkol.: H. Yavorskyi ta in. Ternopil: VAT TVPK Zbruch, 2009. T. 4: A – YA. S. 20-21.
6. Yevhenyeva M. Bandura u svyata i budni. *Solomiya. sichen – berezen* 2013. № 1 (55). S. 2.
7. Yevhenyeva M. «Dyvo-struny». *Ternopilskyy entsyklopedychnyy slovnyk* : u 4 t. / redkol.: H. Yavorskyi ta in. Ternopil: VAT TVPK Zbruch, 2004. T. 1: A – Y. S. 493.
8. Yevhenyeva M. Zalyublena v mahiyu bandurnykh strun. *Hrayut «Dyvo-struny» : Navchalno-metodychnyy posibnyk. Pisni dlya ansambliv ta kapel bandurystiv v aranzhuvanni Larysy Atamanchuk* / upor., avtor aranzhuv. ta rekomendatsiy Atamanchuk Larysa Vasylivna: Ternopil. Vyd-vo Pidruchnyky i posibnyky, 2021. S. 5-7.
9. Yevhenyeva M. «Mriya» – trio bandurystok: L. Atamanchuk, O. Marchylo, M. Tsizh-Yevhenyeva. *Ternopilskyy entsyklopedychnyy slovnyk* : u 4 t. / redkol.: H. Yavorskyi ta in. Ternopil : VAT TVPK Zbruch, 2005. T. 2: K – O. S. 570-571.
10. Yevhenyeva M. Tvorchya diyalnist ansamblyu bandurystiv «Barvy». *Mystetska diyalnist u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* (25-litniy tvorchyy vnesok fakultetu mystetstv Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatyuka): kolektyvna monohrafiya / za zah. red. B. O. Vodyanoho, O. S. Smolyaka, Z. M. Stelmashchuka. Ternopil: Vyd. Shkafarovskyy YU. M., 2018. S. 137–154.
11. Yevhenyeva M. Festyvalno-konkursnyy rukh bandurystiv Ternopilshchyny v suchasnykh sotsiokulturnykh realiyakh. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya : Mystetstvoznavstvo* [za red. O. S. Smolyaka]. Ternopil : Vyd-vo TNPU im. V. Hnatyuka, 2018. № 2 (vyp. 39). S. 164–172.
12. Pavliv Y. A. I «Dyvo-struny», y «Barvy»... *Svoboda*. 28 sichnya 2003. № 9 (1621). S. 4.
13. Prezentatsiyya «Prohramy «Roku bandury v Ternopilskiy oblasti» [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu: http://tnpu.edu.ua/news/4565/?sphrase_id=22907
14. Semenyak V. «Bandury holos v Halyskoy zemli» polonyv maysternym vykonanniam [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu : <http://tnpu.edu.ua/news/3072/>
15. Chy vizmemo u pryedeshnist kobzu?. : [rozm. z orhanizatorokoy Oseredku, vykl. kafedry instrum. muzyky Ternop. derzh. pedahoh. universytetu im. V. Hnatyuka M. Yevhenyevoyu / vela] I. Demyanova. *Podilskoe slovo*. 24 sichnya 2003. № 4 (4485). S. 3 : fotohr. (hist storinky).

ДОДАТОК

Дискографія Лариси Атаманчук

1. Великодні передзвони. Концерт з нагоди презентації збірки великодніх пісень на слова українських поетів «Славте Воскреслого» Г. Верети за участю учнів-бандуристів ДМШ та ансамблів «Веснянка» і «Диво-струни» Тернопільщини / упоряд. М. Євгенєва : [DVD]. Тернопіль, 2016.
2. Втішайтеся люди! [телепередача]. Тріо бандуристок Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка: Лариса Квасниця, Оксана Дубас, Марія Ціж (Євгенєва) : [DVD]. Тернопіль, 1995.
3. Грайте, грайте дзвінко, струни. Концерт Софіїки Погребняк / упор. Л. Атаманчук : [DVD]. Тернопіль, 2015.
4. Грайте, грайте дзвінко, струни. Творчий звіт-концерт зразкового ансамблю бандуристів «Диво-струни» з нагоди 10-річчя діяльності / упор. Л. Атаманчук. [DVD]. Тернопіль, 2012.
5. Дзвенить піснями рідний край. Заключний концерт учасників Обласного фестивалю кобзарського мистецтва з нагоди 90-річчя від дня народження З. Штокалка : телевізійна версія / упоряд. М. Євгенєва : [DVD]. Тернопіль, 2010.
6. Дзвенить струна від колисанки до величчя псалму. Ювілейна творча зустріч-концерт М. Євгенєвої : [DVD]. Тернопіль, 2009.
7. Звучать «Барви» та «Диво-струни». Презентація колективів у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї : [DVD]. Тернопіль, 2002.
8. З Різдвом Христовим вінуємо щиро! Різдвяний концерт зразкового аматорського ансамблю бандуристів «Диво-струни» та учнів Острівської музичної школи / упоряд. Л. Атаманчук : [DVD]. Тернопіль, 2019.
9. Колядуймо під срібний дзвін бандур. Різдвяний концерт зразкового аматорського ансамблю бандуристів «Диво-струни» та учнів Острівської музичної школи / упор. Л. Атаманчук : [DVD]. Тернопіль, 2015.
10. Консонанс – 2017. Конкурс камерних ансамблів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів : [DVD]. Тернопіль, 2017.
11. Концерт учениці Острівської музичної школи Софії Погребняк (клас викл. Атаманчук Л. В.) / упоряд. Л. Атаманчук : [DVD]. Тернопіль, 2017.
12. Концерт учениці Острівської музичної школи, лауреата міжнародного та всеукраїнських конкурсів Марії Іваніцької (клас викл. Атаманчук Л. В.) / упоряд. Л. Атаманчук : [DVD]. Тернопіль, 2018.
13. Матерям даруйте доброту. Концерт до Дня Матері зразкового аматорського ансамблю бандуристів «Диво-струни» та учнів класу бандури Л. Атаманчук Острівської музичної школи / упоряд. Л. Атаманчук : [DVD]. Тернопіль, 2019.
14. Свою Україну любіть ... За неї Господа моліть! Тріо «Мрія»: Л. Атаманчук, О. Марчило, М. Ціж-Євгенєва : [CD] / Реставр. записів О. Третяка. Тернопіль: ГроЛіс, 2007.
15. Сонячні кларнети: [телепередача]. *Концерт народних талантів Тернопільської області. Тріо бандуристок: Л. Атаманчук, О. Марчило, М. Ціж (Євгенєва)*. УТ-1. Київ, 1994.

CREATIVE ACTIVITY OF LARYSA ATAMANCHUK IN THE CONTEXT OF BANDURA PERFORMANCE OF TERNOPIL REGION**Yevhenieva Mariia**Candidate of Study of Art, Associate Professor
Ternopil National Pedagogical University n. a. V. Hnatiuk, Ternopil

The article considers the life and achievements of the teacher-methodologist of Ostrivska Music School, bandura player and cultural and public figure of Ternopil region, member of the National Union of Kobzars of Ukraine Larysa Atamanchuk. The stages of her concert-performing activity are analyzed. Emphasis is placed on practical and creative work with the Exemplary Bandura Ensemble «Miracle Strings». Peculiarities of preservation and development of bandura traditions of Ternopil region are determined, the textbook «Play Dyvo-struny» (songs for ensembles and bandura groups) audio and video materials are analyzed.

Key words: arrangement, bandura performance, children's ensemble, discography, Larysa Atamanchuk.

UDK [78.071: 780.614.13](477.84)**CREATIVE ACTIVITY OF LARYSA ATAMANCHUK IN THE CONTEXT OF BANDURA PERFORMANCE OF TERNOPIL REGION****Yevhenieva Mariia**Candidate of Study of Art, Associate Professor
Ternopil National Pedagogical University n. a. V. Hnatiuk, Ternopil

The article considers the life and achievements of the teacher-methodologist of the «Ostrivska Music School» of Ternopil region Larysa Atamanchuk. She is a well-known bandura player, cultural and public figure, a member of the National Union of Kobzars of Ukraine. The stages of her concert-performing activity as a soloist-bandura player and ensemble player are analyzed. Emphasis is placed on practical and creative work with the exemplary bandura ensemble «Dyvo-struny».

The peculiarities of its preservation and development of bandura traditions of Ternopil region are determined. L. Atamanchuk's creative work includes audio and video recordings of solo concerts of class students and art programs with the participation of a bandura player with various groups: «Mriya», «Stritennya», «Barvy», «Dyvo-struny». The artist has made more than fifty arrangements, translations, arrangements of music for the ensemble and solo bandura. The bandura player is the compiler of music collections, works closely with educational art institutions and creative centers of Ternopil region. She prepared and published a textbook containing 29 musical compositions arranged by the author, on the subject - works of patriotic content, songs about the mother, lyrical, humorous, Christmas songs, carols, works of spiritual content. Composers of Ternopil region D. Gubyak, E. Gunko, I. Vyspinsky, R. Stratiychuk, O. Burmitsky, I. Vovchak made a significant contribution to the formation of the repertoire of the bandura-led children's group «Dyvo-struny».

The artist has confidently established herself in the field of bandura art not only in Ternopil region, but also abroad, combining the best musical traditions of the region and modern performing trends. The sound recording activity of the ensemble «Dyvo-struny» and its leader showed a tendency to the general professionalization of bandura art of Ternopil region. L. Atamanchuk's performing activity is enshrined in many audio and video recordings, it is promoted on social networks, presented at international, national, regional music festivals and competitions.

Key words: arrangement, bandura performance, children's ensemble, discography, Larysa Atamanchuk.

Надійшла до редакції 9.12.2021 р.

ЗМІСТ

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

Соколова А. Універсалізм духовної музики британського композитора Джона Раттера	3
Джулай Г. «Заза» Р. Леонковалло в руслі традицій веристського музичного театру	9
Дутчак В. «Український передзвін» карильйону і бандур: результати Всеукраїнського мистецького проекту	16
Шерстій У., Водяний Б. Специфіка та регіональні особливості проведення конкурсу вокалістів й хорових колективів імені Соломії Крушельницької у Тернополі	23
Турчак Л. Соломія Крушельницька в українському та світовому музично-театральному мистецтві	31
Бобечко О. Мистецька спадщина Одарки Бандрівської у виконавській практиці	39
Бабій Н. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві Західної України другої половини ХХ століття	45
Чжао Чженгуан. Воєнна тематика в нових няньхуа китаю кінця ХІХ – початку ХХ ст	51
Кравчук Ю. Художньо-композиційні принципи рекламного плаката перших десятиліть ХХІ століття	58

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Личкова В. До аналізу мистецької семіосфери в українській етнокультурі	64
Швець Н. Філософська методологія в сучасних музикознавчих дослідженнях	70
Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера)	75
Кашаюк В., Павлюк Н., Ігнатова Л. Психологічні засади інтонування : погляд в історію музикознавчих уявлень	82
Водяний Б. Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі	88
Шиман К. Терміносистема дослідження новітніх прийомів утворення художньої форми у віртуальній реальності	95
Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці : дефініції та кореляція понять	101
Ян Цзе. Історіографія дослідження творчості китайського художника-кераміста Гу Цзинчжоу (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)	106
Войтович О. Створення моделі просторового звукового образу (на прикладі концертної зали)	113

Розділ III. СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

Павлюк Т. Тенденції розвитку бальної хореографії у Північній Америці кінця XIX – початку XXI століття	118
Грек В., Луговенко Т. Твори І. Стравінського в балеті: хронологія та типологія	127
Хмельова А. Характерні особливості танцю модерн у сучасному балетному просторі	132
Чжао Жуйсюе, Водяна В. Естетика українського народного традиційного танцю : семіотичний підхід	139
Мостова І. Синтез бойового та хореографічного мистецтв. Специфіка взаємодії	145
Мельничук Ю. Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи	151
Сорока М. Сценічні рецепції творів В. Винниченка наприкінці XX – перших двох десятиліттях XXI ст.	158
Соколенко Н. Режисерсько-організаційна діяльність Станіслава Мойсеєва у контексті реформування Київського Академічного Молодого театру	164
Виткалов С. Український театр крізь призму регіонального глядача	169

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Черепанин М., Булда М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова (з нагоди 85-ї річниці народження композитора)	174
Євгенєва М. Творча діяльність Лариси Атаманчук у контексті бандурного виконавства Тернопільщини	181

CONTENTS

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

Sokolova A. Universalism of the spiritual music of the british composer John Rutter	3
Dzhulay A. «Zaza» R. Leoncovallo in the room of tradition verista music theater	9
Dutchak V. «Ukrainian bell ringing» of carillon and bandura : results of the all-Ukrainian art project	16
Sherstii U., Vodiani B. Specifics and regional features of the vocal competition and choirs named after Solomiya Krushelnytska in Ternopil	23
Turchak L. Solomiya Krushelnytska's contribution to ukrainian and world musical and theatrical art	31
Bobechko O. Odarka Bandrivska's artistic heritage in creative-performing practice	39
Babii N. Modification of the city theme in the visual art of Western Ukraine in the second half of the twentieth century	45
Zhao Zhegguan. Military themes in the new chinese nianhua of the late XIX – early XX century	51
Kravchuk J. Artistic and compositional principles of the advertising poster of the first decades of the XXI century	58

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Lychkovakh V. To the analysis of artistic semiotics in ethnoculture	64
Shvets N. Philosophical methodology in modern music scientific research	70
Kozinchuk V., Pavliuk M. Cannon and style in sacred art (based on the works of Gk Wagner)	75
Kashaiuk V., Pavliuk N., Ihnatova L. The psychological principles of intonation: a look in the music sciences history	82
Vodiani B., Zadorozhna T. Ukrainian academic song in the modern socio-cultural space	88
Shyman K. Term system of the latest methods of creating an art form in virtual reality	95
Okhitva K. National mentality and identity in music : definitions and correlation of this concepts	101
Yang Jie. Historiography of the study on art works of the chinese artist-ceramist Gu Jingzhou (end of XX – beginning of XXI century)	106
Voitovych O. Creating a model of a spatial sound image (on the example of a concert hall)	113

Part III. CONTEMPORARY ISSUES OF CULTURAL AND ARTISTIC AREA

Pavliuk T. Trends in the development of ballroom choreography in North America, late XIX – early XXI century	118
Grek V., Lugovenko T. Formation of the author's style of Jiji Kilian in the 1970 s.	127
Khmelova A. Features of modern dance in modern ballet area	132
Zhao Ruixue., Vodiana V. Aesthetics of Ukrainian folk traditional dance : semiotic approach	139

Mostova I. Synthesis of martial and choreographic arts. Specifics of interaction	145
Melnychuk Y. Ukrainian theater on the way to its own identity: historical prerequisites, challenges and prospects	151
Soroka M. Stage receptions of V. Vynnychenko's works at the end of the XX – in the first two decades of the XXI century	158
Sokolenko N. Directing and organizational activity of Stanislav Moysev in the context of the reform of the Kyiv Academic Youth theater	164
Vytkalov S. Ukrainian theater through the prism of a regional spectator	169

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Cherepanyn M., Bulda M. Vectors of the composer style and the performing school of Viktor Vlasov (on the occasion of the 85-th anniversary of the composer's birth)	174
Evgenieva M. Creative activity by Larysa Atamanchuk in the context of bandura performance in Ternopil region	181



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 38
Issue 38**

Редактор:
В. Г. Виткалов
Editor:
V. G. Vytkalov

Упорядкування, комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkalov, L. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 246/1. Ум. друк. арк. 23,3. Наклад 100.

Видавничі роботи:

**ФОП Брегін А.Р свідоцтво 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**