

ISSN 2411-1546  
Doi.org/10.35619/ucpmk.vi42

**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**

**Випуск 42  
Issue 42**

**Засновано у 1995 році  
Founded in 1995**

**Рівне : РДГУ, 2022  
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2022**

## УДК 94 (477)

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 2022 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 7 від 16 грудня 2022 р.)

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

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

Статті перевіряються на системі антиплагіат «strikerplagiarism», або «Unicheck»

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

### Головний редактор:

**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. 42 / 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, 2022. 157 с.

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

Рецензенти: **Карась Г. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. 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 різні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

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

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2022  
© Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022

УДК 477.37.71

**«СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНИХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ, ПАНДЕМІЧНИХ ВИКЛИКІВ ТА ВІЙНИ»** : до результатів проведення XVIII міжнародної науково-практичної конференції в РДГУ

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

**Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>  
<https://doi.org/10.35619/ucpnm.vi42.550>  
volodumur\_vitkalov@ukr.net

Аналізуються авторський склад, тематичний ряд виступів та загалом результати проведення XVIII міжнародної науково-практичної конференції, організованої на базі згаданої вище кафедри; виявляються характерні ознаки заходу та простежуються тенденції участі дослідників у наукових конференціях, організованих за понад 10-літній період. Наголошується, що подібні заходи є важливою формою консолідації наукової спільноти вітчизняних і зарубіжних дослідників із мережі ЗВО, виступають маркером для студентської молоді.

*Ключові слова:* міжнародна науково-практична конференція, глобалізаційні і пандемічні виклики, війна, наукове середовище.

Надзвичайно напружений 2022 р., у часопросторі якого знаходиться нині країна, пов'язаний з безліччю найскладніших викликів, серед яких світова пандемія COVID-2019 та війна, змістив акценти на усіх напрямках життєдіяльності людства, зокрема й регіональної вищої школи, загострив питання, що не викликали особливої уваги у широкій громадськості в інший час: патріотизм, національна складова організації різних форм життєдіяльності, навколишнє середовище, духовна практика. Однак, життя продовжується і вимагає дотримання сталих параметрів його організації, серед яких – звітність за час, що минає. І в цьому плані XVIII міжнародна науково-практична конференція [1], назва якої винесена у заголовок цієї статті, проведення якої відбулося 17-18.11.2022 р., стала помітним заходом кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ та й усіх заявлених учасників стосовно підсумку проведеної роботи.

Як і в низці інших аналогічних заходів, у цьому також брали участь представники наукової спільноти та здобувачі вищої освіти, які ще мають знайти свій власний шлях у науці. Їх тематика, розміщена в одній програмі, допомагає значною мірою самоусвідомленню молоді в організаційно-науковому просторі сучасної вищої школи. Впливає на цей процес й молода генерація дослідників-іноземців із наукової спільноти Китаю, що є аспірантами провідних українських університетів та академій. Адже китайські науковці, серед іншого, постійно демонструють високий патріотизм, бажання позиціонувати свою країну в світовому культурному просторі. Саме вони є й найбільш активними авторами наукових публікацій у наших збірниках, чий матеріал вирізняється глибиною наукової розробки, якістю висвітлення проблем, високою мотиваційною складовою.

Стосовно ж самої конференції, то її організаційно-технічні параметри наступні: до участі в заході заявлено 399 учасників із 85 ЗВО, наукових установ системи Національної академії наук України, Національної академії мистецтв України, Національної академії педагогічних наук України (34 з яких мають статус національних; у т. ч. й чимало представників керівного складу закладів), фахових коледжів, художніх колективів, спеціалізованих мистецьких структур (музичних шкіл-десятирічок, ліцеїв) країни й далекого зарубіжжя.

Надіслали заявки про участь представники 5 держав (Україна, Китай, Польща, Грузія, Туреччина). Їх якісний склад достатньо високий: 150 осіб мають наукові ступені і вчені звання (70 докторів наук, професорів, 80 – кандидатів наук, доцентів, у т. ч. й 3 старших наукових співробітники), 48 аспірантів та докторантів (14 з яких – випускники провідних ЗВО Китаю), понад 30% (14) – аспіранти з НМАУ ім. П.І. Чайковського; 52 магістранта і 87 студентів. Безпосередньо в заході брали участь й ще декілька науково-педагогічних працівників із КНУ ім. Т.Г. Шевченка, НПУ ім. М.П. Драгоманова та інших ЗВО, не заявлених у цій програмі. Отже, це – найвищий якісний показник такого представництва за час проведення наших конференцій.

Серед учасників – керівники Вроцлавської академії мистецтв ім. Є. Гепперта та Інституту педагогіки Університету Жешовського й Університету ім. М. Коперніка (Польща), група науковців-керівників

Інституту культурології НАМ України та ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, НМАУ ім. П.І. Чайковського, НАОМА, Полтавського НПУ ім. В. Короленка, КНУКіМ, НАКККіМ, КМАМ ім. Р.М. Глієра, РДГУ.

Чимала група дослідників-учасників заходу є представниками середньої управлінської ланки вітчизняних ЗВО – декани факультетів та завідувачі фахових кафедр (КНУ ім. Т.Г. Шевченка, ЛНМА ім. М.В. Лисенка, НМАУ ім. П.І. Чайковського, ЛНАМ, Львівський НУ ім. І. Франка, Національні університети «Одеська юридична академія» та «Одеська морська академія», ТНПУ ім. В. Гнатюка, Бердянський ДПУ та Маріупольський держуніверситет (Київ), Харківський національний медичний університет, Міжнародний гуманітарний університет м. Одеси, РДГУ та ін.), теми виступів яких є своєрідними маркерами в науковому пошуку очолюваних ними структурних підрозділів.

Із середовища студентів та магістрантів – здобувачі в/о з РДГУ, Харківського національного університету внутрішніх справ (19), Національного університету «Одеська юридична академія», КНУ ім. Т.Г. Шевченка, НПУ ім. М.П. Драгоманова, Харківського НМУ, Бердянського ДПУ, ВНУ ім. Лесі Українки, СНУ ім. В.І. Даля, НАКККіМ, КНУКіМ, Полтавського НПУ ім. В.Г. Короленка, Дніпровського державного торговельно-економічного університету, Ніжинського державного педагогічного ун-ту ім. М.В. Гоголя, Маріупольського держуніверситету (Київ), ПВНЗ «Європейський ун-т» (Рівненська філія) та ін.

Традиційно у заході заявлено чимало фахівців-практиків із міського Центру соціальних служб (Вараш), КЗ «РОЦНТ» РОР (Рівненщина), Благодійного фонду підтримки духовного відродження ім. Д. Блажейовського (Львів), а також – спеціалізованих музичних шкіл-десятирічок (ліцеїв), виступи та наукові розвідки, надіслані до оргкомітету наукових збірників кафедри чи не найпереконливіше засвідчують намагання сформувати належні фахові компетенції у майбутньої художньої інтелігенції країни. Їх виступи, як правило, мали оригінальні художні презентації.

Деякі науковці, що брали безпосередню участь у роботі конференції, у даний час знаходяться за кордоном – Німеччині, прибалтійських країнах, Італії, Франції, що внесло зміни й у тематичний контекст їх виступів, оскільки до них додалось чимало порівняльних характеристик аналізованих культурних явищ та певний емоційний сегмент.

Ретроспективу зацікавлень культурологічною проблематикою наукової громадськості та студентства в кількісному її сегменті, виявлених крізь призму наших конференцій за останні понад 10 років, можна представити наступним чином: 2009 р. – 260 учасників, 2010 р. – 271 учасник; 2011 р. – 297 учасників; 2012 р. – 315 учасників; 2013 р. – 297 учасників; 2014 р. – 369 учасників; 2015 р. – 350 учасників; 2016 р. – 429 учасників; 2017 р. – 490 учасників, 2018 р. – 456 учасників, 2019 р. – 539 учасників, 2020 р. – 457 учасників, 2021 р. – 300 учасників.

Наведемо найбільш оригінальну, на нашу думку, проблематику, пропоновану до обговорення.

Традиційно у наших заходах «міжнародний сегмент» найбільш повно втілюється у низці доповідей, віднесених до I секції Програми конференції: «Європейський культурний простір і українські перспективи» [1; 4-9]. Не став виключенням він й у нинішньому заході: «Екранний вимір подій війни у світовому культурному просторі», «Штучний інтелект у кіноіндустрії: напрями використання і перспективи застосування», «Мистецтво медіа як художнє надбання України в системі європейських гуманітарних цінностей», «Міжконфесійні та міжетнічні відносини у транскордонних регіонах (на прикладі Чернівецької області)», «Меморіал Бабиного Яру як культурний простір у стратегіях збереження культурної пам'яті», «Політика пам'яті та імперське монументальне мистецтво: проблема співвідношення естетики та ідеології», «Метакультурні та когнітивні взаємодії мистецьких практик сучасності», «Ескапістичні практики конструювання дійсності: культурологічне осмислення».

До цього ряду додамо й низку тем із локальної проблематики: «Транскультурний простір гітарних опусів Роланда Дьенса», «Андські мотиви в перуанській гітарній музиці», «Постать Емі Біч в історії американської музичної культури рубежу XIX-XX ст.», «Міжнародна діяльність товариств звукорежисерів на базі кросплатформ музичного програмного забезпечення», «Нові рівні мистецького діалогу у творчості Чень Цигана: до питання міжконфесійних зв'язків» та ін.

Фактично в кожному такому заході культурно-мистецька секція (II) [1; 10-17] є домінуючою як за тематикою заявлених до обговорення питань, так і кількістю учасників. Нинішнє сальдо наукових зацікавлень, виходячи зі змісту Програми, також надзвичайно широке: від з'ясування сутності сучасного мистецтва, виявленої крізь призму новітніх досліджень, методології наукового пошуку у вивченні артефактів прадавньої доби й до гендерних та вікових особливостей дослідження культурної ідентичності, семіотики культурних практики в умовах війни, зокрема: «Структурний метод у дослідженні трипільських орнаментів», «Ритмо-інтонаційна формальність в обрядовій традиції східних слов'ян (до питання принципів функціонування вербально-пісенних зворотів в архаїчному музичному мисленні)», «Культурна ідентичність: гендерні і вікові особливості», «Культурна політика як стратегічний

ресурс модернізації держави», «Семіотика культурних практик в умовах війни», «Роль соціального травматизму в провокуванні художнього дискурсу», «Музейні колекції з історії міст-портів Північного Приазов'я: виклики російської окупації», «Каталоги українських стародрукованих видань як джерело дослідження культурної спадщини», а також низка локальної проблематики: «Від опери-цирку до опери-реквієму: катарсичні вектори сучасного українського театру», «Віолончельні концерти М. Скорика: як приклад актуалізації жанру інструментального концерту в музичній культурі ХХ століття», «Китайські академічні співаки на сучасній світовій сцені: кроскультурні зв'язки», «Арт-ярмарок як простір культуралізації та спекуляції: розширення перспектив економіки культури», «Демонстративне споживання як цінність української молоді» та ін.

Тематично розлого представлена і III секція конференції «*Вітчизняна освіта: методологічне й методичне забезпечення та проблемний вимір*» [1; 18-25]: «Академічна культура і етос як цінність», «Культурологічне знання як антропологічний науково-освітній проект», «Культурна місія університетів в умовах війни», «Музична освіта України: концепції, поняття та принципи», а також низка доповідей стосовно методичних аспектів організації навчального процесу: «Специфіка використання e-learning-контенту при вивченні культурологічних дисциплін», «Особливості синтаксису мережевої граматики», «Конструктивні та деструктивні впливи ІТ на сучасний стан і перспективи розвитку українського суспільства», «Розвиток просторової уяви слухачів шляхом комп'ютерної візуалізації геометричних елементів простору», «Методичне забезпечення підготовки докторів філософії: від переоцінки історії до шоуізації освітнього процесу», «Підготовка оперно-симфонічних диригентів в Україні та Китаї: спільні та відмінні риси», «Опера Ши Гуаннань «Жаль за минулим» у сценічній практиці україно-китайських музикантів: до питання розширення постановочного арсеналу виконавців», «Особливості поєднання роботи концертмейстера в вокальному класі та викладача в класі загального фортепіано зі студентами-вокалістами», «Культура цифрової комунікації в навчальному процесі переміщеного ЗВО» тощо.

Традиційною залишилася в умовах війни і *регіональна проблематика*, сконцентрована у IV секції Програми [1; 26-30]: «Соціокультурне проектування як чинник ефективної діяльності менеджменту закладів культури», «Українські шкільні співаники в Галичині до 1939 р.: джерелознавчі та історіографічні аспекти», «Нотні ірмологіони (ірмолої) як характеристики співацької практики Чернігово-Сіверщини XVII–XVIII ст.», «Виконавські школи в мистецькому середовищі Ніжина: регіональний контекст», «Вокальна творчість одеських композиторів II пол. ХХ ст.», «Культуротворчий аспект мистецької політики України часів державної незалежності як фактор розвитку хорового мистецтва Сіверщини», «Самчиківський розпис як засіб творчого потенціалу студентів спеціальності «Архітектура і містобудування», «Сторінки соціокультурного минулого Східної Галичини у публіцистиці Меланії Нижанківської», «Кримськотатарська пісня у фольклорно-джазових композиціях», «Образотворче мистецтво Маріуполя: особливості праці під час війни та в умовах переміщення», «Історія дитячих розважальних закладів на Полтавщині у ХХ ст.», «Соціокультурні аспекти діяльності Генеральної дирекції з обслуговування іноземних представництв: досвід Рівненщини» та ін.

Оригінальністю наукового мислення, високою громадянською позицією та спробою розв'язання актуальних питань сьогодення, вирізняється й дослідницька проблематика здобувачів вищої освіти, віднесених до секції V «*Актуальні проблеми культурного простору очима сучасної студентської молоді*» (бакалавріат) [1; 31-37], а надто – представників «силових» навчальних закладів, зокрема Харківського національного університету внутрішніх справ: «Держава як інститут політичної системи в умовах соціально-політичних конфліктів та шляхи їх вирішення», «Ідеологічні засади сучасного державного будівництва», «Політична корупція воєнного часу: прояви в Україні та шляхи її подолання», «Місце і роль політичної культури в організації влади та її здійсненні», «Громадські організації воєнного стану та їх роль у суспільному розвитку й політична соціалізація особи», «Трансформація сутності феномену «український патріотизм», визначена впливом російської військової агресії», «Корпоративна етика як складова іміджу організацій з іноземним управлінням», «Трудова етика сучасної української молоді», «Конвергенція суцього й належного у ціннісних орієнтаціях курсантів ХНУВС: за матеріалами соціологічного опитування (жовтень 2022 р.)», «Деонтологічні імперативи поліцейської діяльності в історичній ретроспективі», «Міжнародні відносини в Україні в умовах воєнного стану: стан та перспективи розвитку» та ін.

Сюди можна додати й тематику виступів здобувачів вищої освіти гуманітарно-педагогічних ЗВО, не менш оригінальну за своєю сутністю: «Феномен збереження української культури та національної ідентичності в умовах тоталітарних режимів держав-сусідів», «Специфіка комунікаційного поля дітей покоління «альфа», «Проблематика ігрової індустрії в сучасній Україні», «Фешн-індустрія в Україні та її сценічна презентація», «Яворівська іграшка та пиріг як традиційна форма презентації регіону на міжнародній арені», «Світоглядні позиції здорового способу життя в українських народних казках», «Регіональний вимір української культурної практики: за матеріалами періодичної преси» тощо, напрям

якої певною мірою демонструє розмаїття культурологічної проблематики, що викликає інтерес у сучасної молоді.

Засідання студентської секції, зважаючи на значну кількість заявлених виступів та аварійні відключення світла, проведено в декілька етапів, що дало можливість оприлюднити виступи чималої кількості бажаючих.

Головним підсумком заходу став той організаційно-культурний зразок, який демонструє професорсько-викладацький склад вищої школи для студентської молоді. Адже тематичний ряд запропонованих повідомлень дає широке поле для подальшого наукового експерименту, демонструє невичерпні можливості національної історико-культурної проблематики, яка чекає на свою поглиблену подальшу розробку.

У рамках запланованої конференції передбачено й проведення Круглого столу з учасниками освітньо-наукового консорціуму, створеного з представників ЗВО, що мають спеціальності напряму 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки» з широкого кола питань, що стосуються функціонування сучасної вищої школи: проведення акредитаційних експертиз, узгодження навчальних планів і освітньо-професійних чи освітньо-наукових програм, підготовки методичного забезпечення, зокрема й форм та ефективності силабусів; рецензування навчально-методичної та монографічної літератури, формування і подальше поглиблення освітнього середовища, а головне – нові освітні форми роботи з молоддю та тенденції розвитку сучасної вищої школи. Інакше кажучи, такі заходи створюють ефективну модель спілкування з професійно-орієнтованої проблематики усім зацікавлених суб'єктам освітнього простору.

Конференцію організовано в рамках укладених РДГУ угод (14) про співпрацю з мережею ЗВО України та Польщі, адже сучасний стан розвитку соціуму демонструє сталу тенденцію до консолідації не лише в освіті, але й усіх суспільних сферах.

Тож проведення цього міжнародного наукового зібрання вкотре підтверджує належний стан організаційної культури університету в особі його окремої випускової кафедри, її широкі міжгалузеві та міжнародні контакти, високу соціальну зацікавленість і активність у розширенні потенційних можливостей сучасної вищої освіти. Засвідчує воно й міцні генетичні духовні корені українців, високий рівень їх соціальної організації, здатність швидко мобілізуватися у найкритичніший час.

Демонструє він високу професійну активність студентської молоді, яка, незважаючи на несприятливі обставини, пов'язані зі зміною місця проживання, усталених форм життя, змішаний режим організації освітнього простору у здобутті професії, економічні негаразди, викликані війною, змогла знайти ефективні засоби в розширенні власних освітніх траєкторій і дає нам добрий приклад у налагодженні подальших між культурних зв'язків, бажанні зберегти та примножити особисті культурно-мистецькі компетенції та здобутки.

Статті цього і наступного (Вип. 43) наукових збірників, як і наукові розвідки, розміщені в культурологічному альманасі «Актуальні питання культурології» (Вип. 22), є частиною дослідницької проблематики наших учасників, основні напрями якої були виголошені на аналізованій конференції.

P.S. Редакція культурологічного альманасу «Актуальні питання культурології» планує найближчим часом розширити проблематику публікації статей у збірнику, додавши відповідні розділи, пов'язані з музичною педагогікою та менеджментом соціокультурної діяльності, а також збільшити періодичність його виходу до 4-х випусків на рік.

#### Список використаної літератури:

1. Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни: XVIII між нар. наук.-практ. конф., м. Рівне, 17-18 листоп., 2022 р.: Програма / Укл.: Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Рівне : РДГУ, 2022. 40 с.

#### References

1. Svitovyi kulturnyi prostir kriz pryzmu suchasnykh hlobalizatsiinykh, pandemichnykh vyklykiv ta viiny: KhVIII mizh nar. nauk.-prakt. konf., m. Rivne, 17-18 lystop., 2022 r.: Prohrama / Ukl.: Vytkafov S.V., Vytkafov V.H. Rivne : RDHU, 2022. 40 s.

UDC 477.37.71

**«WORLD CULTURAL SPACE THROUGH THE PRISM OF MODERN GLOBALIZATION, PANDEMIC CHALLENGES AND WAR»: to the results of the XVIII International Scientific-Practical conference at Rivne State Humanitarian University**

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

The membership of authors, the thematic series of speeches and, in general, the results of the XVIII International Scientific-Practical Conference organized on the basis of the above-mentioned department are analyzed; the characteristic features of the event are identified and the trends in participation of researchers in scientific conferences organized over a 10-year period are traced. It is emphasized that such events are an important form of consolidation of the scientific community of domestic and foreign researchers from the network of higher education institutions and act as a marker for student youth.

*Key words:* International Scientific-Practical Conference, globalization and pandemic challenges, war, scientific community

Надійшла до редакції 1.12.2022 р.

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

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

УДК [78.7.034] (410.1)

#### **ПАРАЛЕЛІ МІЖ ФРАНЦУЗЬКИМИ ТА АНГЛІЙСЬКИМИ ПРИДВОРНИМИ ЖАНРАМИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ**

**Соколова Алла** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія ім. А. Н. Нежданової, м. Одеса, <https://orcid.org/0000-0002-4841-6342> <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.551> [asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)

*Мета статті* – виявити точки взаємодії англійської придворної маски та французького придворного балету, а також цілі та завдання даних музично-театралізованих вистав Англії і Франції наприкінці XVI – першій пол. XVII ст. *Методологія дослідження* полягає в застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації фактів, зіставленні та узагальненні результатів дослідження. Системно-історичний метод дозволив розглянути французький придворний балет і провести паралель із прихильною англійською маскою. Порівняльний метод допоміг виявити подібність вищезгаданих музично-театральних постановок. *Новизна дослідження* полягає в осмисленні витоків взаємодії англійської придворної маски з французькою континентальною культурою. *Висновки*. Виявлено точки взаємодії французького придворного балету та англійської придворної маски, які повною мірою розкриваються у танці. Підкреслено спільність цілей та завдань, поставлених перед сценаристами музично-театралізованих придворних розваг у Франції та Англії у першій пол. XVII ст. Охарактеризовано етапи розквіту та занепаду французького придворного балету. Проводиться паралель між бурлескними ролями французького короля у придворному балеті та народженням антимаски, основоположником якої є англієць Б. Джонсон. Наголошується, що придворний французький балет та англійську маску не можна віднести до високого мистецтва, але ці жанри є вагомим внеском в історію світової музично-театральної зарубіжної культури.

*Практична значимість дослідження* лежить у галузі вивчення еволюції англійського придворного маскараду в семі-оперу, савойську оперу та англійські мюзикли.

*Ключові слова*: придворний маскарад, французький балет, танець, колективний вид мистецтва, запозичення та творче використання.

*Актуальність теми*. Англійська придворна маска – унікальний внесок Англії у розвиток європейського музичного театру. Інтелектуальні сценарії відомого англійського драматурга Б. Джонсона та дизайнера І. Джона наділили жанр «Маска» соціокультурною силою, поставили Лондон в один ряд із Парижем та Мадридом, перетворили його на світовий культурний центр впливу. Придворні маскаради відзначалися алегоричним стилем, пишними костюмами та декораціями, складними сценічними ефектами. Основою маски був танець. Розуміння витоків взаємодії з іншими континентальними культурами та подальшого перетворення жанру маски на нові, що вже добре себе зарекомендували, є значним вкладом в історію зарубіжної та світової культури.

*Аналіз досліджень і публікацій* засвідчує зростаючий інтерес до зазначеної проблеми як в Англії, так і континентальній Європі. Інтерес дослідників зосереджено на виявленні ключових ідей взаємодії культур Англії та континентальної Європи, особливо французької та італійської. Упродовж кількох століть до цього питання зверталися такі відомі англійські та французькі дослідники, як Ж. Лоретт, Г. Вільям, П. Лекруа, Ф. Греналі, Ф. Боссан, В. Ліндлі та ін. Кожен із перелічених учених зробив особистий внесок у розуміння взаємодії придворних культур Англії та Франції.

*Мета статті* – виявити точки взаємодії англійської придворної маски та французького придворного балету, а також цілі та завдання даних музично-театралізованих вистав Англії та Франції наприкінці XVI – першій пол. XVII ст.

*Вклад основного матеріалу*. Опанування мистецтвом танцю вважалося «одним із трьох головних переваг французького дворянства». Навчання танцювальному мистецтву посідало важливе місце у французькій освіті поряд із такими предметами, як основи етикету, навички верхової їзди та фехтування (деякі прийоми фехтування, що включають певні положення рук та ніг, використовувалися у



балеті та хореографії). Обов'язком французького дворянина, який бажав досягти успіху в житті, було вміння вишукано танцювати, за умови, що це відповідало характеру дворянина. Французька любов до танцю стала притчою у язицех. Збереглися листування мадам де Севін'є з донькою. «Після вечері танцювали все: і па, і менуети, і навіть сільські танці. Нарешті пробила опівночі і настав Великий піст» [1].

У XVII ст. танець був мистецтвом, що об'єднувало французьке суспільство. Такі регіони Франції, як Бретань, Пуату, Овернь, Прованс, зробили значний внесок у збагачення музично-хореографічного репертуару країни. Король Альфонс II писав: «я ціную доброту французів, але не можу терпіти легковажності, яка зазвичай призводить їх до нескінченних танців, що мають таке ж важливе значення для репутації, як і вміння торгувати» [2].

Д. Ліндлі, аналізуючи характерні риси придворних розваг відомих із часів правління Генріха II, умовно ділить їх на два основні типи: грандіозні уявлення та видовища, що проводилися просто неба (карнавали), та елітні уявлення більш скромного масштабу, які проходили в палацах або в менших за розмірами приміщеннях (придворні розваги). Придворні розваги, на його думку, поділяються на ті, що переважають художній текст, та на розваги, де танець був стрижнем вистави [3].

Походження французького придворного балету тісно пов'язане із середньовічним карнавалом. Соціальна функція карнавалу визначалася його двоїстістю: чоловіки грали роль жінок, аристократ переодягався слугою, люди перетворювалися на богів, а боги поблажливо ставилися до людських проблем. Карнавал заперечував реальність. Карнавал встановлював правила, і відносини будувалися без жодних обмежень. Карнавальна традиція була запозичена та успішно випробувана у придворному балеті у Франції.

На думку історика Ф. Боссана, в придворному балеті, як і карнавалі, «всі ролі змінюються, суспільство перевертається з ніг на голову, всі функції порушуються, король підкоряється, пан стає ослон, жандарм – злодієм, блазень постає в образі мудреця, і тоді встановлюється свого роду тимчасова свобода, фізична та моральна. Ніхто не соромиться: XVII століття зовсім не те, що думають про нього інші» [4].

У французькому балеті кінця XVI – початку XVII ст. була особливість, яка ріднить його з англійською придворною маскою, – цей вид мистецтва став колективним твором. Придворна знать та фаворити короля, що брали участь у постановці того чи іншого балету, зазвичай вибирали собі статусних компаньйонів. Вони також несли персональну відповідальність за підбір професійних музикантів, балетмейстерів, поетів, сценаристів-оформлювачів, які були професійні, «могли обслуговувати інтереси та відповідати запитам найвищої знаті» [5].

Визначальними характеристиками французького балету стають логічність сюжету, поєднання мелодраматичних та карнавальних традицій, а також образотворчих, вокальних та хореографічних елементів, розумний баланс танцю, музики та поезії, якість костюмів й феєричність сценічних ефектів. Таким чином, придворний балет є своєрідною кульмінацією трансформації середньовічного французького карнавалу у вигляді мистецтва, що був синтезом поезії, живопису, музики, танцю, драми, комедії та сценографії.

Балет, як самостійний жанр, стає самодостатнім при дворі королеви Катерини Медічі, однієї з найвпливовіших жінок Європи XVI ст., яка вважалася покровителькою мистецтва. К. Медічі запрошувала музикантів та хореографів із Мілану.

Вистава «Комедійний балет королеви» («Цірцея»), що відбувся в Королівському палаці Лувр у Парижі 15 жовтня 1581 р., фактично стала першою повноцінною балетною виставою в історії світового театру та започаткувала розвиток класичного французького балету. З іншого боку, постановка «Цірцея» відкрила дорогу новому жанру – придворному балету.

Балет у постановці королівського музиканта, композитора та хореографа Бальтазара де Божуайє став балетною драмою. Його подивилося 10 тис. глядачів, а тривалість дії перевершила найсміливіші фантазії: балет тривав до ранку, головною причиною тривалості дії стало включення до балету драматичних монологів та діалогів.

В основі сюжету лежав міф античної культури, а також «благочестиві вірші сановника Шеньє». За задумом художника, кожна дія балету закінчувалася па-де-труа молодих священиків, що клялися у вічній любові до королеви. Один із танців являв собою ритмічні кроки спіралеподібною траєкторією з присіданням на одне коліно і переможним помахом руки, яка стискала жезл.

Головну чоловічу роль де Лароша виконав ординарець-мушкетер з особистої охорони королеви. Його роль була технічно складною – стрибки у висоту, що переходили у шпагат, а також високі підтримки провідних танцюристок [6]. У таких високих одиничних стрибках із «легким торканням» землі зчитувалася спадкоємність від сакральної античної танцювальності. Заключною сценою вистави став танець у виконанні самого режисера балету Бальтазара де Божуайє, а також грандіозний фінальний танець усіх учасників, що об'єднав акторів та присутніх глядачів. Фактично

такий танець можна розглядати як прообраз спільного танцю з глядачами, так званої гулянки, що ознаменовувала закінчення вистави англійської придворної маски часів правління королів Стюартів.

Ще одна, найпомітніша балетна постановка – «Польський балет» (*Le Ballet des Polonais*), присвячений паризькому візиту польських послів у 1573 р. Дивовижна на той час хореографія балету належала «перу» Бальтазара де Божуайе, а музика написана Роланом де Лассюсом [7]. Балет вразив своїми сценічними ідеями та ефектами, а також мав політичне забарвлення.

Шістнадцять жінок, кожна з яких уособлювала одну з провінцій Франції, була відібрана з найкрасивіших жінок. Танцівниці займали свої місця у спеціальних нішах у вигляді хмар. При звуках музики вони спускалися вниз, а божественне звучання понад 30 скрипок та смолоскипне освітлення робили атмосферу незабутньою.

Цікаво помітити, що в 1605 р. відомий англійський поет і драматург Б. Джонсон у тісній співпраці з художником Ініго Джонсом на прохання дружини короля Якова I Анни Данської [8] написав «Маска чорних». Як і Бальтазар де Божуайе, Бен Джонсон був також шанувальником античної культури (еллініст) та французької культури. Королева Анна Данська та її придворні дами були одягнені в костюми синього, срібного та перлинного кольору, що гармоніюють із чорним кольором їхніх осіб (особливий грим) і розміщувалися у гігантській перловій морській раковині, що гойдається на хвилях. Висвітлення на сцені забезпечувалося за допомогою факелів, кількість яких досягала 24 всередині кожної раковини.

Французький придворний балет XVI ст. стрімко розвивався, до Франції приїжджали найкращі музиканти та хореографи з багатьох країн Європи. Техніка танцю була нескладною, але виконання технічних елементів стало утруднено пишними та не дуже зручними костюмами, наявністю головних уборів, які не прийнято було знімати під час виконання складних хореографічних елементів.

Завдяки заняттям із талановитими педагогами, переважно італійського походження, танцюристи набували віртуозної техніки виконання та спеціалізувалися на виконанні певних видів танцю. Незабаром балет стає частиною придворної культури Франції, важливим інструментом абсолютної монархії. Поступово придворний балет набуває рис, характерних для класичного балету, перетворюється на одну з найпопулярніших розваг при французькому дворі, структурно оформляється, успадковує традиції античного грецького танцю, а також бургундських і бретонських дворів XV ст.

Французький балет – це своєрідне дзеркало, в якому відобразилося все французьке королівське подвір'я з його достоїнствами та недоліками. Королівські особи, а також представники іноземних держав брали активну участь у всіляких уявленнях французького двору. Балет об'єднував короля та його придворних. Балет стає єдиним та унікальним видом мистецтва, в якому брала участь вся знать Франції. Балет був політичною зброєю короля Франції, додатковим засобом приборкання аристократичної знаті. Хореографи у цій ситуації виступали посередниками між королем, його двором та підданими короля, тобто французьким народом. Завдяки балету внутрішня політика французького короля перетворюється на мистецтво політичного компромісу, маневрування можливостями та політичною толерантністю.

«Розвага при королівському дворі, – писав М. Пако, – служила меті вищій королівській волі, згуртовуючи дворянство навколо центральної постаті та й перетворюючи це саме дворянство на зброю, що дозволяє королю зблизитися зі своїм народом» [9]. Людовік XIII та Людовік XIV, використовуючи дорогі придворні балетні постановки, ієрархічно структурують королівський двір, «ставити» дворянство «під рушницю» на службу королю.

Наявність алегоричної складової у сценарії придворного балету дозволяло розглянути проблемні моменти життя того часу, висловити природу речей, реалізувати філософські та політичні устремління з допомогою мистецтва. Алегорія допускала політичну пропаганду та вихваляння короля через образи грецьких богів. У той же час надмірні витрати на розкішне придворне життя, також характерні і для англійського королівського двору в той же історичний період, поступово руйнує та підриває основи королівської влади. Багато сучасників з обуренням відзначали недозволену розкіш одягу, розмаїтість дорогоцінного каміння, «надмірність була така, що сягала від кінчиків волосся до взуття» [10].

Людовік XIII оцінював вартість постановки балету як «одну з найбільш руйнівних та марних витрат своєї держави» [11]. Проте, навіть розуміння згубності цієї політики, здатної похитнути фінансові підвалини держави, не стало для Людовіка XIII перешкодою. Витрати на королівські розваги рік у рік лише збільшувалися.

Придворні жадали видовищ. Аристократична молодь, що жадібно шукає розваг, з великим задоволенням брала участь у балетних постановках. Монархи та дворяни королівського палацу Франції також були задіяні у постанові різних балетних сюжетів. Людовік XIII брав участь у постанові Марлезонського балету, що відбувся 15 березня 1635 р. у замку Шантіїї, і навіть особисто брав участь у створенні «танцювальних кроків і сценічних костюмів» [12].

Цікаво відзначити, що роль короля у придворному балеті підкорялася логіці карнавалу та демонструвала двоїстість. Сценічні характери, в які легко вживалися королі на сцені, перевершували найсміливіші фантазії і вражали досвідчену публіку: вони варіювалися від образів жebraка, простого селянина до старого та гіркого п'яниці. Так, Людовік XIII виходив на сцену в образі п'яниці, злодія чи шахрая.

У 1651-1661 рр. Людовік XIV з'являвся на сцені в образах п'яного шахрая, Фурії, Пристрасті, Шаленства, Розпусника, Божевільного Духа, Ненависті, Демона та Мавра. Однак відзначимо, що Людовік XIV грав і піднесено-одухотворені ролі висхідного Сонця в 1653, Аполлона в 1654, роль Адвоката в 1656 і роль Щастя в 1659 роках.

«Потім – у Королівському балеті  
Був сам Король, як завжди  
Блискучий, величний, геніальний,  
Високий, одягнений та сміливий як бог.  
Він станцював три різні ролі» [13].

Як і в «антимасці», створеною англійським драматургом Б. Джонсоном (прелюдія до основної частини «Маски»), у французькому балеті явище хаосу було тимчасовим, а статус Короля зазвичай реабілітувався в останньому акті балету. Виконання монархами таких воістину бурлескних ролей свідчить про прагнення царюючої особи бути ближче до народу, про відсутність «червоних ліній», за які королем не дозволялося заходити, про демократизацію мистецтва. Це відрізняло французький балет від англійської маски, де велич Короля не піддавалася сумніву ні за яких обставин.

Витривалість та майстерність деяких іменитих танцюристів-аристократів вражали сучасників. Деякі з них могли танцювати всю ніч, з раннього ранку неділі аж до наступного ранку.

У 1636 р. король, який брав участь у балеті, вивчив свою роль за 6 днів «без особливих зусиль і тривалих репетицій», бо «довгі виснажливі репетиції робили балет нудним і нестерпним» [14]. Однак, постановка великого королівського балету, який ставили на королівській сцені щорічно, була пов'язана з попередніми репетиціями, і тому була вагома причина: по суті, королівський балет став візитівкою королівського двору Франції.

Балет, як сценічна дія, мав й іншу функцію: незалежно від віку та статусу учасників, танець оголював усі сильні та слабкі сторони, а також комплекси виконавця, починаючи з недоліків його постаті, ступеня обдарованості, характеру, темпераменту та навіть моральних якостей.

Теоретик балету абат де Пюре писав у своєму трактаті: «У танці ти той, хто ти є, і все твоє «па», всі твої дії добре видно глядачам, вони показують їм і добро, і зло, якими мистецтво та природа нагородили тебе» [15].

Паризька балетна мода поширилася на європейські держави та Англію. Французький балет стрімко набирив популярності на європейському континенті. Так, Р. Декарт, відомий французький філософ, математик, механік, фізик і фізіолог, на запрошення шведської королеви Христини I у жовтні 1649 р. відвідує Стокгольм із нагоди укладання Мюнстерського миру (договір між Республікою Сполучених провінцій Нідерландів та Іспанії) і на прохання королеви пише балет у віршах для королівського балу, хоча сама королева категорично відмовилася від участі у балеті.

Постановка будь-якого королівського балету несла розважальну функцію, була політично значимою двору короля і навіть для численних іноземних послів. У 1615 р. у Римі поставлено балет, автором якого був посол короля маркіз де Тренель.

Французькі королі дбали про свою репутацію і зважали на громадську думку, всіляко намагаючись запобігти кривавим повстанням і революції. За найменшої нагоди французька аристократія давала французам можливість відчувати свою особисту причетність до перемоги короля.

Найчастіше королівська влада інтуїтивно і несвідомо шукала у французького народу виправдання жорстким рішенням та приниженому становищу своїх підданих. Король реабілітувався у власних очах народу, влаштуваючи всенародні розваги. У своїх мемуарах Людовік XIV писав: «Люди насолоджуються видовищем і, зрештою, ми завжди прагнемо їм догодити, всі наші піддані раді бачити те, що нам подобається, і від цього вони стають кращими. Цим ми підтримуємо їх дух у більшій мірі, ніж матеріальна винагорода» [16]. Французький священик Менестрі зазначав: «Величність є обов'язок королів, але, щоб зробити розвагу більш приємною, великі були щасливі на кілька годин спуститися зі свого Олімпу і стояти поруч із тими, кого вони звикли завжди бачити біля своїх ніг» [17].

Так, у 1654 р. італійська опера-балет «Весілля Пелея та Фетіди» була поставлена в Театрі дю Пті-Бурбон у Парижі, який містив 3.000 глядачів. Вистава йшла десять ночей поспіль. Балет відвідало

30.000 парижан, тобто десята частина населення Парижа. Фактично це означало участь простих парижан у фантастичній за своїм розмахом виставі.

Учений Де Грене критикує танець за «збереження ледарства», але змушений визнати, що розваги «можна дозволити героям, які здійснили видатний подвиг» [17]. У своїх «Спогадах» Людовік XIV писав про традицію французької монархії, згідно з якою «розваги навчають монархів спілкуванню з людьми» [17].

У 1641 р. у Франції поставлено балет, мета якого увічнити велич герба Франції. «Після того, як ми виграли багато битв, можемо похвалитися багатьма перемогами, благословенним небом, необхідно зробити все, щоб у серцях наших підданих спалахнуло тріумфування». «Ми користуємося нагодою, щоб прославити королівську владу та подвиг короля. За допомогою мистецтва балету єднання французького народу відбулося. Розваг заслуговував як король та її доблесні воїни, а й увесь народ повинен радіти». «Якщо народ кориться, іноді він повинен почуватися безперечним переможцем» [18].

Придворний французький балет не можна зарахувати до творів високого мистецтва. Назви балетів говорили самі за себе: «Вітряки і квіткові горщики» (1610 р.), «Безголові жінки» (1610 р.), «Пекарі» (1617 р.). Поступово придворний балет Франції перетворився на «чудове видовище», по суті будучи грандіозним балом-маскарадом. Тому виною були також і танцюристи-аматори, що брали участь у постановках, але не мали ні музичності, ні почуття ритму, ні пластичних рухів.

Для участі в балеті «не треба було досконало пізнати мистецтво хореографії, тому що навіть кульгавий міг танцювати в балеті, якщо він мав відповідне соціальне становище і був високо статусним придворним» [19].

Для підтримки репутації королівського балету «через низький професіоналізм танцюристів і неосвічених придворних» [20], у 1661 р. у Парижі Людовік XIV створив Королівську академію танцю, яка мала забезпечити королівський двір професійними танцюристами. Проте, вже 1670 р. Людовік XIV відмовляється брати участь у придворних балетах, що, на думку вченого-дослідника А. Коана, фактично символізує смерть придворного балету. Справжній мотив короля Людовіка XIV, який пояснив би причину такого дивного рішення, досі є предметом вивчення багатьох дослідників. Поворот в історії придворного балету, спотворення стилю придворного балету, відмова бурлескних сцен, повернення до героїчного стилю приводить цей вид мистецтва у занепад.

Одна талановита людина, до якої, поза сумнівом, можна зарахувати оперного композитора, основоположника французького музичного театру та видатного театрального діяча Ж.-Б. Люллі, зміг повернути балет у русло високого мистецтва.

Розквіт професійного балету засвідчує і розквіт творчості Ж.Б. Люллі, який поставив хореографічні вистави на сцені Опери в Парижі. Балет розвивався у бік витонченості та вишуканості, а хореографія поступово ускладнювалася.

Французький придворний балет, як і англійський придворний маскарад, однаковою мірою ніс певний політичний підтекст, зміцнював авторитет монарха, знімав неминучі осередки напруженості між членами королівської сім'ї, придворними і фаворитами монарха, що неминуче стикалися один з одним.

Однак ці цілі не могли бути досягнуті без естетичної складової балету. Саме тому на королівські розваги виділялися величезні кошти. Розкішні костюми, дорогі сценічні ефекти титуловані вчителі хореографії, яких виписували з Італії, дорого обходилися французькій скарбниці.

Особливе значення танцю як у французькому придворному балеті, так і в англійській придворній масці, по-різному пояснюється дослідниками. Одні стверджували, що танець не був підпорядкований загальній драматичній лінії вистави, а скоріше є приємним доповненням та мав розважальну функцію. Інші справедливо вважали, що саме танець цементував сюжет вистави, не даючи розпастися виставі на погано пов'язані між собою елементи.

Французький придворний балет кінця XVI – першої пол. XVII ст., безсумнівно, вплинув на розвиток жанру англійської придворної маски, насамперед завдяки домінуючій присутності французьких хореографів у палаці Уайтхолл. Придворні маски, які ставилися на сцені Уайтхолла під час правління королівської династії Стюартів, мали специфічні ознаки, характерні для французького балету, і, на думку сучасників, виглядали «по-французьки, особливо у плані рухів танцю» [21].

У XVI-XVII ст. намітилася тенденція, коли у пошуках кращого життя французькі поети, музиканти, хореографи емігрували до Лондону, де знаходили високих покровителів при королівському дворі Стюартів. Французькі хореографи із задоволенням навчали танцювальним премудростям англійських аристократів і виступали на сцені королівського палацу як професійні танцюристи в «антимасці» Б. Джонсона. Бурлескні ролі, які із задоволенням приміряли французькі королі з наступною реабілітацією в останніх актах балету, можна порівняти з антимасками (придуманими Б. Джонсоном), які також принесли гумористичні та гротескні елементи в сценарій маски. Герої антимаски контрастували з добродесними

персонажами основної Маски. Французький балет та англійська маска протягом десятиліть «чуйно вловлювали» зміни, що відбувалися в культурному та політичному житті країн, видозмінювалися і поступово трансформувалися у відомі сучасні жанри [17].

*Висновки.* Французький придворний балет XVI ст. стає точкою відліку для створення сценаріїв англійської маски, що втілює сакральні мотиви танцю греко-візантійського театрального мислення. Взаємодія англійської маски з культурою розваг вищих аристократичних кіл Франції ґрунтується на стрижневому моменті – реалізації сакрально-ритуального початку танцю. Жести рук та пластика тіла демонстрували «політ душі», духовно-символічну ідеальну спрямованість, підтримуючи гармонію відносин аристократії як елітарного представника нації та держави і, власне, народу. Насиченість англійських придворних масок танцювальними номерами залежала не так від художніх достоїнств хореографічної майстерності учасників, як від приналежності до вищого аристократичного стану. Англійські маски та французький балет були засобом аристократичного єднання, демонстрації вищих інтелектуальних здібностей. Згасаючи, ці жанри еволюціонували у нові загальноновизнані форми високого мистецтва – семіоперу і класичний балет.

Грандіозні музично-театральні уявлення виконували функції політичного та соціального змісту. І тому придворні розваги Франції та Англії не можна віднести до високого мистецтва, проте вони безперечно належать до культурних здобутків людства.

*Практична значимість дослідження* лежить у галузі вивчення еволюції англійської придворної маски в семі-оперу, савойську оперу та мюзикли.

### References

1. De Rabutin-Chantal M., marquise de Sévigné. Lettres de Madame de Sévigné: avec les notes de Tous les commentateurs. Maison d'édition : Firmin-Didot et cie., 1861. P. 127.
2. De Grenaille F. L'honnête fille où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles, éd. par Alain Vizier. Paris : Champion, 2003. P. 382.
3. Lindley D. Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments, 1605-1640. Oxford : Clarendon Press, 1995. 286 p.
4. Bossan F. Ludovik XIV, the King and Artist. Izdatel'ctvo : Ahraf, 2002 P. 15.
5. De Pure M. Idée des spectacles anciens et nouveaux. Paris : Chez Michel Brunet., 2009. P. 68.
6. De Osés Rico Clara. Papillon L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle. Paris : Papillon, 2012. P. 87-99.
7. Akiko Koana. Le ballet de cour et Louis XIV: Horizons philosophiquesLe ballet de cour et Louis XIV Raisonner la musique. Maison d'édition: Centre National de la Danse, 2005. Vol. 16. 296 p.
8. Stevens A. Mastering Masques of Blackness: Jonson's Masque of Blackness, The Windsor text of «The Gypsies Metamorphosed», and «Brome's the English Moor». Publisher: English Literary Renaissance, 2009. Vol. 39. P. 93-98.
9. Paquot M. Les Etrangers dans les divertissements de la cour de Beaujoyeux & Molière. Maison d'édition : Bruxelles, 1932. P. 7.
10. De Lestoille Pierre. Mémoires et Journal Pierre de Lestoille, 1837. P. 12.
11. Howarth W., and et. French Theatre in the Neo-classical Era. Cambridge : Cambridge & New York : Cambridge University Press., 1997. P. 16, 143.
12. Edward, Golder John. (1997) French Theatre in the Neo-classical Era. Publisher: Cambridge; New York : Cambridge University Press. P. 16.
13. Howarth William. Howarth Driver William, O'Regan Michael, Clarke Jan, Forman Edward, Golder John. (1997) French Theatre in the Neo-classical Era. Publisher: Cambridge; New York : Cambridge University Press. P. 143.
14. Mousnier R. Les XVI\* et XVII\* siècles (Histoire générale des civilisations). Paris : Paris Universitaires de France, 1954. Tome IV. P. 47.
15. Livre second, Des Chants. Harmonie universelle. Maison d'édition: Paris : Paris Universitaires de France, 1636. P. 17.
16. De Cassan Michel, and et. Histoire moderne: Les XVI et XVII siècles. Collection : Grand Amphi, 2000. Tome 1. P. 38.
17. De Ménestrier F. C. Des Ballets anciens et modernes. Maison d'édition: Paris. Editions Minkoff, 1988. P. 169-170.
18. De Grenaille F. L'honnête fille où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles, éd. par Alain Vizier. Maison d'édition: Paris, Champion, 2003. P. 87.
19. De Ménestrier F. C. Des Ballets anciens et modernes. Maison d'édition: Paris. Editions Minkoff, 1988. PP. 235-236.
20. Lacroix P. Ballets et mascarades de cour di Henri III a Lous XIV. Geneve, 1868. Vol. 4. P. 57.
21. Loret J. La Muze Historique, Ou Recueil Des Lettres En Vers, Contenant Les Nouvelles Du Temps, Écrites À Son Altesse Mademoizelle de Longueville. London : Forgotten Books, 2018. Vol. 4. PP. 101, 109.

UDC [78.7.034] (410.1)

### PARALLELS BETWEEN FRENCH AND ENGLISH COURT GENRES IN THE FIRST HALF OF XVII CENTURY

**Sokolova Alla** – doctor of art history, professor of the department theoretical and applied cultural studies, Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova, Odessa.

*The purpose of the article is* to identify the points of interaction between the English court Masque and the French court ballet and highlight the goals and objectives of these musical theatrical performances in England and France at the end of the 16th and the first half of the 17th centuries. *Research methodology* lies in the field of application of methods of analysis and synthesis, systematization of facts, comparison, and generalization of research results. The system-historical method allowed us to consider the French court ballet and draw a parallel with the English court Masque. The comparative method helped to reveal the similarities of the mentioned musical-theatrical performance. *The novelty of the study* lies in the understanding of the origins of the interaction of the English court genre of Masque with the French continental culture.

*Conclusions.* The French court ballet of the 16th century becomes the starting point for creating scenarios for the English mask, embodying the sacred dance motifs of Greco-Byzantine theatrical thinking. The interaction of the English Masque with the culture of entertainment of the highest aristocratic circles in France is based on the pivotal moment of the implementation of the sacred and ritual beginning of the dance. The gestures of the hands and the plasticity of the body demonstrated the «flight of the soul», a spiritual and symbolic ideal orientation that maintained the harmony of relations between the aristocracy as an elite representative of the nation and the state, and, in fact, the people. The saturation of English court Masques with dance numbers depended not so much on the artistic merits of the choreographic skills of the participants, but on belonging to the highest aristocratic state. English Masques and French ballet were a means of aristocratic unity, demonstrating the highest intellectual abilities. Fading away, these genres evolved into new generally recognized forms of high art.

Grandiose musical and theatrical performances served as political and social content. Therefore, the court entertainment of France and England cannot be attributed to high art, but they certainly belong to the cultural achievements of mankind.

*The practical significance* of the problem lies in the field of studying the evolution of the English court Masque into full-fledged operas, savoy operas, and musicals.

*Key words:* court Masque, French ballet, dance, collective form of art, borrowing and creatively used.

Надійшла до редакції 10.10.2022 р.

УДК 7.072.2:7.035(477)

## УКРАЇНСЬКЕ НЕОБАРОКО : ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

**Піщанська Вікторія** – доктор культурології, доцент,  
професор кафедри філософії Комунального закладу вищої освіти  
«Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпровської обласної ради», м. Дніпро  
<https://orcid.org/0000-0002-8373-555X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.552>  
victorya.ps@gmail.com

Аналізуються традиції використання засад художнього стилю українське бароко в мистецтві України під час «першої» (1910 – поч. 1930-х рр.) та «другої хвилі» (кінець 1980 – поч. 2000-х рр.) українського необароко. Відзначається зв'язок між обома хвилями, оскільки друга стала логічним продовженням першої, використовуючи й переосмислюючи спадок, набутий українською культурою протягом кількох століть. Як і «перша хвиля» українського необароко, сформована на вітчизняному підґрунті з використанням європейських модерних традицій, «друга хвиля» українського необароко виникла у контексті загальноєвропейської постмодерної естетики з активним залученням українського культурного надбання. Розглядається впровадження переосмислених традицій та мотивів українського бароко (однієї з провідних тем української історії і культури XVII–XVIII ст.) та українського модерну першої третини ХХ ст. у сучасному українському живописі, літературі, архітектурі, дизайні і кіномистецтві.

*Ключові слова:* українське бароко, необароко, Україна, образотворче мистецтво, література, архітектура.

*Постановка проблеми.* Звернення сучасних українських митців до барокових традицій відбувається як під впливом світових мистецьких трендів, так і зацікавлення вітчизняною історією й мистецькими традиціями, що, в свою чергу, впливає на формування національної самосвідомості та української культурної ідентичності. У контексті сучасних досліджень різних аспектів необароко, як культурного явища в житті українського суспільства, актуальним є вивчення історії формування на початку ХХ ст. необарокового напрямку в українській модерній архітектурі та його наступного впровадження до інших галузей культури і мистецтва: живопису, літератури, театру, кінематографу.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Філософські та мистецтвознавчі проблеми українського постмодерного суспільства досліджують В. Личковах [4] та Н. Адаменко [1]; періодизацію українського необароко розглянула М. Ольховик [5]; необарокові риси у творчості українських дизайнерів дослідила Л. Рудик [6]; барокові впливи на творчість українських поетів, письменників та драматургів ХХ – поч. ХХІ ст. вивчила В. Руссова [7]; українське архітектурне необароко дослідили В. Чепелик [14, 15], В. Піщанська [8], та К. Третяк [12]; аналізу барокової спадщини у творчості сучасних українських художників та кінематографістів приділили увагу

В. Піщанська [9] та Г. Скляренко [10], в сучасному українському оперному мистецтві – Т. Гуменюк та Т. Кривошея [3], в сучасній українській архітектурі – Т. Товстенко [11]. Проте досі не підготовлено комплексне дослідження, присвячене розгляду становлення необарокового напрямку в різних галузях українського мистецтва та культури упродовж усього ХХ ст.

*Мета статті* – охарактеризувати модерну «першу» (1910 – 1930 рр.) та постмодерну «другу» (1980 – 2000 рр.) хвилі українського необароко, з'ясувавши їх подібність та відмінності.

Серед завдань – дати комплексну оцінку необарокових впливів на сучасну українську культуру (літературу, драматургію) та мистецтво (архітектуру, живопис, оперу, кіно, дизайн одягу).

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Необароко як особливу концепцію світу й людської особистості європейські філософи досліджують із середини 1950-х рр. У 1987 р. французький філософ О. Калабрезе запропонував називати культуру кінця ХХ ст. «епохою необароко». У ХХІ ст. поняття «необароко», як феномен сучасного бароко, та стан західного суспільства доби постмодернізму (що передбачає відхід від усталених норм, особиста свобода та культ творчого початку) стало об'єктом досліджень зарубіжних і вітчизняних культурологів та філософів [1].

Характеризуючи постмодерну добу, В. Личкова визначає її як новітню епоху з притаманними їй нормами суспільного життя, культури та мистецтва, прагненням до переосмислення культурних надбань людства та наповненням художніх творів цитатами з класичного і модерного мистецтва попередніх століть [4; 8-15].

Художній стиль необароко [10; 391], рисами якого є «концептизм» (дотепність), емблематизм, метафоричність, синкретизм, контраст, динамічність та ірраціональність визначають головні засади мистецтва доби постмодерну: відхід від канонів, емоційне забарвлення, декоративність [5]. Тому необароко приваблює до себе, передусім, креативних митців, відвертих новаторів-постановників, а також дослідників [3; 22].

Сучасна «друга хвиля» українського необароко стала логічним продовженням його «першої хвилі», хронологічними межами якої, за періодизацією М. Ольховик, є 1910-1920 рр. Прикметно, що «перша хвиля» українського необароко співпала з поширенням у 1910 – 1930-х рр. українського авангарду – мистецького напрямку, утвореного поєднанням традицій європейського модернізму та українського народного мистецтва. Як зауважує В. Личкова, «єдиний в Україні національно довершений стиль українського бароко є одним із джерел українського авангарду, а останній можна відтак зрозуміти як своєрідне «необароко», що відтворює автентичне бароко не лише за його національним духом і художньою метою, а й за синтезами західноєвропейської і власне української «культурної душі» модернізму» [7; 103-105]. Отже, українське необароко «першої хвилі» та український модерний авангард можна вважати тотожними і взаємно пов'язаними явищами, що у майбутньому справили значний вплив на сучасне українське мистецтво.

Згідно концепції М. Ольховик «від Бароко до Бароко», художній стиль українське необароко є другим та третім етапами розвитку українського бароко: 1) класичне українське бароко XVII–XVIII ст.; 2) модерна «перша хвиля» необароко; 3) постмодерна «друга хвиля» необароко (1990-ті рр.) [5]. Запропоновані хронологічні межі «другої хвилі», згідно дослідження Г. Скляренко [10], можна уточнити й розширити як «кінець 1980 – початок 2000-х років».

Якщо у постмодерній Західній Європі філософи згадали про бароко після кількох століть майже повного забуття цього культурного явища суспільством (та й західноєвропейське постмодерне необароко мало схоже на бароко XVII–XVIII ст.), в українському постмодерному суспільстві спогади про барокове мистецтво досить «свіжі», оскільки інтерес до цивілізаційних здобутків бароко в Україні не занепадав протягом усього ХХ ст. За зауваженням М. Ольховик, український художній постмодернізм, на відміну від західноєвропейського, розвивався не стільки у напрямі «до бароко», скільки «від бароко» [5].

Такий стан речей обумовлений українськими історичними реаліями, а саме набуттям стилю бароко за часів Гетьманату другої пол. XVII–XVIII ст. символу української державності. Саме тоді один із напрямів українського бароко – «козацьке» або «мазепинське» бароко, поширений на території української держави – Гетьманату, досягнув найвищого піднесення. У той час за фінансової підтримки козацької старшини та гетьманів в Україні були створені шедеври барокової архітектури, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва. правонаступником культурного спадку українського Гетьманату XVII–XVIII ст. стала Українська народна республіка (1917–1921 рр.), грошовий знак якої – купюру у 100 карбованців, графік Г. Нарбут декорував бароковим орнаментом, віддаючи данину пам'яті славетного минулого козацької України. У бароковому стилі Г. Нарбут також створив проекти гербу та малої печатки Української держави, на яких зобразив українського козака, що тримає на плечі мушкет.

Слід зазначити, що за понад півстолітній часовий інтервал (початок 1930 – кінець 1980-х рр.), що розмежовує «першу» та «другу хвилі» необароко в Україні, українські митці (не кажучи вже про

науковців-медієвістів, наприклад В. Шевчука [7; 41-46]) у своїй творчості неодноразово звертались до традицій та методів українського бароко, хоча це не набуло такого розмаху, як за часів «першої хвилі». Прикладом подібних звернень є повоєнна відбудова у стилі «радянського бароко» вул. Хрещатик у Києві (1945–1954 рр., арх. А. Добровольський та В. Єлізаров) [14].

Отже, барокові традиції в українському мистецькому середовищі не переривались протягом усього ХХ ст., хоч і мали різну інтенсивність: періоди піднесення інтересу до барокового стилю чергувались із періодами його майже повного остракізму, обумовленого несприятливими політичними процесами, що мали місце у країні.

Початок «першої хвилі» українського необароко ознаменувався кардинальними змінами в українській архітектурі – становленням стилю український модерн, у межах якого з 1910-х рр. формувався необароковий напрям. Трохи згодом необарокові впливи поширились на інші мистецькі галузі.

Передумовами для цього стало українське національно-культурне відродження 1890–1914 рр., яке охопило усі галузі суспільного життя. Зростання національної свідомості спричинило до вивчення вітчизняної архітектури, етнографії, мистецтва та до впровадження цих знань у професійне мистецтво, в першу чергу, до архітектури. Одним зі стилевих напрямів українського архітектурного модерну стало необароко [2; 90], яке у своєму розвитку пройшло три етапи: 1) 1910–1917 рр., 2) 1918–1932 рр., 3) 1945–1954 рр. [14].

Уперше термін «українське бароко» у 1911 р. застосували мистецтвознавці Г. Павлуцький (стаття «Бароко України» в «Історії російського мистецтва» за ред. І. Грабаря, т. 2) та Г. Лукомський (нарис «Українське бароко», мистецький часопис «Аполлон», № 2). Вони ж провели значну теоретичну та практичну роботу з впровадження барокових традицій до української архітектури та будівництва [13; 90].

Згідно класифікації та періодизації українського архітектурного модерну В. Чепелика, цей стилістичний архітектурний напрям у 1896–1939 рр. був представлений у Харківському (1903–1941 рр.), Полтавському (1903–1930 рр.), Київському (1903–1941 рр.) та Львівському (1896–1939 рр.) регіонах; у 1909–1917 рр. цей архітектурний напрям також розробляли студенти-українці, що навчались в Інституті цивільних інженерів у Петербурзі. Український архітектурний модерн був поширений у Східному (Харків, Полтава, Чернігів), Центральному (Київ), Південному (Одеса, Катеринослав), Західному (Львів, Станіславів) регіонах та налічував 6 течій, однією з яких була необарокова [13; 95].

Під час першого етапу розвитку українського необарокового стилю (1910–1917 рр.) необарокові риси з'явилися в архітектурі культових, громадських та житлових будівель Полтавщини та Чернігівщини. У 1910 р. в Україні утворилися два осередки створення проектів необарокових споруд та вивчення барокового спадку України. Першим із них був Київський осередок, де працювали історики, публіцисти та архітектори Г. Павлуцький, К. Широцький, П. Чайка, Г. Лукомський, П. Альошин, які опублікували низку теоретичних студій та створили проекти кількох будівель. Другим був Петербурзький осередок, представлений студентами Інституту цивільних інженерів (Д. Дяченко, О. Литвиненко, Ф. Шумов, І. Кальбус, В. Січинський), які створювали проекти необарокових будівель для Полтавщини, Волині та Поділля.

Під час I етапу становлення української необарокової архітектури споруджено міське народне училище у Чернігові (1912 р., арх. І. Якубович), будинок Хреннікова у Катеринославі (1913 р., арх. П. Фетісов [8]), будинок Ф. Альошина у Києві (1914 р., арх. П. Альошин), меморіальний храм на Козацьких могилах під Берестечком (1914 р., арх. В. Максимов), земська лікарня у Лубнах (1915 р., арх. Д. Дяченко) та ще кілька будівель [12; 42].

Поступово в українському архітектурному необароко виокремилось дві течії. Перша, консервативна, зберігала традиційні форми, дещо їх осучаснюючи. Її представляли архітектори І. Кузнецов, Г. Лукомський, О. Литвиненко, П. Максимов, П. Альошин, Д. Дяченко. Новаційну течію представляли П. Фетісов, С. Тимошенко, ранній Д. Дяченко та І. Якубович, які поєднували національні архітектурні традиції зі стилями модерн та раціоналізм. Яскравими прикладами подібного симбіозу стали будівлі Української Сільськогосподарської академії у Києві (1925–1931 рр., арх. М. Дяченко) та Київський залізничний вокзал (1928–1932 рр., арх. О. Вербицький), твори 1945–1954 рр. київських архітекторів А. Добровольського, В. Єлізарова та М. Холостенка [14].

Оскільки Залізничний вокзал у Києві став останньою будівлею з елементами необароко, спорудженою під час «першої хвилі», верхньою хронологічною межею «першої хвилі» можна вважати початок 1930-х рр.

На заваді подальшого розвитку необарокової архітектури в Україні стали несприятливі соціально-політичні тенденції 1930-х рр., і в першу чергу негативне ставлення політичних можновладців до української барокової спадщини (яку вони вважали проявом «буржуазного націоналізму»), наслідком чого стало знищення по всій Україні значної кількості барокових храмів.



У 1930-х рр. важкі часи настали не лише для українських архітекторів – прибічників українських культурних традицій. Переслідувань зазнало й чимало літераторів – представників «першої хвилі» українського необароко. Так у 1933 р. за звинуваченням в «українському націоналізмі» заарештований режисер Лесь Курбас, який у 1927 р. у власній п'єсі «Жовтневий огляд» відтворив на сцені атрибути барокової драми. У 1934 р. заарештовано драматурга М. Куліша, який у п'єсах «Патетична соната» та «Народний Малахій» використав традиції українського вертепного дійства та шкільної барокової драми XVII–XVIII ст.

Крім архітекторів, із «першою хвилею» українського необароко пов'язана творчість українських поетів, філософів та літературних критиків М. Євшана, О. Луцького, П. Карманського, К. Пачовського, М. Сріблянського, А. Товкачевського, драматурга І. Кочерги (п'єса якого «Марко в пеклі» 1928 р. є переспівом української барокової п'єси XVII ст.), письменників Є. Маланюка, О. Олесь, В. Стефаніка, поетів П. Тичини (рання творчість), М. Філянського, Г. Чупринки; художників Г. Нарбути, М. Жука, Д. Бурлюка, О. Екстер, братів Кричевських, братів Бойчуків [5].

Як і «перша хвиля» українського необароко, сформована на вітчизняному підґрунті з використанням європейських модерних традицій, «друга хвиля» українського необароко (кін. 1980 – поч. 2000-х рр.) виникла у контексті загальноєвропейської постмодерної естетики (яка застосовує необарокові художні прийоми як противагу мистецькому концептуалізму), проте з активним залученням власне українського культурного надбання. Отже наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. барокові традиції українського художнього мислення XVII–XVIII та першої третини ХХ ст. дістали логічне продовження й подальший розвиток на новому світоглядному рівні [5].

У мистецькому постмодерному українському середовищі перші необарокові відверті та приховані впливи з'явилися наприкінці 1980-х років у творах представників «нової української хвилі». Це знайшло вияв у використанні біблійних, легендарних та казкових сюжетів, відтворенні українських історичних подій, наслідуванні відомих західноєвропейських барокових творів XVII–XVIII ст., бароковому стилі виконання [10; 401]. Українські митці переосмислювали традиції народного мистецтва, іконопису та стилю бароко (в першу чергу його «козацького» варіанту), який, у XVII–XVIII ст., будучи символом української державності, справив значний вплив на розвиток українського мистецтва ХХ–ХХІ ст. [10; 384, 386, 387, 390, 392, 393].

Українське необароко «другої хвилі» стало своєрідною реакцією митців на події, що відбувались у тогочасному суспільстві: «перебудова» й розпад СРСР, болоче утвердження української державної незалежності й пошуки національних культурних орієнтирів у новітньому глобалізованому світі.

Першими спробами оновити сприйняття барокового мистецтва у сучасній українській культурі стали виставкові проекти «Від бароко до бароко» (1996 р.) та «Міф «українське бароко»» (2012 р., Національний художній музей України), де експонувались як твори XVII–XVIII ст., так і картини сучасних українських митців [10; 397, 398].

Із сучасних українських художників, що звертаються до барокових традицій, дослідники згадують О. Бородаю, Л. Вартиванова, П. Гончара, А. Захарова, О. Петрову, Ю. Луцкевича, О. Ройтбуда, К. Реунова, В. Рябченка, С. Панича, А. Савадова, Г. Сенченка, М. Стороженка, О. Тістола, Д. Яблонського та багатьох інших [5; 9; 111-112, 10; 401-415].

Прикладом барокових впливів у сучасному українському кіномистецтві Г. Скіяренко називає фільм Ю. Ілленка, «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001 р.), художнє оформлення якого виконав С. Якутович. Незвично побудований, з показовою штучною атрибутикою, «складний, шокуючий, покликаний не пояснювати або розважати, а саме провокувати емоційну реакцію, викликати болісні рефлексії на драматичні проблеми українського буття, фільм виявився співзвучним загальній образності й художнім інтенціям постмодерного необароко сюжету» [10; 415-416]. Таким чином, приклад означеного твору кіномистецтва демонструє кілька рівнів «барокових запозичень» сучасними українськими митцями: історичний (сюжет), драматургічний (використання барокових прийомів драматургії) та естетичний (художнє оформлення) рівні.

Барокові впливи також присутні у деяких творах новаторського українського оперного мистецтва. Прикладом таких впливів є барокова опера «Еней та Дідона» Г. Перселла, у 2017 р. поставлена об'єднанням «OpenOperaUkraine» [3; 22-24]. Подібні постановки творів барокового західноєвропейського мистецтва надають класичним творам нового сучасного змісту та дозволяють долучити до кола поціновувачів барокової музики широкий глядацький загал.

Необарокова стилістика справляє вплив і на творчість українських дизайнерів одягу, які створюють колекції у руслі загальносвітових модних трендів. Прикладом таких інноваційних підходів до модної індустрії є творчість Р. Богуцької, яка «демонструє прихильність до багатого декору, до складних

поєднань різнофактурних і різнотектонічних тканин, до нашарувань різнорідних декоративних елементів, <...> використання національних мотивів і традиційних українських способів декорування одягу, як, наприклад, вишивка по шкірі й тканині шовковими нитками та бісером, розпис по шкірі, інкрустація металом, часте використання хутра, шкіри, багато орнаментованих тканин» [6; 106]. Подібні барокові впливи та запозичення мають не лише естетичний ефект, а й сприяють популяризації українського традиційного мистецтва у світі під час модних показів на найвідоміших європейських подіумах.

Необарокові впливи мають місце й у сучасній українській архітектурі, що є закономірним, оскільки саме архітектурні пам'ятки українського бароко XVII-XVIII ст. найбільш чисельні і представницькі барокові мистецькі твори, що збереглися до нашого часу, і є культурною та туристичною окрасою багатьох українських регіонів. Як приклад таких впливів можна навести монументальні культові будівлі, спроектовані ПП «Творча архітектурна майстерня «Шкрогаль»», Архітектурно-будівельною компанією «Жежерін» та Науково-проектним архітектурним бюро «ЛІЦЕНЗ і АРХ»: храми Св. Миколая (2002 р., с. Чайки Богуславського р-ну Київської обл.), Преображення Господнього (2007 р., Київ, мікрорайон Теремки-2), Ікони Божої Матері Живоносне джерело (1996 р., Київ, масив Південна Борщагівка), Апостолів Петра і Павла (2008 р., Київ, вул. Стеценка), Святої Трійці (1995 р., Тернопіль) [11; 28-29]. До архітектурних барокових традицій народного зодчества у своїй творчості звертається й сучасний львівський архітектор Р. Сулик – автор проєктів 19-ти дерев'яних храмів, спорudzених у Львові, Жидачеві, Червонограді, інших населених пунктах Західної України [16]. На тлі політичних та культурних процесів, що мають місце у сучасному українському суспільстві традиції барокової та необарокової архітектури набувають нового сенсу як символу української державотворчості та незалежності.

Барокові впливи не минули й сучасну українську літературу. Яскравим взірцем українського літературного постмодерного необароко є творчість Ю. Андруховича, «який трактує життя як суспільну ілюзію, химерну гру, в якій іронія та божевілья дозволяють ідентифікувати себе у світі руйнівної моралі кінця століття, яскравим представником барокового карнавалу». Барокові риси (використання жанру інтермедії з її фарсом, іронічністю, бутафорністю та розважальністю) присутні у творчості сучасних українських драматургів І. Бондаря-Терещенка, Б. Жолдака, Н. Неждани та С. Новіцької [7; 47, 49]. У цьому передусім, слід вбачати спадок літературних традицій українського літературно-мистецького «розстріляного відродження» 1920 – 1930-х рр.

*Висновки.* Таким чином, сучасне українське необарокове мистецтво засновується на історичних та культурних традиціях, витоки яких сягають часів існування української держави-Гетьманату, продовжуючись за доби Української Народної республіки (1917–1921 рр.). Уже понад три століття барокова культура в Україні вважається проявом національної ідентичності та символом української державності.

Серед підсумків дослідження:

- уточнені хронологічні межі другого та третього етапів українського необароко (за М. Ольховик): другий етап («перша хвиля») пропонується визначати як «1910 – початок 1930-х рр.», 3-й період («друга хвиля» – «кінець 1980 – початок 2000-х рр.»);

- під час «першої хвилі» виник та досяг своєї кульмінації архітектурний стиль український модерн, однією з течій якого була необарокова архітектура, яка у своєму розвитку пройшла три етапи: 1) 1910–1917 рр., 2) 1918–1932 рр., 3) 1945–1954 роки. Стиль необароко також справив вплив на творчість українських живописців і графіків (брати Кричевські, Г. Нарбут, М. Жук, Д. Бурлюк, О. Екстер), літераторів та драматургів (М. Євшан, О. Луцький, І. Кочерги, Лесь Курбас, М. Куліш, Є. Маланюк, О. Олесь, В. Стефаник, П. Тичина);

- «друга хвиля» – українське необароко доби постмодерну, крім творів архітектури, живопису та літератури, репрезентують музичні твори (опера), твори кіномистецтва та дизайну одягу. Сучасні українські художники (Ю. Луцкевича, О. Ройтбуд, А. Савадов, О. Тістол та ін.), дизайнери одягу (Р. Богущька), художники кіно (С. Якутович) у своїй творчості використовують барокові сюжети, барокову колористику, зображувальні та композиційні прийоми; українські літератори, драматурги, режисери та сценаристи кіно (Ю. Андрухович, Б. Жолдак, Н. Неждана, Ю. Ілленко) застосовують барокові драматургічні прийоми та засоби барокового художнього мислення: дотепність, емблематизм, метафоричність, синкретизм, контраст, динамічність, ірраціональність. Проявом зростання суспільного інтересу до барокового музичного мистецтва стала постановка у 2017 р. опери Г. Перселла «Еней та Дідона» (об'єднання «Open Opera Ukraine»). Впливи мистецтва доби бароко присутні й у творчості сучасних українських архітекторів – авторів проєктів мурованих та дерев'яних храмових будівель, спорudzених у різних регіонах України;

- передумовами для початку «першої» та «другої хвиль» українського необароко стали важливі суспільні процеси: національно-культурне відродження 1890–1914 рр. («перша хвиля»), «перебудова» й розпад СРСР наприкінці 1980 – початку 1990-х рр., утвердження української

державної незалежності (1991 р.) й пошуки національних культурних орієнтирів у новітньому глобалізованому світі («друга хвиля»);

- «першу» та «другу хвилі» українського необароко поєднує те, що їх представники (художники, архітектори, літератори) знаходили ідеї для своїх творів та засоби їхнього втілення у вітчизняній історії та традиціях українського барокового мистецтва XVII–XVIII ст. Відмінності між обома «хвилями» полягають у тому, що «перша хвиля» українського необароко сформувалась на вітчизняному підґрунті – засадах барокового мистецтва, поєднаних з традиціями європейського мистецького модерну, а «друга хвиля» виникла у контексті загальноєвропейської постмодерної естетики (заснованої на філософських концепціях, що декларують стан західного суспільства доби постмодернізму) з активним залученням культурного надбання українського бароко.

*Перспективи подальшого дослідження проблеми* лежать у сфері подальшого вивчення становлення українського необароко як суспільно-культурного явища та особливості перебігу його окремих історичних періодів.

#### Список використаної літератури:

1. Адаменко Н. Б. Необароко: спроба філософського обґрунтування поняття теоретиками постмодерності. Київ : Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. *Мультиверсум. Філософський альм.*, 2007. Вип. 61. С. 154-163. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73687/14-Adamenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 05.09.2022).
2. Віктор Чепелик: архітектор-дослідник-педагог / під. ред. проф. О. С. Слепцова; Київ. нац. ун-т будівництва і архітектури; кафедра Основ архіт. і архіт. проектування; Наук.-проектн. архіт. бюро ЛІЦЕНЗІАРХ. Київ : А+С, 2020. 448 с.: іл. Серія «Наукові дослідження кафедри Основ архітектури і архітектурного проектування КНУБА».
3. Гуменюк Т., Кривошея Т. Рецепція «perolabarossa» (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. Київ : НАКККІМ. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва*, 2019. № 1. С. 20-25.
4. Личкова В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів : Деснянська правда, 2006. URL: <https://kzref.org/volodimir-lichkovah-divosad-kuleturi-vibrani-statti-z-estetiki.html> (дата звернення: 11.09.2022).
5. Ольховик М. В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2005. 16 с. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA%20%D0%9C.%D0%92.\\$](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA%20%D0%9C.%D0%92.$) (дата звернення: 11.09.2022 р.)
6. Рудик Л. Необароко у творчості сучасних дизайнерів. Львів : ЛНАМ. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2010. Вип. 21. С. 100-109.
7. Руссова В. М. Барокові джерела української літератури XIX–XXI ст. : [практикум для студ. спец. 035 «Філологія» (українська мова)] Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2016. 68 с.
8. Піщанська В. М. Необарокові риси у міській забудові Дніпра. Київ : НАКККІМ. *Культура і сучасність: альманах*, 2022. № 1. С. 137-141.
9. Піщанська В. М. Необароко у сучасному українському мистецтві: особливості, представники, значення. Київ : НАКККІМ. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2022. № 2. С. 111-115.
10. Склярєнко Г. Необароко «української хвилі» кінця 1980 – 2000-х років: національний досвід у контексті новітніх художніх спрямувань. Київ : вид-во ІМФЕ. *Зб. наук. студій пам'яті докторки мистецтвознавства Валентини Рубан*, 2019. С. 384-425.
11. Товстенко Т. Етновияви в стилевих рисах сучасної архітектури Києва. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. *Народна творчість та етнографія*, 2010. № 6. С. 23-30.
12. Третяк К. Українське бароко як вираз національної ідеї в архітектурі. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка / *Етнічна історія народів Європи*, 2001. Вип. 9. С. 40-43.
13. Ушкалов Л. В. Що таке українське бароко (за сторінками книги Валентини Соболь). Дніпро : НГУ. *Гуманіт. журн.*, 2015. № 1-2. С. 158-172.
14. Чепелик В. Дві течії розвитку архітектури українського необароко. *Від Бароко до Бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій культурі XVII-XVIII ст. і необароковим течіям XX ст. Тези доп. конф.* / упоряд. та ред. І. Осадча, А. Макаров. Київ : Галерея «Ірена», 1996. С. 19.
15. Чепелик В. Український архітектурний модерн. В.о. Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури, Всеукр. фонд відтворення пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. О. Гончара; Упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик; Ред. А. О. Пучков. Київ : КНУБА, 2000. 378 с.
16. Чи актуально зараз будувати дерев'яні церкви. Розмова з архітектором. URL:[https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz\\_lis\\_hvoryu\\_roman\\_sulyk\\_pro\\_suchasne\\_budivnytstvo\\_derevyanyh\\_tserkov\\_ta\\_kaplyts\\_121233.html](https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz_lis_hvoryu_roman_sulyk_pro_suchasne_budivnytstvo_derevyanyh_tserkov_ta_kaplyts_121233.html) (дата звернення: 12.09.2022 р.).

#### References

1. Adamenko N. B. Neobaroko : sproba filosofskoho obgruntuvannia poniattia teoretykamy postmodernosti [Neo-Baroque: Kyiv : In-t filosofiiim. H. S. Skovorody NAN Ukrainy. *Multyversum. Filosofskiyi almanakh*, 2007. Vyr. 61.

S. 154-163. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73687/14-Adamenko.pdf?sequence=1> (datazvernennia: 05.09.2022).

2. Viktor Chepelyk: arkhitekto-doslidnyk-pedahoh [Viktor Chepelyk: architect-researcher-pedagogue] / pid. red. prof. O. S. Sliptsova; Kyiv. nats. un-t budivnytstva i arkhitektury; kafedra Osnov arkh. i arkh. proektuvannia; Naukovo-proekt. arkh. Biuro LITsENZiARKh. Kyiv : A+S, 2020. 448 s. Seria «Naukovi doslidzhennia kafedry Osnov arkhitektury I arkhitekturnoho proektuvannia KNUBA».

3. Humeniuk T., Kryvosheia T. Retseptsiia «perolarocca» (dyvovyzhna perlyna) v suchasnomu khudozhnomu prostori Ukrainy [Reception «perolarocca» (amazingpearl) inthetemporaryartisticpace of Ukraine]. Kyiv : NAKKKIM. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstva*, 2019. № 1. S. 20-25.

4. Lychkovakh V. Dyvosad kultury: Vybrani staty z estetyky, kulturolohi, filosofii mystetstva [Gardenofculture: Selectedarticlesonaesthetics, culturalstudies, philosophyofart]. Chernihiv : Desnianska pravda, 2006. URL: <https://kzref.org/volodimir-lichkovakh-divosad-kuleturi-vibrani-statti-z-estetiki.html> (datazvernennia: 05.09.2022).

5. Olkhovyk M. V. «Barokovi universalizm» v ukrainskomu khudozhnomu myslenni [«Baroqueuniversalism» in Ukrainianartisticthinking]. avtoref. dys... kand. filosof. nauk: 09.00.08. Kyiv : Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka, 2005. 16 s.

6. Rudyk L. Neobaroko u tvorchosti suchasnykhdyzaineriv [Neo-Baroque intheworkofmodernndesigners]. Lviv : LNAM. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 2010. Vyp. 21. S. 100-109.

7. Russova V. M. Barokovi dzherela ukrainskoi literatury XIX–XXI st. [Baroquesources of Ukrainianliteratureofthe 19 th–21 st centuries] : [praktykum dlia studentiv spetsialnosti 035 «Filolohiia» (ukrainskamova)]. Mykolaiv : Vyd-vo ChDU imeni Petra Mohyly, 2016. 68 s.

8. Pishchanska V. M. Neobarokovi rysy u miskii zabudovi Dnipra [Neo-baroquefeaturesintheurbandevelopmentofthe Dnipro]. Kyiv : NAKKKIM. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2022. № 1. S. 137-141.

9. Pishchanska V. M. Neobaroko u suchasnomu ukrainskomu mystetstvi: osoblyvosti, predstavnyky, znachennia [Neo-Baroque inmodern Ukrainianart: features, representatives, significance]. Kyiv : NAKKKIM. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2022. № 2. S. 111-115.

10. Skliarenko H. Neobaroko «ukrainskoi khvyli» kintsia 1980 – 2000-ky rokiv: natsionalnyi dosvid u konteksti novitnikh khudozhnikh spriamuvan [Neo-baroqueofthe «Ukrainianwave» ofthelate 1980 – 2000 s: national experience in the context of the late startistic trends]. Kyiv: vyd-vo IMFE. *Zbirnyk naukovykh studii pamiaty doktoryk mystetstvvoznvstva Valentyny Ruban*, 2019. S. 384-425.

11. Tovstenko T. Etnoviyavy v stylovyk hrysakh suchasnoiarkhitektury Kyieva [Ethnophenomenainthestylisticfeatures of modern Kyiva rchitecture]. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*, 2010. № 6. S. 23-30.

12. Tretiak K. Ukrainske baroko y akvyraznatsionalnoiidei v arkhitekturi [Ukrainian Baroqueasanexpressionofthenationalideainarchitecture]. Kyiv : Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 2001. Vyp. 9. S. 40-43.

13. Ushkalov L. V. Shcho take ukrainske baroko (za storinkamy knyhy Valentyny Sobol) [Whatis Ukrainian Baroque (fromthepages of Valentina Sobol'sbook)]. Dnipro : NHU. *Humanitarnyizhurnal*, 2015. № 1-2. S. 158-172.

14. Chepelyk V. Dvitechiiprozvytkuarkhitekturyukrainskohoneobaroko [TwotrendsinthedevelopmentofUkrainian neo-baroquearchitecture]. *Vid Baroko do Baroko. Khudozho-literaturna aktsiia, prysviachena barokovii kulturi XVII-XVIII st. i neobarokovymtechiiam XX st. Tezydop. konf. / uporiad. tared. I. Osadcha, A. Makarov*. Kyiv : Halereia «Irena», 1996. S. 19.

15. Chepelyk V. Ukrainskyiarkhitekturnymodern [Ukrainian architectural modern]. V. o. Kyiv. nats. un-t bud-va i arkhitektury, Vseukr. fondvidtvorenniapamiatok istoryko-arkhitekturnoi spadshchynym. O. Honchara; Uporiad. Z. V. Moiseienko-Chepelyk; Red. A. O. Puchkov. Kyiv: KNUBA, 2000. 378 s.

16. Chy aktualno zaraz buduvaty dereviani tserkvy. Rozмова z arkhitektorom. URL: [https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz\\_lis\\_hvoryy\\_roman\\_sulyk\\_pro\\_suchasne\\_budivnytstvo\\_derevnyanyh\\_tserkov\\_ta\\_kaplyts\\_121233.html](https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz_lis_hvoryy_roman_sulyk_pro_suchasne_budivnytstvo_derevnyanyh_tserkov_ta_kaplyts_121233.html) (data zvernennia: 12.09.2022 r.).

## UKRAINIAN NEO-BAROQUE : HISTORY AND PRESENT

**Pishchanska Viktoriia** – Doctor of Culturology, Doctor of Philosophy (PhD),  
associate professor, professor of Philosophy Department,  
the Dnipro Academy of Continuing Education

In the article are analyzed the traditions of using the Ukrainian Baroque artistic style in the art of Ukraine during the «first» (1910 – early 1930 s) and «second wave» (late 1980 – early 2000 s). The connection between both «waves» is noted, as the second period became a logical continuation of the first, using and rethinking the heritage acquired by Ukrainian culture over several centuries. Just like the «first wave» of Ukrainian neo-baroque, which was formed on a domestic basis using European modern traditions, the «second wave» of Ukrainian neo-baroque arose in the context of pan-European postmodern aesthetics with the active involvement of Ukrainian cultural heritage. In the article is considered the introduction of reinterpreted traditions and motifs of the Ukrainian Baroque (one of the leading themes of Ukrainian history and culture of the 17 th-18 th centuries) and Ukrainian modernism of the first third of the 20 th century in contemporary Ukrainian painting, literature, architecture, design, and cinematography.

*Key words:* Ukrainian baroque, neo-baroque, Ukraine, fine arts, literature, architecture.

UDC 7.072.2:7.035(477)

**UKRAINIAN NEO-BAROQUE : HISTORY AND PRESENT**

**Pishchanska Viktoriia** – Doctor of Culturology, Doctor of Philosophy (PhD),  
associate professor, professor of Philosophy Department,  
the Dnipro Academy of Continuing Education

*The purpose of the article* is to clarify the influence of the neo-baroque artistic style on the Ukrainian art of the twentieth century in general and its separate areas (architecture, painting, literature) in particular.

*Research methodology.* Materials of research literature are studied by logical, historical, chronological, and problemchronological analysis method.

*Results.* Ukrainian neo-baroque art went through two periods of development: the modern «first wave» (1910 – early 1930 s) and the postmodern «second wave» (late 1980 – 2000 s). The last period became a logical continuation of the first, also using and rethinking the heritage acquired by Ukrainian culture during the last centuries. The «first wave» of Ukrainian neo-baroque began with the spread of neo-baroque architectural style in Ukraine. For the «second wave» of Ukrainian neo-baroque is characteristic the use by artists, writers, architects and directors of reinterpreted traditions of baroque folk art, painting and icon painting. Baroque culture in Ukraine is considered a manifestation of national identity and a symbol of Ukrainian statehood. Therefore, the beginning of the «second wave» of neo-baroque in Ukraine is a completely natural phenomenon, the foundations of which were laid during the «first wave» of the 1910 s and early 1930 s. In contrast to the Western European neo-baroque of the modernist era, the Ukrainian neo-baroque is based on ancient historical and cultural traditions, the origins of which go back to the times of existence in the XVII–XVIII centuries of the Ukrainian state of the Hetmanate, continuing during the days of the Ukrainian National Republic (1917–1921).

*The practical significance.* The research materials can be used at lectures and seminars on the culture of Ukraine of the twentieth century in secondary and higher educational institutions.

*Key words:* Ukrainian baroque, neo-baroque, Ukraine, fine arts, literature, architecture.

Надійшла до редакції 6.12.2022 р.

УДК 766+75:79

**ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У ЧАС ВІЙНИ**

**Луковська Ольга Ігорівна** – доктор мистецтвознавства,  
професор, Українська академія друкарства,  
заступник директора Львівського палацу мистецтв, м. Львів  
<http://orcid.org/0000-0002-4074-7454>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.553>  
[olhalukovska@yahoo.com](mailto:olhalukovska@yahoo.com)

Проаналізовано виставкову діяльність українських митців, які створюють плакати та графічне мистецтво у час війни. Наголошено, що українське мистецтво тісно пов'язане із загальними процесами, які відбуваються у країні. Виявлено, що у період війни найпоширенішим видом мистецтва стає плакат, стилістична мова якого найбільш вдало передає асоціативні воєнні образи. Досліджено провідні тенденції, прикметні сучасному цифровому мистецтву та графіці на воєнну тематику. Простежено, що експонування виставок на тему війни стає актуальним не лише в Україні, а й за її межами. Проведено аналіз матеріалу про художні проекти як українські, так і закордонні, у яких виразно прочитуються авторські концепції на актуальні теми сьогодення. Через аналіз артефактів та авторських творів проаналізовано художньо-стилістичні особливості творчості українських художників графіків.

*Ключові слова:* виставкова діяльність, війна, Україна, мистецтво, художник, експозиція.

*Постановка проблеми та її актуальність.* Від початку вторгнення російських військ в Україну 24 лютого 2022 року чимало художників розпочали активну творчу діяльність, адже мистецтво – це теж зброя та засіб, за допомогою якого можна впливати на оточення. Зважаючи на значимість тем, відображених в художніх творах, їх аналіз є особливо актуальним, проте складним через брак теоретичних розвідок.

Дослідження діяльності українських митців в час війни, зокрема й виставкових проєктів на воєнну тематику, дає можливість виявити спрямованість творчих пошуків та окреслити тенденції, притаманні українському мистецтві.

*Останні дослідження та публікації.* Воєнні умови, в якому опинилося не лише мистецтво та культура, а й усі галузі загалом, призвели до зміщення акцентів та пріоритетів у створенні, сприйнятті й експонуванні художніх творів. Висвітлення інформації про мистецьку діяльність українських авторів нині відбувається переважно в інтернет-просторі, зокрема, в соціальних мережах. Низка виставкових проєктів зберегли формат віддаленого огляду та участі (онлайн) як у часи пандемії, що не завадило інформації з великою швидкістю розповсюджуватись по Україні і за кордоном. Саме тому здійснено огляд численних

статей, дописів, рецензії в інтернет-виданнях як українських, так і закордонних, що стосуються мистецьких ініціатив. Розглянуто також матеріали з історії воєнного мистецтва, зокрема, жанр плаката та його психологічного й соціального аналізу європейськими науковцями з метою вияву певних політичних функцій, засад, а також сприйняття й трактування воєнної тематики у різні часові періоди [10-11, 13-14].

Оскільки в рамках статті неможливо здійснити вичерпний аналіз виставкової діяльності на окреслену тематику, дослідження має оглядовий характер та базується на зібраних автором матеріалах під час відвідування, підготовки та організації мистецьких виставок.

*Мета публікації* – висвітлити стан творчої активності українських митців в час війни. До її завдань можна віднести аналіз виставок на тему війни в Україні та за її межами, виявлення художньо-стилістичних особливостей творчості авторів, беручи до уваги графічні твори та плакати, а також оцінку впливу візуальних образів на суспільство.

*Виклад матеріалу дослідження.* Події воєнного сьогоднішнього, спричиненого повномасштабним вторгненням російських військ, перевернули життя мільйонів українців. Війна не оминула й мистецького середовища, яке мимоволі стає політизованим. Помітне місце під час війни посіло плакатне мистецтво як унікальний засіб візуальної комунікації та потужний популяризаторський і пропагандистський засіб. Плакати, наповнені глибоким змістом, мають властивість впливати на суспільство й володіють мобілізаційним потенціалом. Виконуючи роль джерела важливої інформації, вони програмують людську поведінку, закладають певні ціннісні орієнтири. Яскравим прикладом плакатної пропаганди може послужити мистецтво тоталітарних держав, у якому плакат був головним візуальним засобом агітації за ідеологічні ідеали та сприяв формуванню світогляду людей у відповідному руслі.

Саме плакат з його лаконічними й змістовними зображеннями миттєво зреагував на зміни в суспільстві, де запанувала війна. Плакатне мистецтво України сьогодні – це, безумовно, воєнний плакат, який масово тиражується та поширюється в громадських інтер'єрах, художніх виставках, соціальних мережах. Використовуючи індивідуальний підхід до вирішення структурно-образних завдань професійні художники та дизайнери демонструють високий ступінь варіативності декоративних композицій, від суто плакатних до графічно живописних. Свої концептуальні візії художники реалізують за допомогою декоративних форм, сюжетно-зображальних образів, коротких слоганів та інших мистецьких засобів, що допомагають донести світу інформацію про біль і страждання українців, ненависть до ворога та незвичайний патріотизм.

Створення плакатів набрало обертів від перших днів війни і не лише серед професійних художників, а й початківців та студентів, роботи яких позначені професійністю виконання. На жаль, у мережі Інтернет не завжди вдається ідентифікувати авторство творів, а відтак можемо вести мову лише про загальні тенденції, притаманні воєнному плакату. Активність дизайнерів-плакатистів зумовила необхідність створення спеціалізованих виставкових проєктів, що об'єднали багатьох авторів та дали можливість аналізу творчих пошуків.

Так, експозиція патріотичного студентського плаката «Велетні Духу», присвячена видатним особистостям української нації, розгорнулася у Львівському Палаці мистецтв, який від початку війни з виставкового простору перетворився на головний гуманітарний штаб регіону. Експозиція організована Палацом спільно з Українською академією друкарства (кафедра дизайну та мистецтва книги) і планувалася до відкриття щорічних Шевченківських святкувань у ЛПМ, проте війна завадила урочистому вернісажу. Утім, організатори не відмовилися від патріотичної експозиції, лише переформатували її згідно з викликами сьогоднішнього. Незважаючи на те, що простір Палацу мистецтв використовувався для гуманітарних потреб, а замість проведення мистецьких екскурсій тут працювало кілька сотень волонтерів, на стінах установи експонувалися плакати з алегоричними образами з творчості Т. Шевченка, Г. Сковороди, Лесі Українки, які в переносному та прямому значенні стосувалися подій, що відбуваються в країні.

Варто вирізнити оригінальність мислення молодих митців Д. Зінкевич, Р. Йоліч, А. Ковальчук, Н. Козак, які особливу увагу звернули на гармонійне поєднання шрифту з сюжетними зображеннями. Влучні й місткі вислови та асоціативні образи психологічно впливали на присутніх, вселяючи віру й надію у перемогу. У час війни патріотичні плакати з афоризмами класиків української культури набрали особливої актуальності та були як ніколи доречним доповненням до оточуючої ситуації.

Ще один мистецький проєкт «Український плакат воєнного часу», який об'єднав навколо себе лідерів плакатного мистецтва, відбувся в липні 2022 р. у Києві. Виставка організована Національним центром «Український дім» у співпраці з Клубом ілюстраторів Pictoric, а її прагненням було виразити мистецьку реакцію на події війни.

Аналіз візуальних інструментів засвідчує, що автори у своїй творчості застосовують образотворчі метафори, символи, зіставлення різномасштабних зображень, узагальнення форми

тощо. Художники трансформують пережиту ними інформацію, втілюють у мистецьку форму думки й відчуття, що віддзеркалюють дійсність, яка народилася в їхній уяві.

Організатори заходу зазначили, що «з перших днів повномасштабного вторгнення російських військ в Україну чимало митців зробили свій вибір ... Створені ними візуальні образи стали «голосами» спротиву на громадських акціях в містах України й світу, отримали резонанс у ЗМІ, тиражувалися тисячами в дописах у соціальних мережах» [8]. Засобами плакатного мистецтва дизайнери та художники, О. Грехов, Н. Тітов, А. Логов, Б. Філоненко, К. Лісова, М. Скоп, А. Єрмоленко, Р. Романишин, А. Лесів, А. Ялоза та ін. показують, яку небезпеку становить росія для світу та висловлюють чітку позицію України в боротьбі з ворогом.

Часто експозиції плакатів організуються мистецькими навчальними закладами, що відіграють важливу роль у вихованні молодого покоління. Так, Черкаський державний технологічний університет разом із Художнім музеєм організували виставку плакатних робіт у рамках Міжнародної мистецької акції «Вольнанаова», присвячену героїчному спротиву українського народу в російсько-українській війні. Мета виставки – продемонструвати художній пошук, який би ілюстрував відчуття та емоції людей з перших днів війни. Виставка започаткована онлайн, а згодом організатори відкрили реальну експозицію з відібраних творів. В акції взяли участь студенти мистецьких вишів зі всієї України, зокрема, ЧДТУ, КНУКіМ, КПУ, ХНТУ, ЛНЛУ, а також професійні митці та дизайнери, які продемонстрували професійність виконання композицій та чітке патріотичне ідейне спрямування творів [3]. Використовуючи стереотипи масової свідомості, символіку й асоціації, плакати у доступній та зрозумілій для більшості адресатів образній формі ретранслюють ідеологічні установки.

Так, плакат О. Галицької (Черкаси), демонструє символічний образ вільної пташки-України. На блакитному тлі з декоративними колосками авторка зображує біло-жовту птаху з автоматом, а внизу плаката міститься підпис англійською – Україна за мир! Після перемоги! Композиція декларує впевнену позицію українців, які переконують у своїй миролюбності, але водночас, стверджують, що будуть боротися за свою незалежність до останнього.

Виставки плакатів подекуди відбуваються в контексті інших заходів. Наприклад, експозиція мілітарного плаката відомого львівського художника-графіка М. Москаля стала органічним доповненням творчої зустрічі літераторів у Львівській організації НСП України у травні 2022 [6]. Твори М. Москаля мають виразну авторську стилістику. Концепції колажних плакатів автор концентрує навколо львівських пам'ятників, додаючи їм символічного воєнного контексту. Статуї Діани митець домальовує зброю та додає патріотичний заклик «Ставай в ряди тероборони!», а на тризубець Нептуна насаджує російський корабель із гаслом «Москву на дно!». Злагожені композиції тримають глядача в напрузі завдяки використанню яскравих відкритих червоних та жовтих кольорів тла, на яких автор зображає своїх героїв.

Аналіз мистецьких творів показує прикметні риси та напрями, в яких розвивається сучасний український плакат. Це, в основному твори, виконані в комп'ютерних програмах, комбінації фотоколажів зі шрифтовим доповненням, а також мальовані графічні композиції та карикатури.

Зупинимо увагу на графічних творах та композиціях, виконаних у графічних комп'ютерних програмах, які не є плакатами, а виступають як самостійні авторські роботи що часто експонуються у виставкових просторах.

Так, оригінальною стилістикою позначені твори, створені в комп'ютері з використанням орнаментальних композицій, в основі яких – старі геометричні vzори до вишиванок у поєднанні зі спрощеним зображенням воєнних мотивів, а саме геометризованими зображеннями вибухів, бойової техніки та зброї, стилізованих фігур вояків, будівель тощо. На відміну від традиційних рапортних вишиваних чи мальованих орнаментів ці композиції набувають нового оригінального змісту та звучання. Такі риси простежуємо у Б. Логачової, К. Лісової та інших митців.

Так, упізнаваний авторський стиль вирізняє декоративні композиції харківської художниці Б. Логачової, які вона називає арт «НУО», що означає новий український орнамент. У класичні вишивальні візерунки хрестиком художниця вписує військовий сюжет, таким чином надаючи орнаменту зовсім інший зміст і образ. Б. Логачова створила серію військових малюнків в арт «НУО», які є певною мистецькою документацією та декоративізацією воєнних подій. «З мирних квіткових і рослинних переплетень з'являються військові і бойові елементи, нові тварини та людські символи, що зв'язують в єдину архітектуру історичні та ключові події України», – розповідає авторка [9].

Незважаючи на складні умови, Б. Логачова постійно бере участь у різноманітних артпроектах. Зокрема, свою творчість вона презентувала у Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків (Луцьк). Виставка «Сіра зона: війна поруч» показала внутрішні відчуття художниці, яка народилася в Маріуполі, а зараз живе і творить у Харкові.

Важливі істини та патріотичні сили, які намагаються донести до суспільства українські митці у своїх творах, яскраво засвідчують, що українці – герої, які з гідністю віддають життя за незалежність своєї країни і формують сильну націю. Різноманітність концептуальних, композиційних рішень та виражальних засобів підтверджує оригінальність світосприйняття кожного художника.

Активний пошук художньо-образного втілення болючих воєнних тем бачимо у Н. Левітасової та О. Ревіки. Так, оригінальністю концептуального задуму вирізняється їх артпроект «Половина», який відбувся у галереї «Imagine Point» у Києві у вересні 2022 р. Назва виставки є символічною, оскільки митці на двох поділили виставковий простір, де кожен отримав свою половину для художньо-змістового наповнення, проте обидві половини експозиції взаємопов'язані та вступають між собою у діалог. Виставка показує «дві окремі історії про спільне наболіле і шлях, який пройшли митці за пів року повномасштабної війни для подолання емоційного виснаження і продовження боротьби на культурному фронті» [4]. Назва проекту «Половина» символізує також пів року, відрізок від 24 лютого, що невідворотно змінив свідомість митців і які намагаються за допомогою творчості віднайти себе та своє місце, осмислити своє життя.

Концепція мистецьких творів Н. Левітасової складається з чотирьох станів: дороги, війни, зовнішнього та внутрішнього переродження. Усі ці фрагменти людської екзистенції сплітаються в одну мистецьку історію про біль пережитого досвіду.

Глибоким філософським трактуванням дійсності позначені графічні твори О. Ревіки. Художній цикл «Червона лінія», який ввійшов до проекту «Половина», митець задумував ще до початку війни, але в силу обставин концепція змінилася. Сам автор зазначає, що за формою висловлювання його твори це, скоріше за все, плакати – максимально сконцентровані, лаконічні і прості. Проте за змістом – це надзвичайно глибокі розмірковування автора про події війни. Кожна робота передає емоційні враження автора від війни, які закарбувались у його свідомості [7].

Зазвичай, О. Ревіка працює з обмеженими графічними засобами та колористикою. В його мистецькому арсеналі – папір, кулькова ручка, чорний спрей, що контрастує з невеликим додатком червоного, жовтого чи синього. Проте, це не заважає художнику створювати місткі, пронизуючі людську свідомість твори. Зокрема, символічним образним змістом вирізняється графічна композиція «Напад», у якій бачимо чоловічу руку, що вривається з п'ятми та хоче захопити білий простір. Акцентом тут виступає червоний колір кисті руки, який можна трактувати як кров та як напад червоної орди.

Жахливу трагедію обстрілу в Миколаєві бачимо в роботі «Обстріл». О. Ревіка створює композицію за принципом колажу, де у просторі білого аркуша бачимо розкидані рештки ракети, дорожнього знаку, взуття та вбиту лежачу жінку на передньому плані. Емоційної сили твору додає червоний колір сукні на жінці.

На фронті мистецької боротьби з ворогом яскраво вирізняється карикатури або сатиричний малюнок, що часто асоціюється з плакатом, проте є самостійним мистецьким видом, надзвичайно актуальним у час війни. У цьому напрямі працюють В. Казаневський, І. Лук'янченко, О. Гуцол, В. Голуб, О. Кустовський та ін. Свої досягнення автори демонструють на виставках, в соціальних мережах, а їх роботи знаходять все більше шанувальників не лише в Україні, а й за кордоном.

Так, багатством фантазії та оригінальністю композиційного рішення позначені карикатури О. Кустовського. Від часу агресії художник мало не щодня створює графічні малюнки, в яких висміює нікчемність путінського режиму та сміливість українських вояків у складних воєнних умовах. О. Кустовський працює художником газети «Голос України», а відтак його гумористично-сатиричні замальовки на сторінках газети та соціальних мережах мають безліч шанувальників, адже йому вдається влучно й дотепно передавати образи своїх персонажів. Про популярність митця свідчить також те, що його карикатури охоче експонують за кордоном, зокрема, найстаріша газета Данії «Berlingske», яка друкується з 1749 р. нещодавно взяла дозвіл у митця на публікацію його малюнків на шпальтах видання [1].

У жовтні в Музеї гетьманства на Подолі відбулася персональна виставка графіки і бойової карикатури О. Кустовського під назвою «Козацькому роду нема переводу». У серії зображень козаків-вояків, автор алегорично демонструє винахідливість українських воїнів.

Наприклад, робота «Козак-характерник» показує козака з ангельськими крилами, які при потребі можуть перетворитися на зброю та влучати у ворога. Козак у руках тримає шаблю, а простір навколо нього наповнений звірятами, птахами та рослинами. Усі персонажі в композиції не є випадковими, а символічно підкреслюють міць і силу духа характерника, який як янгол стоїть на сторожі Батьківщини.

Символічним змістом наповнена інша графічна композиція О. Кустовського «Козак Мамай. Медитація», де за основу взято стародавній образ Мамай, трансформований мистецькою фантазією й наповнений дотепним жартом. Козак у військовій формі нашпигований сучасною зброєю так, що навіть вуса перетворилися на джавеліні та хаймерси. І навіть у стані медитації він навіть є неймовірний жах на змієподібну потвору поруч, яка символічно нагадує путіна.



Кожну графіку О. Кустовського можна розглядати та імпровізувати зі змістом. Наповнюючи багатим змістом твір, художник використовує досить м'яку кольорову гаму. Усі зображення виконані графічними штрихами з додатком світлих, напівпрозорих акварельних відтінків жовтого, зеленого, рожевого, голубого, подекуди деталі зображення підкреслюються насиченим червоним.

Окрім виставок в Україні, чимало наших митців виставляють свої твори за межами держави, а культурна дипломатія набрала надзвичайно важливого змісту. Такі заходи покликані через мистецтво привернути увагу європейців до України та розповісти світу про те, якою страшною є війна. «Презентуючи український культурний продукт іноземній публіці, ми транслюємо імідж сучасної України, а мистецькі твори українських митців іноземці оцінюють крізь призму війни. Навіть якщо мистецтво безпосередньо не стосується військових дій або їх наслідків – цей лейтмотив все одно десь виникає. Саме зараз в очах закордонної спільноти викристалізовується образ сучасної України», – зауважує менеджер О. Дятел, підкреслюючи, що надзвичайно важливо представляти іноземцям якісний культурний продукт та зберігати його розмаїття, оскільки таким чином можна донести різні сенси про те, якою Україна є зараз [2].

Зокрема, увагу міжнародної спільноти привабив довготерміновий художній проєкт «Львівська графіка проти війни», мета якого – через твори графічного мистецтва не дати відвернутися світу від України. Виставка задекларувала впевнену позицію художників Львова, що переконують у миролюбності українців, стверджуючи, що нація буде боротися за свою незалежність до останнього.

Графічна школа Львова є особливим мистецьким явищем, у якому помітні впливи європейських течій. Вона має давні традиції розвитку, які на високому професійному рівні продовжує розвивати сучасне покоління [12].

До експозиції ввійшли майже 40 творів відомих львівських художників різних поколінь: М. Опанашук, І. Остафійчук, Б. Пікулицький, С. Іванов, С. Міхновський, О. Косатий, М. Журунова, Б. Локатир, М. Пляцко, М. Дрімайло, А. Войтюк та ін., твори яких демонструють тяглість мистецьких традицій та відкритість українського мистецтва для світу [12].

Зокрема, авторська манера простежується у графічних творах С. Міхновського, який створив композиції, що показують Україну до та після руйнації. У першій роботі бачимо гармонійний пейзаж з елементами архітектури, виконаний у притаманній автору графічній техніці. Використання золота на небі та акварельного зеленого відтінку в зображенні поля створюють оптимістичний настрій. Друга робота наповнена драматизмом: чорний танк руйнує мирний пейзаж, зелений колір змінюється на небезпечний помаранчевий і червоний. Обидві композиції гармонійно доповнюють одна одну, передаючи усю трагедію зображуваної автором розповіді.

Оригінальністю вирізняється офорт відомого львівського графіка Б. Пікулицького «Чорні круки», на якому зображені знедолені людські постаті, оточені чорними птахами. Твір показує одвічну боротьбу та страждання українців в боротьбі проти московії.

Виставка «Львівська графіка проти війни» має мандрівний характер, вона експонувалася у престижних залах Польщі, зокрема, Музеї м. Ченстохови. Експозиція щораз змінює авторів та мистецькі твори, проте незмінною залишається позиція художників у стосунку війни.

Так, під назвою «Інвазія. До і після» проєкт презентувався в Генеральному консульстві Німеччини у Вроцлаві та Вроцлавській академії мистецтв ім. Є. Гепперта; планується показ іншими країнами Європи. Тематика творів виставки поділяється на дві категорії – до і після початку війни. Тут присутні реакції на сучасні воєнні події, але бачимо також настроєві й ліричні роботи на тему рідної довоєнної України.

*Висновки.* Отже, дослідження творчості українських митців в час війни засвідчило активність виставкової діяльності. Мистецька практика показала, що надзвичайно поширеним видом мистецтва став плакат, що пояснюється доступністю виразу та можливістю масового тиражування. Крім нього, автори також звертаються до створення виставкових робіт, виконаних у різних графічних техніках та за допомогою комп'ютерних програм. Художники створюють унікальні авторські композиції, у яких через вираз ставлення до воєнних подій візуалізуються емоційні сюжети та образи. Творчий доробок українських митців активно експонується на українських виставках та за кордоном. Ці напрацювання є певним етапом у вивченні тенденцій плакатного та графічного мистецтва й можуть бути використані при подальшому дослідженні творчості українських митців у період війни.

#### Список використаної літератури

1. Вишенька С. Арт-спротив: українські майстри [Електронний ресурс]. *Голос України*. Режим доступу: <http://www.golos.com.ua/article/356913>. Дата публікації: 08.03.2022. Дата перегляду : 23.10.2022.
2. Дятел О. Митці – дипломати від культури або Чому все українське мистецтво зараз політичне [Електронний ресурс]. LB.UA. Режим доступу: [https://lb.ua/blog/olga\\_diatel/520673\\_mitsi-diplomati\\_vid\\_kulturi\\_abo.html/](https://lb.ua/blog/olga_diatel/520673_mitsi-diplomati_vid_kulturi_abo.html/). Дата публікації: 20.06.2022. Дата перегляду: 28.10.2022.

3. Іванов Ю. У Черкасах відкрили виставку робіт Міжнародної мистецької акції «Вольнанова» [Електронний ресурс]. *Pravda News*. Режим доступу: <https://pravda-news.com.ua/u-cherkasah-vidkryly-vystavku-robot-mizhnarodnoyi-mysteczkoji-akcziyi-volnanova.html>. Дата публікації: 25.07.2022. Дата перегляду: 25.10.2022.
4. Каленська І. Час і місце у проєкті «Половина» [Електронний ресурс]. *Антиквар*. Режим доступу: <https://antikvar.ua/chas-i-mistse-u-proyekti-polovyna-inna-kalenska-pro-vystavku-v-imagine-point/>. Дата публікації: 15.09.2022. Дата перегляду: 27.10.2022.
5. Мистецтво-Зброя [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://artweapon.org/>. Дата публікації: 14.05.2022. Дата перегляду: 25.09.2022.
6. Ноти різні та всі ми – в одній тональності [Електронний ресурс]. *Львівська обласна організація НСПУ*. Режим доступу: <https://nspu.com.ua/ofitsijno/noti-rizni-ta-vsi-mi-v-odnij-tonalnosti/>. Дата публікації: 02.07.2022. Дата перегляду: 23.09.2022.
7. Половина. Ната Левітасова, Олексій Ревіка [Електронний ресурс]. Facebook. Режим доступу: <https://www.facebook.com/events/915230533200432/?ref=newsfeed>. Дата публікації: 09.10.2022. Дата перегляду: 29.09.2022.
8. «Український дім» і Pictoric представляють виставку плакатів воєнного часу [Електронний ресурс]. *Армія Інформ*. Режим доступу: <https://armyinform.com.ua/2022/07/25/ukrayinskyj-dim-i-pictoric-predstavlyayut-vystavku-plakativ-voennogo-chasu/>. Дата публікації: 25.07.2022. Дата перегляду: 25.10.2022.
9. У музеї Корсаків Белла Логачова презентувала малюнки з «сірої зони: війна поруч» [Електронний ресурс]. *Музей Корсаків*. Режим доступу: <https://msumk.com/u-muzeyi-korsakiv-bella-logachova-prezenutvala-malyunky-z-siroyi-zony-vijna-poruch/>. Дата публікації: 25.07.2022. Дата перегляду: 27.10.2022.
10. Jarecka U., Kukielko-Rogozińska K., Tomanek K. Rzeczywistość wojny, rzeczywistość obrazu. *Kultura Współczesna*. № 2 (95). 2. 2017. S. 10-13.
11. Jarecka U. Propaganda postaw prowojennych: plakaty filmu wojennego. Łódź: Uniwersytet Łódzki. 2014. S. 158-180.
12. Lwowska grafika przeciw wojnie [Elektronnyi resurs]. Muzeum Częstochowskie. Режим доступу: <https://www.muzeumczestochowa.pl/inne/lviv-graphic-art-antiwar-lwowska-grafika-przeciw-wojniewernisazratusz24-sierpnia-2022>. Дата публікації: 24.08.2022. Дата перегляду: 19.10.2022.
13. Obraz, wojna, propaganda. Socjologiczna analiza plakatów wojennych. Pod redakcja T. Ferenc, W. Dymarczyka i in. Łódź. 2014. 231 s.
14. Społeczeństwo a wojna. Paradoks wojny we współczesnym łańdziej międzynarodowym. Pod redakcja M. Bodziany. Wrocław. 2013.

#### References

1. Vyshenka S. Art-sprotyv: ukrainski maistry [Elektronnyi resurs]. *Holos Ukrainy*. Rezhym dostupu: <http://www.golos.com.ua/article/356913>. Data publikatsii: 08.03.2022. Data perehliadu : 23.10.2022.
2. Diatel O. Myttsi – diplomaty vid kultury abo Chomu vse ukrainske mystetstvo zaraz politychne. [Elektronnyi resurs]. LB.UA. Rezhym dostupu: [https://lb.ua/blog/olga\\_diatel/520673\\_mittsi-diplomati\\_vid\\_kulturi\\_abo.html/](https://lb.ua/blog/olga_diatel/520673_mittsi-diplomati_vid_kulturi_abo.html/). Data publikatsii: 20.06.2022. Data perehliadu: 28.10.2022.
3. Ivanov Yu. U Cherkasakh vidkryly vystavku robot Mizhnarodnoi mystetskoi aksii «Volnanova» [Elektronnyi resurs]. *Pravda News*. Rezhym dostupu: <https://pravda-news.com.ua/u-cherkasah-vidkryly-vystavku-robot-mizhnarodnoyi-mysteczkoji-akcziyi-volnanova.html>. Data publikatsii: 25.07.2022. Data perehliadu: 25.10.2022.
4. Kalenska I. Chas i mistse u proiekti «Polovyna» [Elektronnyi resurs]. *Antykar*. Rezhym dostupu: <https://antikvar.ua/chas-i-mistse-u-proyekti-polovyna-inna-kalenska-pro-vystavku-v-imagine-point/>. Data publikatsii: 15.09.2022. Data perehliadu: 27.10.2022.
5. Mystetstvo-Zbroia [Elektronnyi resurs]. Mystetstvo-Zbroia. Rezhym dostupu: <https://artweapon.org/>. Data publikatsii: 14.05.2022. Data perehliadu: 25.09.2022.
6. Noty rizni, ta vsi my – v odnii tonalnosti [Elektronnyi resurs]. Lvivska oblasna orhanizatsiia NSPU. Rezhym dostupu: <https://nspu.com.ua/ofitsijno/noti-rizni-ta-vsi-mi-v-odnij-tonalnosti/>. Data publikatsii: 02.07.2022. Data perehliadu: 23.09.2022.
7. Polovyna. Nata Levitasova, Olexsii Revika [Elektronnyi resurs]. Facebook. Rezhym dostupu: <https://www.facebook.com/events/915230533200432/?ref=newsfeed>. Data publikatsii: 09.10.2022. Data perehliadu: 29.09.2022.
8. «Ukrainskyi dim» i Pictoric predstavliaiut vystavku plakativ voiennoho chasu [Elektronnyi resurs]. *ArmiiaInform*. Rezhym dostupu: <https://armyinform.com.ua/2022/07/25/ukrayinskyj-dim-i-pictoric-predstavlyayut-vystavku-plakativ-voennogo-chasu/>. Data publikatsii: 25.07.2022. Data perehliadu: 25.10.2022.
9. U muzei korsakiv Bella Lohachova prezenutvala maliunky z «siroi zony: viina poruch» [Elektronnyi resurs]. *Muzei Korsakiv*. Rezhym dostupu: <https://msumk.com/u-muzeyi-korsakiv-bella-logachova-prezenutvala-malyunky-z-siroyi-zony-vijna-poruch/>. Data publikatsii: 25.07.2022. Data perehliadu: 27.10.2022.
10. Jarecka U., Kukielko-Rogozińska K., Tomanek K. Rzeczywistość wojny, rzeczywistość obrazu. *Kultura Współczesna*. № 2 (95)/2. 2017. S.10-13.
11. Jarecka U. Propaganda postaw prowojennych: plakaty filmu wojennego. Łódź: Uniwersytet Łódzki. 2014. S. 158-180.
12. Lwowska grafika przeciw wojnie [Elektronnyi resurs]. Muzeum Częstochowskie. Rezhym dostupu: <https://www.muzeumczestochowa.pl/inne/lviv-graphic-art-antiwar-lwowska-grafika-przeciw-wojniewernisazratusz24-sierpnia-2022/>. Data publikatsii: 24.08.2022. Data perehliadu: 19.10.2022.

13. *Obraz, wojna, propaganda. Socjologiczna analiza plakatów wojennych.* Pod redakcją T. Ferenc, W. Dymarczyka i in. Łódź. 2014. 231 s.

14. *Społeczeństwo a wojna. Paradoks wojny we współczesnym łańdźie międzynarodowym.* Pod redakcją M. Bodziany. Wrocław. 2013.

#### EXHIBITION ACTIVITIES OF UKRAINIAN ARTISTS IN TIME OF WAR AND ABOUT WAR

**Lukovska Olha** – D. Sc. in Art Studies, professor of the Ukrainian Academy of Printing, deputy director of the Lviv Palace of Art

The exhibition activity of Ukrainian artists during the war who create posters and graphic art is analyzed. It was emphasized that Ukrainian art is closely related to the general processes taking place in the country. It was found that during the war the most common form of art is the poster, the stylistic language of which most successfully conveys associative war images. The leading trends characteristic of modern digital art and graphics on military themes are also explored. It has been observed that exhibiting exhibitions on the theme of war is becoming relevant not only in Ukraine, but also abroad. An analysis of the material on artistic projects, both Ukrainian and foreign, was carried out, in which the author's concepts on painful topics of today can be clearly read. Through the analysis of art expositions and author's works, the artistic and stylistic features of the creativity of Ukrainian graphic artists were analyzed.

*Key words:* exhibition activity, war, Ukraine, art, artist, exposition.

UDK 766+75:79

#### EXHIBITION ACTIVITIES OF UKRAINIAN ARTISTS IN TIME OF WAR AND ABOUT WAR

**Lukovska Olha** – D. Sc. in Art Studies, professor of the Ukrainian Academy of Printing, deputy director of the Lviv Palace of Art

The aim of this paper is to analyze the exhibition activity of Ukrainian artists during the war and considered works on war themes.

*Research methodology.* A number of exhibitions were analyzed, as well as a review of articles about exhibition projects, reviews in online publications, both Ukrainian and foreign, related to artistic activities.

*Results.* It was noted that since the beginning of the invasion of Russian troops into Ukraine on February 24, 2022, artists began to work actively, because art is also a weapon and a means with which you can influence the environment. It was found that during this period, the artist's intuitive feelings sharpen, as a result of which they create unique emotional images of the world, expressing their attitude to war events. An analysis of the material about exhibitions of various types of art was carried out, important topics of today and messages of artists to society were highlighted. Through the analysis of artistic expositions and author's works, the salient features of the work of leading Ukrainian artists were analyzed.

*Novelty.* The researched material showed the leading trends that prevail today in art about war and are popularized not only in Ukraine, but also abroad.

The practical significance. The material will be useful for artists, art critics and cultural figures, whose important task is to show military art, talk about it, analyze and spread it in Ukraine and beyond, because this is our cultural and artistic front, which the whole world is watching. The material of the article can be used for further exploration of modern art during and about the war, as well as for presentations and educational lectures.

*Key words:* exhibition activity, war, Ukraine, art, artist, exposition.

Надійшла до редакції 10.12.2022 р.

УДК 681.8(477.61)

#### СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ВИРОБНИЦТВА ГАРМОНІКО-БАЯННО-АКОРДЕОННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ УКРАЇНИ У ХХ СТОЛІТТІ

**Резнік Олена Сергіївна** – доктор філософії, доцент кафедри мистецької освіти, Житомирський державний університет ім. І. Франка, м. Житомир  
<https://orcid.org/0000-0003-1827-1522>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.554>  
 reznik\_olena@ukr.net

Наукова розвідка за даною темою дозволила автору статті дослідити історичні чинники, задіяні у формуванні основ українського фабричного виробництва у Житомирі, Кремінній, Полтаві та Горлівці; відтворити цілісну картину всього періоду розвитку промислового музичного виробництва гармонік, баянів й акордеонів України в аспекті авторської періодизації цього історично-культурного явища у трьох етапах; розглянути методологічні основи в контексті впровадження технічних заходів щодо удосконалення конструкцій музичних інструментів і нових технологій, які у комплексі сформували музичну промисловість України; висвітлили основні види асортименту гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію з огляду на розвиток конструкторсько-технологічної думки українських майстрів; надати основні кількісні показники роботи чотирьох підприємств; визначити результати

діяльності Житомирської, Кременської, Полтавської та Горлівської фабрик музичних інструментів як цілісної і комплексної музичної інфраструктури України.

*Ключові слова:* фабричне виробництво, впровадження нових технологій, удосконалення конструкції, механізація технологічних процесів, розробка пристроїв технологічного порядку, гармоніко-баянно-акордеонний інструментарій.

*Постановка проблеми.* В українській музичній культурі гармоніка, баян й акордеон посідають міцні позиції найулюбленішого музичного інструментарію, який протягом ХХ ст. був своєрідним символом масового музикування. Зародившись у фольклорній та аматорській сферах, мистецтво гармоністів поступово набувало професійних ознак, які з часом сформували баянно-акордеонний камерно-академічний напрям. З метою комплексного вивчення українського баянно-акордеонного мистецтва музикознавча наука виокремила й проблему дослідження українського промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів, що викристалізувалась як його складова частина. Незважаючи на періодичне звернення до теми промислового музичного виробництва гармонік, баянів й акордеонів, інтереси науковців зосереджувалися лише на окремих аспектах цієї проблеми і не ставили за мету простежити динаміку розвитку фабричної системи виробництва в рамках певного історичного періоду. Тому є актуальним питання цілісного й системного вивчення українського промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів на Житомирській, Кременській, Полтавській і Горлівській фабриках.

*Аналіз останніх досліджень.* На сучасному етапі розвитку мистецтвознавчої науки до питання вивчення історії розвитку баянно-акордеонного інструментарію інколи звертається молоде покоління дослідників у своїх кваліфікаційних роботах на здобуття освітнього ступеню магістра. Так, Л. Балюра [1] у кваліфікаційній праці «Баян у камерно-ансамблевій музиці України: історичний аспект», розглядає генезу виробництва гармонік Росії та в Західній Європі, вивчає конструктивні еволюційні зміни, що призвели до трансформації гармоніки у баян, акцентує увагу на діяльності українських майстрів-кустарів. Проте лише побіжно торкається питання зародження фабричного виробництва в Україні у 1930 – 1940 рр., зокрема на Кременщині та Житомирщині.

У кваліфікаційній праці, присвяченій питанню інтерпретації поліфонічних творів на баяні, Я. Щенкевич [9] здійснює інтегративний розгляд появи поліфонічних творів для баяна з еволюційно-конструкторським удосконаленням самого інструмента. Вивчаючи поступові конструктивні зміни баяна, автор лише частково висвітлює внесок українських майстрів у питання вдосконалення конструкції баяна, зокрема використання «ламаной деки» у виготовленні концертної хроматичної гармоніки харківським майстром К. Міщенко та виготовлення житомирськими майстрами концертного багатого тембрового готово-виборного баяна «Україна».

Досліджуючи історично-теоретичні аспекти становлення та розвитку акордеонного мистецтва в світовій музичній культурі, Л. Парасківа [4] розглядає питання французького, німецького, італійського, американського, польського, румунського, японського фабричного виробництва акордеонного інструментарію. Проте зовсім не приділяє уваги українському промислому виробництву акордеонів, зокрема на Полтавській фабриці музичних інструментів.

*Наукова новизна.* Вперше процес розвитку гармоніко-баянно-акордеонного виробництва в Україні в ХХ ст. став предметом спеціального й комплексного дослідження.

*Мета статті* – дослідити становлення та розвиток української системи промислового виробництва гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію в 30-90-ті рр. ХХ ст.

*Методологія дослідження.* Для досягнення мети застосовано наступні методи: *історична ретроспектива*, що дозволило здійснити реконструкцію процесу становлення й еволюції українського виробництва гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію в цілісно-панорамному вигляді та здійснити його періодизацію; *абстрагування* – при виявленні й перевірці об'єктивності фактів та інформації щодо предмету дослідження; *порівняльного аналізу* – який допоміг здійснити зіставлення кількісних показників випуску музичної продукції на всіх чотирьох підприємствах; *синтезу й узагальнення* – в обробці дослідженого матеріалу та формулюванні загальних висновків.

*Виклад основного матеріалу.* Будь-якому соціокультурному явищу передують етапи, в якому зароджуються передумови його виникнення і становлення. Діяльність кустарних майстерень із ремонту та виготовлення музичних інструментів вважають вихідним пунктом музикознавства як системного дослідження промислового музичного виробництва. Нове соціально-культурне утворення, що замінило кустарів-попередників, успадкувало від них закладені традиції в асортименті, конструкції і технології. Так почалось становлення нової галузі музичного виробництва з виготовлення гармонік і баянів на основі об'єднання приватних артілей майстрів-кустарів у промислові виробництва державної форми власності. В Україні першими розпочали свою діяльність Житомирська і Кременська фабрики музичних інструментів.

Житомирська фабрика музичних інструментів почала своє функціонування на початку 1930-х рр. і спеціалізувалась на виробництві гармонік і баянів. У 1934 р. вона вперше звітувала про виконання свого річного плану: 360 гармонік і 36 баянів [8; 163]. Історія кременського підприємства починається з 1929 р. [7]. Саме тоді при артілі інвалідів селища Кременна була організована майстерня з ремонту гармонік. Організатором цієї справи став О.І. Мозжухін, який згуртував біля себе своїх родичів – племінника М.П. Мозжухіна і П.В. Рибалка (брата дружини М.П. Мозжухіна) [5; 54]. У 1933 р. за рішенням Кременської селищної Ради майстерня передана в розпорядження Кременського меблевого комбінату, завдяки чому зміцніла матеріально і вже могла здійснювати не лише ремонт гармонік, а й виготовляти нові інструменти. У 1934 р. за рішенням Ворошиловградського обласного управління місцевої промисловості майстерня була відділена в самостійну фабрику: 55 фахівців забезпечували випуск баянів до 300 штук на рік [7; 55].

Зародженню Полтавської фабрики музичних інструментів передувало функціонування кустарної майстерні, фахівці якої займалися ремонтом та виготовленням духових, язичкових та струнних (народних) музичних інструментів. Але до війни майстерню так і не було реформовано у фабрику [5; 103].

У 1941-1943 рр. житомирське підприємство не функціонувало. Лише в лютому 1944 р. Республіканський трест музичної промисловості Народного Комісаріату Місцевої промисловості УРСР видає розпорядження щодо відновлення цієї фабрики музичних інструментів. На той час найбільш актуальними питаннями стали будівництва нових виробничих площ, формування системи науково-обґрунтованої праці, комплектування підприємства необхідними фахівцями, пошук кращих технологій і удосконаленої конструкції для розробки і впровадження власного музичного інструментарію [5; 10]. У 1949 р. Житомирська фабрика музичних інструментів виконала свій виробничий план із такими показниками: 16.460 діатонічних гармонік, 3.304 гармоніки-хромки, 1.847 баянів [5; 12].

У період нацистської окупації країни приміщення Кременської фабрики згоріли і виробництво музичних інструментів було зупинено. У 1945 р. при Кременському райпромкомбінаті знову організовано майстерню з ремонту баянів, яку 27 січня 1947 р. реформовано в самостійну фабрику. У 1947 р. колективом Кременської фабрики виготовлено 258 баянів, 4 дворядні гармоніки й відремонтовано 39 музичних інструментів; у 1948 р. – 402 баяни, а в 1949 р. – 502 баяни [5; 55-56].

Згідно з архівними документами 1 січня 1947 р. організовано Полтавську фабрику баянів на базі музичної ремонтної майстерні Місьпромкомбінату. Першою моделлю, яку почала випускати Полтавська фабрика, був стандартний баян 55x100-II. Свій перший виробничий рік фабрика закінчила з такими показниками: 202 стандартних баяни, 1 концертний баян і 7 зразкових баянів [5; 103-104]. Становлення історії горлівського підприємства має зовсім інші культурно-історичні чинники, які зумовили появу фабричного виробництва лише у 1950-х рр.

Конструкторсько-технологічна думка житомирських майстрів у 1950-х рр. відбувалась шляхом поступової механізації технологічних процесів (організація поточного складання міхів і голосових планок гармонік і баянів), упровадження нових технологій (нітропокриття корпусів гармонік і баянів, обклеювання корпусів баянів художнім целулоїдом, механічне полірування корпусів баянів обклеєних целулоїдом), розробки пристроїв технологічного порядку (розроблено і виготовлено установку для визначення герметичності міха гармонік і баянів, установку для визначення порогів збудження і зриву коливань голосових язичків), конструктивних удосконалених змін (впроваджено пустотілий гриф, нова ліва механіка гармонік 23x12 і 25x25, нова конструкція малогабаритного баяна із штампованою алюмінієвою механікою) [6; 80-81]. Основним музичним асортиментом Житомирської фабрики у 1950-х рр. визначається двоголосна гармоніка «Україна» з діапазоном 23x12 і 23x25, двоголосний баян «Україна 52x100» і концертний баян 58x120 [6; 80].

Розвиток Кременської фабрики музичних інструментів у 1950-х рр. відбувався під егідою удосконалення технології виготовлення баянів (нова технологія гальванообробки – нікелювання й цинкування; покриття нітролаком резонаторів і внутрішніх поверхонь дерев'яних деталей; нова технологія настройки баянів; нова зовнішня обробка корпусів баянів, зокрема циклювання, шліфування і полірування). Із метою вдосконалення технології баянів на кременському виробництві впроваджені спеціальні пристрої: верстат для настройки, точечно-зварювальний апарат [6; 95-96]. У 1950-х рр. Кременська фабрика спеціалізується на випуску двоголосного баяна «Кременне 55x100-II», а вже з 1954 р. вона здійснює випуск двоголосного баяна з розширеним діапазоном «Кременне 58x120-II» [6; 94].

Період функціонування Полтавської фабрики музичних інструментів у 1950-х рр. позначається спеціалізацією на випуску баянів та розробкою і впровадженням акордеонного виробництва. Розвиток полтавської конструкторсько-технологічної думки в аспекті баянного виробництва позначився впровадженням удосконалених технологій: розділення процесу настроювання на попереднє і остаточне, візуальне настроювання акордів за допомогою осцилографів. Прагнення до удосконалення технології зумовило впровадження верстату для остаточного настроювання акордів і пристрій для визначення порогів

збудження й зриву язичків. Зразки конструкцій, які вироблялися на Полтавській фабриці, теж зазнали змін як зовнішнього (створення обтічної форми баяна), так і внутрішнього (розробка оригінальної конструкції правої і лівої механік баяна, удосконалення конструкції резонаторів) характеру [6; 107]. 1950-ті рр. зумовлені експериментальним пошуком полтавських майстрів щодо виготовлення баянів з різним діапазоном: 55x100-II, 43x80-II, 36x60-II, 61x120-II, 58x100-II, 52x100-II [6; 106]. У середині 1950-х рр. Главком «Укрмузпрому» актуалізує питання впровадження виробництва акордеонів в Україні, зокрема на Полтавській фабриці музичних інструментів. В основу українського інноваційного виробництва було покладено оригінальні конструктивні елементи й технології фірми «Weltmeister» (Німецької Демократичної Республіки) [6; 108]. Першим полтавським різновидом акордеонів стали моделі «Піонер 34x80-III-3» і «Полтава 41x120-III-3» [3].

Формуванню промислового виробництва баянів у м. Горлівка в 1954 р. передували підготовчі дії: рішення Донецького облвиконкому щодо створення Горлівської фабрики; організація навчання майбутніх фахівців на Полтавській фабриці; виділення приміщення для майбутньої Горлівської фабрики; організація кооперованих поставок напівфабрикатів із Полтавської фабрики. Усі вище перелічені заходи стали підґрунтям для відкриття повноцінного музичного виробництва з матеріально-технічною базою і кваліфікованими фахівцями, яке розпочало випуск 70 баянів на місяць. Першою моделлю Горлівської фабрики став баян «Донбас 43x80-II» [6; 69-70].

Кількісний випуск гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію на Житомирській, Кременській, Полтавській фабриках музичних інструментів у 1950-х рр. мав наступний вигляд:

Таблиця № 1.

Житомирська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Гармоніки	*	32136	39858	51716	73553	83157	93726	106506	113599	50000
Баяни	*	3866	4742	7670	10275	11518	13101	15240	17014	30638

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 13, 15-19].

Таблиця № 2.

Кременська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Баян «Кремінне 55x100-II»	740	1104	1688	2508	2465	3558	4084	6181	9688	10250
Баян «Кремінне 58x120-II»	-	-	-	676	2090	3095	4297	3459	2305	3260

[5; 58-61, 63].

Таблиця № 3.

Полтавська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Баяни	1184	2210	3558	8357	11570	16309	17000	16666	18187	15221
Акордеони	-	-	-	-	-	6	441	724	2593	4884

[5; 104-109, 111-113].

У 1960-х рр. напрям роботи житомирських майстрів зосереджено на вдосконаленні конструкторсько-технологічних складових: механізації (модернізовано конвеєрні лінії для складання правих і лівих кришок акордеонів і баянів, організовано поточний метод на обклеюванні корпусів баянів), технології (впроваджено більш досконалу технологію виготовлення клапанів правої клавіатури й нової технології випуску акордеонів із пластмасовою клавіатурою), пристроїв (спроєктовано й розроблено електронний пристрій для контролю настройки акордеонів і баянів), конструкції (розроблено нову праву механіку баяна 52x100, а також нову конструкцію резонаторів із пластмаси для баяна 52x100), стандартизації й уніфікації (прийнято стандартизацію корпусів баянів з рамками міха і уніфікацію лівої механіки баяна) [6; 83]. Реалізація вищевказаних напрямів роботи дала можливість значно розширити асортимент житомирського музичного інструментарію, а саме: гармоніки – «Весна 25x25-III», «Україна 23x12-II», «Україна 25x25-II», «Марічка 23x12-II», «Марічка 25x25-II», «Троянда 25x25-II»; баяни – 55x120-III, 58x120-II, «Україна 52x100-II», «Полісся 52x100-III-2», 61x120-II, 64x150-II; акордеони – 34x80-III; дитячі гармоніки – 7x2 [6; 81-82].

У 1960-х рр. розвиток кременського виробництва баянів відбувався за такими напрямками: механізація (автоматизовано подачу смужки холодного прокату під час штамповки важелів і штовхачів клавіатури, сконструйовано верстат для вибирання камер резонаторів секунд набором фрез), розвиток технологій (змінено технологію виготовлення міхів баянів, упроваджено технологію настройки всього акорду одним настроювачем) і вдосконалення конструкцій (виготовлення баянів на

замовлення «Кремінне 58x120-III-5» як із латунним, так і алюмінієвим акордом) [6; 100-101]. У плані баянного асортименту на кремінському музичному виробництві з'являються новинки: баяни «Кремінне 58x120-III», «Кремінне 58x120-III-2», «Рассвет 55x100-II», «Юність 52x100-II» [6; 97-99].

1960-ті рр. у діяльності Полтавської фабрики є періодом упровадження організаційно-технічних заходів щодо удосконалення технології (впроваджено електрозварювання та залучено технологію розм'якшення целулоїду у вертикальній ванні) [6; 111] та освоєння нового музичного асортименту (створено сімейство нових акордеонів із різним діапазоном 34x80, 34x100, 37x96, 39x120, 41x120 – «Октава», «Мелодія», «Октава-2», «Веснянка», «Смена», «Луч», «Алмаз», «Прима», «Волна», «Юність», «Огонек», «Ритм», «Атлас») [6; 110].

1960-ті рр. на Горлівській фабриці визначаються початковим періодом розробки й формування власного музичного асортименту. Першою сходинкою в реалізації цього задуму став випуск баянів «Тембр 52x100», «Тенор 55x100» і «Тоніка 58x100» [6; 121-122].

У 1960-х рр. Житомирська, Кремінська, Полтавська і Горлівська фабрики музичних інструментів мали такі показники виробленої продукції:

Таблиця № 4.

<b>Житомирська фабрика музичних інструментів</b>										
Найменування	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Гармоніки	20000	20152	45093	79788	100005	68861	80355	*	82005	83181
Баяни	36862	38935	35003	21674	14707	15272	17227	*	24017	24624
Акордеони	5599	9150	6694	6531	-	-	-	*	-	-

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 19, 21-22, 24, 26-29].

Таблиця № 5.

<b>Кремінська фабрика музичних інструментів</b>										
Найменування	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Баян «Кремінне 55x100-II»	10774	11461	14995	15766	16698	17591	18087	*	19218	19812
Баян «Кремінне 58x120-II»	-	-	-	2510	2507	1412	2272	*	3057	2995

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 65-72].

Таблиця № 6.

<b>Полтавська фабрика музичних інструментів</b>										
Найменування	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Акордеони	*	23426	20879	8649	7393	6812	10355	13105	14667	*

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 113-119].

Таблиця № 7.

<b>Горлівська фабрика музичних інструментів</b>										
Найменування	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Баяни	13082	*	*	*	*	13724	*	*	*	*

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 137].

Розвиток технологічної думки житомирців у 1970-х рр. мав таку спрямованість: механізацію (організовано поточний метод складання лівої механіки баяна й готово-виборних баянів), технологізацію (впроваджено технологію виготовлення правої клавіатури баяна «Мрія» з полістиролу), використання пристроїв (виготовлення оснастки для уніфікованої лівої механіки баяна й електронних верстатів і генератора для настройки) [6; 87-88]. У той час житомирське підприємство починає виробництво: готово-виборних баянів («ГВ 64x150/12-II», «Старт 61x120/53-II», «Школьник 48x80/48-II», «БЗГВ 64x120/57-II»), виборного і виборно-готового з двома змінними лівими півкорпусами баянів за конструкцією Г. Т. Стативкіна («Новинка 43x41-I» і «Прима 43x80/41-II»), тембрових готово-виборних баянів («БТГВ 64x120/57-III-5» і «БТГВ 101/61x120/53-III-7»), баянів із готовим акомпанементом («Ера 57x100-II», «Ера-74 57x120-II», «Мрія 61x120-II»), гармоніки «Ромашка 23x25-II», дитячого баяна «Орлятко 43x80-II», електронного баяна тощо [6; 84-87]. Найбільш визначною подією цього періоду в діяльності Житомирської фабрики є створення першого українського багато тембрового готово-виборного баяна професійного

академічно-філармонійного спрямування «Україна 106/64x120/58-IV-15» [2; 52]. Цей інструмент являє собою вищий ступінь у розвитку українського виробництва язичкових музичних інструментів.

Найголовнішою подією початку 1970-х рр. на Кременській фабриці стало спорудження нового головного корпусу фабрики баянів із загальною площею 2503 м<sup>2</sup>, у приміщення якого перейшли всі основні цехи. Уведення в експлуатацію головного корпусу фабрики дало змогу перевести збирання баянів на конвеєрний метод. Конструкторсько-технологічна думка кременських майстрів у 1970-х рр. розвивалась уже за традиційними напрямками: механізація (впроваджено поточну лінію на виготовленні дерев'яних деталей і на складанні голосових планок з резонаторами, конвеєр для монтажу лівої і правої механік баяна), вдосконалення технологій (поліпшено технологію виготовлення резонаторів акомпанементу), застосування пристроїв (впроваджено три електронних пристрої для попередньої настройки голосових акордів) [6; 103]. Покращення умов виробництва сприяло розширенню музичного асортименту Кременської фабрики, яка на той час вже випускала баяни «Кременне 55x100-П», «Кременне 58x120-III-2», «Юність 52x100-П», «Рассвет 55x100-П»; комплект оркестрових гармонік (п'ятеро, прима, альт, тенор, бас і контрабас); баяни на замовлення; дитячі баяни «Кременне 25x18-П», «Кременне 25x24-П»; дитячі акордеони «Кременне 20x18-П», «Кременне 20x24-П». У 1977 р. в якості експерименту кременськими майстрами виготовлено експериментальний зразок п'ятирядного багато тембрового готово-виборного баяна «Кременне 101/61x120/52-III-5» [6; 102].

Розвиток полтавського акордеонного виробництва в 1970-х рр. можна класифікувати за декількома напрямками: акордеони для дітей молодшого шкільного віку («Турист», «Лілея», «Такт»); основний акордеонний інструментарій із трьома різновидами діапазону: діапазон 34x80 (акордеони «Темп 34x80-III-3» і «Мрія 34x80-III-3»), діапазон 37x96 (акордеони «Арія 37x96-III-3» і «Аеліта 37x96-III-5»), діапазон 41x120 (акордеон «Акцент 41x120-III-3»); виготовлення двох дослідних зразків готово-виборних акордеонів; винахід електронного акордеона на інтегральних мікросхемах «Полтава 41x120»; виготовлення кнопкових акордеонів «Орфей 75x120-III-5» і «Орфей-II 87x120-III-5» [6; 112].

У 1970-х рр. горлівське підприємство опанує новий асортимент: баяни «Прометей 58x100-П» і «Уголек 61x120-П», виборно-готовий баян з двома змінними лівими півкорпусами «Октава 46x100/39-П» (за конструкцією Г. Т. Стативкіна) [6; 122].

Динаміка випуску гармонік, баянів й акордеонів на Житомирській, Кременській, Полтавській та Горлівській фабриках музичних інструментів у 1970-х рр. мала такий вигляд:

Таблиця № 8.

Житомирська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Гармоніки	83497	74604	64548	70751	75128	72013	72194	66932	*	*
Баяни	25048	28124	31367	29051	20599	20055	18006	16071	*	*

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 31-32, 35-39].

Таблиця № 9.

Кременська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Баяни	23560	24635	25152	27154	22124	15471	15303	11832	11913	11456
Оркестрові гармоніки	30	30	12	2	3504	7826	6561	4661	6307	4280
Дитячі баяни	-	-	-	-	-	4	12895	10160	13345	13959
Дитячі акордеони	-	-	-	-	-	-	2028	10011	10755	12944

(\* - відсутність статистичних даних)

[5; 76-77, 80-87].

Таблиця № 10.

Полтавська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Акордеони	*	*	*	*	*	19410	12425	*	*	8091
Електронні акордеони «Полтава»	*	*	*	*	*	44	69	*	*	272
Кнопкові акордеони	*	*	*	*	*	50	547	*	*	3637



«Орфей»										
---------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

(\* - відсутність статистичних даних)  
[5; 123-126].

Таблиця № 11.

Горлівська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Баяни	18360	*	*	*	*	6094	4934	4576	3208	2903

(\* - відсутність статистичних даних)  
[5; 139].

За період 1980 – 1990-х рр. у житомирське виробництво впроваджено новий музичний асортимент: баяни «Атлант 101/61х120-П», «Космос 101/61х120/54-П», «Явір 64х150-П», «Школьник-4 80/48х80/48-П-3»; гармоніки «Веселка 25х25-III», «Мрія 25х25-III» і «Житомирська 25х25-III»; дослідний зразок оркестрової гармоніки «Бас-баритон»; електробаяни «Естрадін-314» і «Естрадін-230» [6; 88-90].

У 1980-х рр. на кременському підприємстві поряд із традиційною музичною продукцією з'являються й нововведення в асортименті – баяни «Колос 61х120-П» і «Кремінне 61х120-П»; баяни на замовлення з латунним акордом; дитячі баяни «Кремінне 25х36-П» і «Руслан 31х60-П»; дитячі акордеони «Кремінне 20х36-П» і «Соловейко 10х6» [6; 103-104]. Період функціонування Кременської фабрики 1990-1994 рр. можна охарактеризувати етапом випуску музичної продукції, яка користувалась найбільшим попитом – це баян «Кремінне 55х100-П», дитячий баян «Руслан 31х60-П», ремені для гармонік і баянів Житомирської і Горлівської фабрик музичних інструментів [5; 92-93].

Останній період у розвитку полтавського музичного інструментарію (1980 – початок 1990-х рр.) характеризується розробкою нових видів інструментів, які можна поділити на три групи: акордеони «Студент» і «Гама», у яких використовуються спеціальні пристрої для змінення тембру і пом'якшення звука; електронні музичні інструменти, у яких полтавські майстри зафіксували єдність власного практичного досвіду – баянного, акордеонного й електронного виробництва (електронний кнопковий акордеон «Ритм»), а також визначили доцільність нового поєднання – гармонікового й електронного виробництва (електронна гармонь «Ворскла»); нові експериментальні зразки акордеонів «Еней» і «Вокал», у яких полтавці визначили власний подальший напрямок виробництва серійних інструментів [6; 115-116].

У 1980-х рр. на Горлівській фабриці відбувається подальше розширення музичного асортименту. Це баяни з готовим набором басово-акордового акомпанементу «Ліра 52х100-П» і «Радуга 58х100-П» [6; 122-123], дитяча гармоніка 13х6 та сімейство баянів за конструкцією Г. Т. Стативкіна (виборні баяни «Малюк 37х36-І» і «Малюк-2», виборно-готові баяни з двома змінними лівими півкорпусами «Октава-2 49х100/48-П» і «Донбас-2 55х100/54-П») [6; 127-128]. На початку 1990-х рр. в експериментальній дільниці Горлівської фабрики розроблено гармоніку «Дончанка 25х25-П» і баян «Горняк 61х120-П» [6; 123-124].

У 1980-х рр. на Житомирській, Кременській, Полтавській і Горлівській фабриках музичних інструментів помітною стала тенденція зменшення обсягу випуску виробництва:

Таблиця № 12.

Житомирська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Гармоніки	52859	54884	*	*	*	*	*	*	16648	
Баяни	11968	12317	*	*	*	*	*	*	11578	

(\* - відсутність статистичних даних)  
[5; 41, 43, 47].

Таблиця № 13.

Кременська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Баяни	13213	14510	13044	11387	7197	*	4764	*	8265	8584
Оркестрові гармоніки	4842	3402	2493	1365	81	*	*	*	*	*
Дитячі баяни	12707	14220	11830	12360	11792	*	*	*	*	*
Дитячі акордеони	12598	13180	11800	11592	11538	*	*	*	*	*

(\* - відсутність статистичних даних)  
[5; 88-93].

Таблиця № 14.

Полтавська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Акордеони	10671	13140	12920	12257	7840	5697	5058	*	6301	6507
Кнопковий акордеон «Орфей»	4120	4203	*	*	*	*	*	*	*	*

(\* - відсутність статистичних даних)  
[5; 126-130].

Таблиця №15.

Горлівська фабрика музичних інструментів										
Найменування	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Баяни	2931	3604	3868	3637	3169	2865	*	2540	3395	*

(\* - відсутність статистичних даних)  
[5; 139-140].

Економічна криза 1990-х рр., роздержавлення, непрозора приватизація призвели до скорочення гармоніко-баянно-акордеонного виробництва і його повного зупинення на всіх чотирьох підприємствах.

*Висновки.* Формуванню українського промислового музичного виробництва у 1920-1930-х рр. передувала діяльність майстрів-кустарів на Житомирщині, Кременіщині і Полтавщині. Українське промислове музичне виробництво у своєму розвитку пройшло декілька етапів: до промисловий період (друга половина 1940-1950 рр.), промисловий період (1960-1970 рр.) та постпромисловий період (1980-1990 рр.). Завершуючи дослідження українського промислового музичного виробництва в ХХ ст., можна констатувати, що протягом тривалого історичного періоду в Україні функціонувала цілісна високотехнологічна інфраструктура, що спеціалізувалася на випуску гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію.

#### Список використаної літератури

1. Балора Н. В. Баян у камерно-ансамблевій музиці України: історичний аспект: кваліф. робота на здобуття освітнього ступеню магістра: 025 «Музичне мистецтво». Суми, 2020. 60 с.
2. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст.: навч. посіб. для вищ. закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 70 с.
3. Мирек А. М. Гармоника: прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. Москва : Велес, 1995. 286 с.
4. Парасківа Л. М. Становлення та тенденції розвитку акордеонного мистецтва в світовій музичній культурі: кваліф. робота на здобуття освітнього ступеню магістра: 025 «Музичне мистецтво». Чернівці, 2021. 80 с.
5. Резнік О. С. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України : монографія. Кременна, 2014. 338 с.
6. Резнік О. С. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект): дис... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Старобільськ, 2022. 319 с.
7. Шашевський А. Я., Резнік О. С. Славний шлях кременських майстрів: наук. нарис. Луганськ-Кременна : видавн. ТОВ «Рубіжанська міська друкарня», 2010. 231 с.
8. Травкін В. М. Дарую радість людям / Зб. дружніх посвят. Житомир: Вид-во «Волинь». 2013. 292 с., 360 іл.
9. Щенсевич Я. Ю. Інтерпретація поліфонічних творів на баяні: кваліф. робота на здобуття освітнього ступеню магістра: 025 «Музичне мистецтво». Суми, 2020. 75 с.

#### References

1. Baliura N. V. Baiyan u kamerno-ansamblevii muzytsi Ukrainy: istorychnyi aspekt: kvalif. robota na zdobuttia osvithnoho stupeni mahistra: 025 «Muzychne mystetstvo». Sumy, 2020. 60 s.
2. Ivanov Ye. O. Harmoniky, baiany, akordeony (Dukhovni ta materialni aspekty funktsionuvannya v muzychnii kulturi Ukrainy KhKh-KhKh st. : navch. posibnyk dlia vyshchykh zakladiv mystetstv i osvity. Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka, 2002. 70 s.
3. Mirek A. M. Garmonika: proshloe i nastoyashee. Nauchno-istoricheskaya entsiklopedicheskaya kniga. Moskva : Veles, 1995. 286 s.
4. Paraskiva L. M. Stanovlennia ta tendentsii rozvytku akordeonnoho mystetstva v svitovii muzychnii kulturi: kvalif. robota na zdobuttia osvithnoho stupeni mahistra: 025 «Muzychne mystetstvo». Chernivtsi, 2021. 80 s.
5. Riezniuk O. S. Istoriiia promyslovoho vyrobnytstva harmonik, baiainiv y akordeoniv Ukrainy : monohrafiia. Kreminna, 2014. 338 s.
6. Riezniuk O. S. Stanovlennia y rozvytok vyrobnytstva baianno-akordeonnoho instrumentarii v Ukraini u KhKh stolitti (orhanolohichniy aspekt): dys. ... dokt. filosofii: 025. Starobilsk, 2022. 319 s.

7. Stashevskiy A. Ia., Rieznik O. S. Slavnyi shliakh kreminskykh maistriv: naukovyi narys. Luhansk-Kreminna : vydavn. TOV «Rubizhanska miska drukarnia», 2010. 231 s.
8. Travkin V. M. Daruii radist liudiam / Zbirnyk druzhnykh posviat. Zhytomyr : Vydavnytstvo «Volyn». 2013. 292 s., 360 il.
9. Shchensnevych Ya. Iu. Interpretatsiia polifonichnykh tvoriv na baiani: kvalif. robota na zdobuttia osvithnoho stupeni mahistra: 025 «Muzychne mystetstvo». Sumy, 2020. 75 s.

#### THE ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF HARMONIC AND BAYAN-ACCORDION INSTRUMENTS PRODUCTION IN THE XXTH CENTURY OF UKRAINE

**Reznik Olena** – Doctor of Philosophy,  
Associate Professor of the Department of Art Education,  
Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr

The article deals with the historical factors in the formation of Ukrainian factory production in Zhytomyr, Kreminnaya, Poltava and Horlivka. A complete picture of the entire period of the industrial musical production development of harmonicas, bayans and accordions in Ukraine in terms of the author's periodization of this historical and cultural phenomenon in three stages are reproduced. The methodological foundations in the context of the implementation of technical measures to improve the designs of musical instruments and new technologies that collectively shaped the music industry of Ukraine are considered. The main types of assortment of harmonica and bayan-accordion instruments in view of the development of the design and technological thinking of Ukrainian masters are highlighted. The main quantitative indicators of the work of all four enterprises are provided. The results of the Zhytomyr, Kreminnaya, Poltava, and Horlivka factories of musical instruments as a whole and complex musical infrastructure of Ukraine are determined.

*Key words:* factory production, introduction of new technologies, design improvement, mechanization of technological processes, development of technological devices, harmonica and bayan-accordion instruments.

UDC 681.8(477.61)

#### THE ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF HARMONIC AND BAYAN-ACCORDION INSTRUMENTS PRODUCTION IN THE XXTH CENTURY OF UKRAINE

**Reznik Olena** – Doctor of Philosophy,  
Associate Professor of the Department of Art Education,  
Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr

*Scientific novelty.* The development process of harmonica and bayan-accordion production in the XX th century of Ukraine became the subject of a special and comprehensive study for the first time.

*The purpose of the article* is to study the formation and development of the Ukrainian system of industrial production of harmonica and bayan-accordion instruments in the 1930-1990 s of the XX th century.

*Research methodology.* To achieve the goal, the following research methods were used: a historical retrospective, which made it possible to reconstruct the process of formation and evolution of the Ukrainian production of harmonica and bayan-accordion instruments in a holistic-panoramic way and to carry out its periodization; abstraction is when identifying and checking the objectivity of facts and information regarding the subject of research; comparative analysis helped to compare the quantitative indicators of the production of musical products at all four enterprises; synthesis and generalization were used in processing the researched material and formulating general conclusions.

*Conclusions.* The formation of Ukrainian industrial music production in the 1920 and 1930 s was preceded by the activities of craftsmen in Zhytomyr Region, Kremyn Region and Poltava Region. In its development, Ukrainian industrial music production went through a number of distinctive qualitative stages: the pre-industrial period (the second half of the 1940-1950), the industrial period (1960-1970) and the post-industrial period (1980-1990).

Completing the research of Ukrainian industrial music production in the XX th century, it can be stated with confidence that during a long historical period, an integrated high-tech infrastructure which specialized in the production of harmonica and bayana-accordion instruments operated in Ukraine.

*Key words:* factory production, introduction of new technologies, design improvement, mechanization of technological processes, development of technological devices, harmonica and bayan-accordion instruments.

Надійшла до редакції 28.11.2022 р.

УДК 130.2 : 398

#### УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РОЗВАЖАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛ. XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

**Ясюк Тамара Леонідівна** – аспірантка,  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-6182-1019>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.555>  
t.yasiuk@ukr.net

Аналізуються принципи взаємодії етнічної та розважальної практики другої пол. XIX – поч. XX ст., у надрах якої формувалась вітчизняна популярна культура. Розглядаються різні підходи щодо її періодизації, в яку органічно входить означений період. Особливою рисою було поширення народнопісенної лірики та танців: аранжування та композиторські переробки включались в популярні театральні вистави. На прикладі постановок різних років «Наталки Полтавки» І. Котляревського показано, які народні пісні використовувались композиторами, а також які номери були написані в фольклорному дусі. Різноманітні розважальні та дозвіллієві заходи також супроводжувались народною музикою, стилізованими творами і набували стрімкої популярності («Дивлюсь я на небо» Л. Александрової, «Віють вітри, віють буйні», М. Чурай, «Гандзя», Д. Бонковського, «Ніч яка місячна» М. Лисенка та ін.).

*Ключові слова:* розважальна, популярна, етнічна культура, періодизація популярної культури, народна пісня, автори, виконавці.

*Постановка проблеми.* Популярна культура є продовженням традиції розважальної культури і сягає своїми коріннями в історію; заради доступності для більшої кількості людей вона використовувала зразки народних пісень та танців. Спочатку автори приділяли увагу пізній ліриці, міському фольклору, романсу, цитуючи та стилізуючи їх у своїх творах. Поступово інтерес заглиблюється в більш ранні та архаїчні обрії традиційної культури.

Актуальність дослідження полягає в здійсненні спроби виявити принципи взаємодії етнічної та розважальної культури, що вплинула на наступні періоди розвитку вже популярної культури.

*Останні дослідження та публікації.* Обрана для розгляду проблема має достатньо строкату інформаційну базу. Значення української розважальної культури розглядається в статті О. Колубаєва [4], в матеріалі якого аналізується процес становлення «легкої» музики в Західній Україні. Автор порівнює його з аналогічними європейськими тенденціями.

У нашому дослідженні увага сфокусована на центральних регіонах України, зокрема на прикладі різних театральних постановок «Наталки Полтавки» І. Котляревського та популяризації її музичних номерів.

Цікавим у контексті розгляду обраної проблеми є й стаття О. Мусяченко [10], в якій аналізується «столичне» дозвілля, що є початком дозвіллієвої індустрії загалом. А. Фурдичко [11] висуває тезу про те, що поп-музика є сучасним фольклором; це підтверджує ідею взаємообміну етнічної та популярної культури, який яскраво проявляється в усі історичні періоди. Утім зазначене проблема є фактично не вичерпаною.

*Мета статті* полягає у здійсненні аналізу принципів взаємодії етнічної та розважальної культури України другої пол. XIX – початку XX ст. та визначенні провідної ролі народнопісенного мистецтва, що підтверджують різноманітні розважальні проєкти (включаючи театральні) на теренах нашої країни зазначеного періоду.

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Особливість популярної української культури полягає у її взаємодії з етнічними культурними джерелами різного походження як у часовому відношенні, так і у відношенні використання різних видів і форм народної творчості. Основою є музичний та поетичний фольклор, проте великого значення набуває й костюм, ужиткове мистецтво, обрядовий чинник тощо.

Синтез популярної та етнічної культури має свій шлях та періодизацію, в яких фольклорна складова представлена зворотно пропорційно розвитку поп-культури. Якщо на початку її формування та початкового етапу спостерігається звернення авторів до зразків пізньої культури – лірики, міського фольклору, то у наступних етапах виникає інтерес до більш ранніх горизонтів фольклору, а сучасний етап характеризується використанням архаїчних зразків, причому велике значення має й походження тієї чи іншої пісні або танцю, їх регіональні варіанти та інваріанти. Деякі автори та виконавці, публікуючи відповідні розвідки, займаються експедиційною діяльністю, збирають унікальні зразки або оригінальної музики, або цікавих та невідомих варіантів відомих пісень. Останніми роками з'явився новий тренд, що поєднує різнонаціональні фольклорні джерела в творчості популярних авторів та виконавців, як тих, що представляють різні регіони країни або країн-сусідів, так і ті, що синтезують етнічні елементи різних частин світу, так званий синтез міжконтинентальних традицій. Нині спостерігаємо зародження цієї тенденції, проте також можна прогнозувати, що вона має потенціал та певну нішу у вітчизняному шоу-бізнесі.

Непереборні обставини останніх місяців, пов'язаних із російською військовою навалюю спричинило появу нових шляхів, які або поєднують існуючі, але подані в оригінальних комбінаціях, або зовсім новітні, які ще треба осмислити, дослідити та систематизувати. Оскільки нинішня ситуація достатньо виразна у контексті генерації нових ідей щодо взаємодії популярної та етнічної культур, вона корегує загальну й стає картини з певними тенденціями, що намітилися заздалегідь, і в яких можна було б простежити певні варіанти розвитку подій. Проте сьогодні маємо унікальну ситуацію майже щоденних змін і поки не можемо відстежити генеральні напрями, за якими гіпотетично можуть розвиватись новітні тенденції.

Існує загальноприйнята періодизація у розвитку вітчизняної популярної культури. Переважна більшість дослідників вважає, що вона бере початок у роки після II світової війни. М. Мозговий пропонує п'ять періодів у розвитку вітчизняної популярної культури: I (60-ті роки) – становлення естрадної та бітмузики в Україні; II (70-ті роки) – зростання професіоналізму музикантів, формування українських вокально-інструментальних ансамблів; III (перша пол. 80-х) – виникнення перших рок-груп; IV (друга пол. 80-х) – формування української національної самобутньої естради; V (з 90-х до сьогодні) – перспективний розвиток української пісенної естради [8; 53]. Композитор та дослідник масової культури є одним з яскравих представників української популярної культури, який поєднував фольклорні пісенні джерела різних регіонів країни. В статті «Фольклор в українській естраді» [9; 105-109] він заглиблюється в історію розважальної культури XIX – початку XX ст., генетично пов'язаної з поп-культурою: «Розвиток пісенної поетичної творчості в Україні наприкінці XIX – початку XX ст. відбувся у двох вимірах: професійному та аматорському, зокрема й фольклорному... Відбувся процес синтезування української естрадної пісні з перлинами музичного фольклору: це згодом стане характерною рисою музичної естради України» [9; 106].

Дослідник та колекціонер української естради І. Калиниченко пропонує свою систематизацію. Він – засновник інтернет-ресурсу, що є чудовим джерелом інформації, аудіо та відео контенту. Його інтереси торкаються т. зв. ретро-музики, тому він не досліджує сучасний стан української естради. І. Калиниченко бачить своєю місією збір, відродження та популяризацію естрадної музики через те, що вона не осмислена, переважно забута, не популяризується в інформаційному просторі, не видана на сучасних носіях (не тиражована), невідцифрована в аудіо та відео архівах. Утім, саме він надає цікаву та розгалужену систематизацію, у яку увійшли виконавці та композитори [2]. В цій періодизації хронологічні рамки суттєво розширені завдяки авторам та виконавцям, які розпочали свою діяльність між світовими війнами.

Аналізуючи процеси відокремлення розважальної культури в Україні другої пол. XIX ст. в окремий напрям, пропонуємо наступну періодизацію: 1) друга пол. XIX – початок XX ст.; 2) період між двома світовими війнами; 3) 50–60 роки та становлення української популярної музики в умовах радянської масової культури; 4) розвиток колективного естрадного музикування 70–80 років, ВІА; 5) українська естрада доби державної незалежності (в третьому підрозділі розглядається діяльність окремих виконавців і колективів фольклорного напрямку).

Однак усі періоди розвитку популярної культури характеризуються взаємодією з її етнічною складовою, причому спостерігається динаміка залучення більш архаїчних горизонтів фольклорної традиції з кожним етапом розвитку, незалежно від того, яку періодизацію пропонують дослідники популярної і масової культури. Згаданий уже М. Мозговий вказує на генетичну залежність української естради від любительського музикування кінця XIX ст. Тоді як деякі дослідники взагалі вважають, що українська поп-культура зародилась ще раніше – в першій половині століття. О. Колубаєв, аналізуючи процеси розвитку естради в Західній Україні, називає таку культуру «легкою»: «“Легке” музичне мистецтво кінця XIX – першої третини XX ст. у західноукраїнському регіоні спиралось на давню, закорінену традицію, що реалізувалась на підставі засвоєння провідних мультикультурних тенденцій європейського мистецтва та збагатилась фольклорними інтонаціями й жанровими ознаками, зразками національно орієнтованих і високохудожніх зразків солоспівів-танців, пісень-сценок, балад, театральних-концертних номерів. У даний історичний період можемо стверджувати про зародження жанру “вуличної” (батарської) пісні як важливого елемента процесу розвитку розважального “легкого” музичного мистецтва, що характеризується формуванням власної міської культури та синтезуванням її з провідними європейськими тенденціями» [4; 35]. Він також бачить пряму залежність взаємодії музичної етніки та естради в процесі урбанізації, при цьому перелічує представників галицької культурної практики, які сприяли формуванню нового мистецтва та набуття ним масового характеру: «Авторами значної частини пісень, які в подальшому стали стабільною складовою естрадних ревію, програм театрів малих форм, концертними номерами співаків-виконавців розважальної та академічної сфери були О. Маковей (1867–1925 рр.), А. Лотоцький (1881–1949 рр.), Ю. Шкрумеляк (1895–1965 рр.), Г. Трух (1894–1959 рр.), С. Чарнецький (1881–1944 рр.), Ю. Назарак (1893–1916 рр.), а найбільш продуктивними як композитори – вихідці зі священничих родин були брати Лепкі: Богдан (1872–1941 рр.) та Левко (1888–1971 рр.), Р. Купчинський (1894–1976 рр.) та музикант із фаховою освітою М. Гайворонський (1892–1949 рр.)» [4; 37].

Повертаючись до розгляду обраного нами питання, потрібно наголосити, що у теплу пору року кількість розважальних програм у рамках різноманітних київських заходів зростала; дозвілля залежало від погодних умов: «У літній період музичне життя Києва також вирувало: на сторінках газет з'являлися об'яви про вистави і концерти на відкритому повітрі та різноманітні розважальні «шоу-програми». Зокрема, найпомітнішими центрами літнього музично-концертного життя стають сад Купецького зібрання, парки «Шато-де-Флер», «Ермітаж» та «Аркадія». Зі змісту об'яв стає зрозуміло, що концерти в

парках Києва часто мали більш популярний та розважальний характер, у заголовках так і зазначалося “туляння”» [10; 24]. Помітна роль у дозвіллі належала розважальним програмам, в яких пісенна та танцювальна народна музика в сучасній адаптації користувалась неабияким попитом.

Однак, до культурної практики XIX – початку XX ст. не коректно застосовувати визначення «популярна» або «масова», оскільки ці поняття мають чіткі понятійні дефініції. Популярна культура – це, як правило, сукупність різних видів соціокультурної та мистецької діяльності й дозвілля, які переважають на даний конкретний період у суспільстві. Домінування тих чи інших форм і визначають рівень її популярності. Вона щільно пов’язана з розвитком міст та технологій; її масовість забезпечує засоби комунікації (носії, на яких записували популярну музику та відтворювали за допомогою технічних засобів: радіо, телебачення, Інтернет). Розважальна культура передує популярній (масовій), однак теж має ознаки домінування в тих чи інших суспільних верствах, отже є популярною та масовою з відмінністю від них відсутністю засобів масової комунікації та технологій, які надають їй безмежного та швидкого розповсюдження. І базовим чинником є впізнаваність, а фольклорні пісенні та танцювальні зразки є найбільш розповсюдженими серед різних соціальних груп. Тому саме етнічна культура (в широкому сенсі) сприяла популяризації нової розважальної культури і була її невід’ємною частиною.

Популярність народної культури в XIX ст. пов’язана з переходом суспільства на новий рівень. І. Сіраад бачить у народній культурі певний соціальний аспект: «Протягом XIX століття сільській “народній” культурі надано мобілізуючу ідеологічну функцію: центр ідентифікації державного націоналізму, орієнтир соціальної гармонії всередині держави. Особливо у Східній Європі, де в той період відбувається інтенсивний процес державотворення, національна “народна” культура дає політичну ікону ідентичності» [13; 23].

Можливість різних інтерпретацій естрадних творів лежить у її природній спорідненості з фольклором, що знаходить свій вияв у варіативності та відкритості форми.

Із XIX ст. можна вважати системним явище, коли твір вважали народним, але при цьому були відомі його автори. Така ж тенденція збереглась і в XX ст., наприклад, пісні «Дивлюсь я на небо» Л. Александрової, «Віють вітри, віють буйні», ймовірно, М. Чурай, «Гандзя», ймовірно, Д. Бонковського, «Ніч яка місячна» М. Лисенка, «Гуцулка Ксеня», ймовірно, Я. Барнича, «Ой, у лузі червона калина» С. Чарнецького, «Ой, ти дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, «Ой пішла дівчина» Б.-Ю. Янівського, «Марічка» С. Сабодаша, «Чорнобривці» В. Верменича, «Два кольори» О. Білаша, «Наливаймо, браття» В. Лісовола, «Пісня про рушник» П. Майбороди, «Червона рута» В. Івасюка, «Чарівна скрипка» І. Поклада та ін.

Популярна культура живиться фольклорними джерелами, оскільки народна пісня є найбільш демократизованою формою для масового сприйняття. На відміну від елітарної культури, яка продукує складні сенси, народна доступна для розуміння, проте потрібно наголосити, що смислова сторона музично-поетичного фольклору має глибокі смисли, символізм, доволі складну семіотичну систему, але однаково чудово сприймається більшістю, оскільки закладена у генетичний код нації. Ж. Бодріяр зауважує, що це культура «розповсюдження кітчу, який виробляється шляхом індустріального відтворення та вулгаризації на рівні предметів відмітних знаків, взятих з усіх реєстрів (минувшини, «нео», екзотичні, народні, футуристичний) і від невпорядкованого надлишку «готових» знаків, має свою основу, як і “масова культура”, у соціологічній реальності споживача суспільства» [12; 110]. А. Фурдичко, як уже згадувалося, вважає, що «поп-музика є сучасним фольклором, його модернізованим варіантом, оскільки, має одне надзвичайно вагоме спільне джерело – уподобання народу. Фольклорні тексти також мають своїх авторів, однак через високу зацікавленість народу, багатоваріантність використання та дописемний період чи усну форму передавання – первинне авторство стерлось або втрачилось у поколіннях... Тому поп-музика, завдяки фольклорному походженню, є найбільш сприйнятливою до злиття з, наприклад, українським фольклором» [11; 1199], посилаючись на Н. Яремчука, який підтверджував, що спорідненість фольклору з поп-музикою полягає в їхніх спільних ознаках, як от: колективність, імпровізаційність творчості, не закріпленість, варіантність трактувань одного й того ж твору» [7].

Унікальність вітчизняної поп-культури лежить в умінні професійних композиторів писати твори, які одразу набувають популярності, і слухачі згодом сприймають їх пісні як народні. Розпочавшись у XIX ст., це явище розповсюдилось на творчість композиторів XX ст. та сучасних авторів. Використання народнопісенних джерел в популярній музичній культурі зворотно пропорційно їх історичному розвитку.

Цілком природно, що автори, які звертались до народної музичної культури у XIX ст., використовували фольклор найближчого до себе історичного періоду, тобто пізньої міської лірики. Авторі наступних періодів проявляють інтерес до більш раннього фольклору, саме явище ускладнюється завдяки збільшенню першоджерел та способів їх поєднання. Це відлуння природного процесу: в розвитку усної традиції накопичується досвід, у зразках творчості (музичної, візуальної,

поетичної, ужиткової) поєднується архаїка та більш сучасні форми, звідси – варіантність та інваріантність (особливо в музиці та поезії), про що наголошувала С. Грица: «Будь-яка пісня є парадигматична множина – серія, що утворилася внаслідок просторово-часового руху твору, його семантичних трансформацій і різних локальних артикуляцій» [1; 53]. Історична пам'ять народу, в якій зберігається певна форма, накопичує цей досвід і дає можливість творам змінюватись, набувати нових рис, і зараз етнографи та фольклористи знаходять зразки, які можуть по-різному виглядати, але при прискіпливому аналізі стає зрозуміло, що вони походять з одного джерела. Така можливість широко використовується популярною практикою; в різних інтерпретаціях можемо почути один і той же фольклорний зразок, але з точки зору цілісності та унікальності це будуть різні твори.

Розважальна культура у другій пол. XIX – початку XX ст. тісно пов'язана з театральною, адже різноманітні видовишно-театралізовані заходи цікавили масову публіку в першу чергу. Тому й опереточні вистави користувалися найбільшим попитом. У творчій спадщині багатьох українських композиторів цей жанр посідає особливе місце.

Розглянемо, як здійснювалась популяризація народної пісні на прикладі постановки п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», яку драматург написав для Полтавського театру, де відбулася її прем'єра (22 квітня 1819 р.). Музичний зміст вистави складався переважно з народних пісень у літературній обробці автора та вірша Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права». В різних постановках інструментальне та вокальне аранжування пісень здійснювали різні автори і в різні часи: вперше це зробив харківський композитор А. Барицький. У 50-х роках аранжування народних пісень здійснили фольклорист О. Маркевич за участю дружини – письменниці М. Маркевич (Марко Вовчок) та диригента Я. Ляндвера: «Опанас і Марія Маркевич підбрали мелодії народних пісень, а колишній капельмейстер садибного оркестру почесного опікуна Немирівської гімназії графа Борислава Потоцького Йоганн Ляндвер склав партитуру для чотирнадцяти інструментів і написав увертюру» [6; 151]. Редакцію цієї музичної версії здійснив композитор і фольклорист А. Єдлічка. Для полтавської аматорської постановки під керівництвом М. Кропивницького та М. Садовського 1882 р. музичне аранжування здійснив актор та композитор М. Васильєв.

У 1889 р. на сцені Одеського театру відбувся прем'єрний показ вистави з музикою М. Лисенка. За жанром та структурою твір поєднав тип комічної опери XIX ст., оперети та водевілю. Композитор намагався зберегти максимальну кількість народнопісенного матеріалу, додавши власні стилізовані вокальні номери. Композитор мав особливе ставлення до твору І. Котляревського та звертався до нього ще в студентські часи: каталог виставки, присвячений М. Лисенкові з нагоди 85-річчя з дня його народження та 15-річчя від дня смерті, підготовленому Українською академією наук і мистецтв у 1927 р., містить програму вистави «Наталки Полтавки» та концерту, який влаштували студенти університету Святого Володимира 26 лютого 1854 р., на якому хором та оркестром керував композитор (№ 486) [3; 23]. Спроба перетворити твір на повноцінну оперну виставу композитором і диригентом В. Йоришем уже у XX ст. переросла у кінопостановку, у якій взяли участь К. Осмяловська (Наталка, озвучування М. Литвиненко-Вальгемут), І. Паторжинський (виборний Макогоненко), Г. Манько (возний Тетерваковський), М. Платонов (Петро), Ю. Шестаковська (Горпина Терпилиха), С. Шкурат (Микола): було дописано 40 номерів, перероблена увертюра, вступ до II дії, від оригінальної версії М. Лисенка залишилось 8 пісень, тому це був майже новий твір. Проте у театральній практиці ця редакція не закріпилась, оригінальна версія М. Лисенка більше подобалась артистам і публіці, вокальні номери твору швидко набули популярності та розійшлись великими окремими друкованими накладами. У листі Лесі Українки до матері від 1 травня 1898 р. згадується про популярні вистави «Грالی досі “Наталку”, “Чорноморців”, “За Німан іду”, “Не ходи, Грицю”, “Наймичку», а сьогодні гратимуть “Жидівку-вихрестку”. Слава богу, нічого нового» [5]. Отже, з її спогадів, бачимо, що найбільшою популярністю у публіки користувались оперети «Наталка Полтавка» та «Чорноморці» М. Лисенка, «За Німан іду» та «Не ходи, Грицю» В. Александрова, п'єси «Наймичка» (перероблена з однойменної поеми Т. Шевченка) та «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного.

У формуванні розважальної культури велику роль відігравали академічні виконавці, концертна діяльність яких популяризувала пісенну культуру свого часу, ці твори згодом виконували музиканти-аматори, розповсюджуючи їх як своєрідний тренд. Нелегкий творчий шлях від співачки-любительки до оперної діви О. Петрусенко свідчить про те, як народні пісні опановували концертну естраду та радіо-простір, виходили накладами на перших платівках. Більшість пісень репертуару О. Петрусенко були записані на грамплатівки та увійшли у скарбницю української естради початку XX ст. Завдяки набутій популярності багато з цих творів у подальшому склали репертуар відомих академічних та естрадних співаків. У репертуарі виконавиці були пісні та романси народного походження, авторські та комбіновані. Ліричну народну пісню «Віють вітри» О. Петрусенко виконувала у версії пісні Наталки з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка»; також вона виконувала інші номери з твору: «Ой, я дівчина Наталка»,

«Чого ж вода каламутна», «Видно шляхи полтавські», а також народні пісні в обробці композитора: «Ой, не світи, місяченьку», «Ой, джигуне, джигуне», «Чи я в лузі не калина була», «Ой попливи, вутко».

*Висновки.* Взаємодія етно- та поп-культури має свою періодизацію, яка співпадає із загальною періодизацією масової культури, оскільки фольклорний чинник вбудований в неї іманентно. Розбіжності торкаються самої дискусії щодо періодизації. З огляду на останні дослідження, дотримуємось думки, що її початок із першою третиною ХХ ст. має плавний перехід від української розважальної культури ХІХ ст. Цікавою є «зворотна» хронологія в залученні музичного фольклору в простір поп-культури: спочатку автори приділяли увагу пізній ліриці, міському фольклору, романсу, цитуючи та стилізуючи їх у своїх творах, що спостерігається у вітчизняній розважальній культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Розглядаючи особливості української розважальної культури ХІХ ст., можна зробити висновок, що народна пісня складає її основу, популярними були різноманітні обробки для вокального, вокально-інструментального, хорового виконання серед творів професійних композиторів та аматорів, народна пісня в аранжуванні для голосу із супроводом фортепіано (гітари та ін. інструментів) міцно увійшла до репертуару любительського музикування. Опера М. Лисенка «Наталка Полтавка» є яскравим зразком, музичні номери якої швидко набули популярності, що підтверджує великі накладки у видавничих фірмах, а з появою звукозапису – продаж грамофонних платівок (у виконанні О. Петрусенко та інших виконавців).

### Список використаної літератури

1. Грица С. Механізми словесно-музикальної парадигматики в фольклорі. *Первий Всеросійський конгрес фольклористов.* Сб. матеріалов конф. Москва : Гос. республіканський центр фольклора, 2006. Т. II. С. 52–65.
2. Калиниченко І. Стара українська естрада – це те, чим Україна буде виправдовувати своє існування перед Богом: Ювілей унікального проекту. *Українська правда.* 2013. 10 берез. Web. URL : <https://blogs.pravda.com.ua/authors/okara/513cee609b649/>
3. Каталог виставки, присвячений Миколі Лисенку з нагоди 85-ліття з дня його народження та 15-ліття з дня смерті. Київ : Укр. Акад. наук. Музей українських діячів науки та мистецтв, 1927. 40 с.
4. Колубаєв О. Міська пісенна субкультура та пісні січових стрільців у процесі розвитку регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва Галичини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Наук. зб. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 32. С. 35–42.
5. Листи Лесі Українки. Web. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Corresp/1898/18980501.html>.
6. Матеріали з історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 279 с.
7. Міщенко М. Червива душа не заспіває, якими б не були голосові зв'язки. *Україна молода.* 2011. 30 листоп. Вип. 217.
8. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. миств.: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
9. Мозговий М. П. Фольклор в українській естраді. *Вісник Прикарпат. ун-ту: Мистецтвознавство.* Зб. наук. ст. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2008. Вип. XIV. С. 105–109.
10. Мусяченко О. С. Дослідження образу музичного життя Києва другої половини ХІХ – початку ХХ ст. на сторінках друкованих джерел. *Science Rise.* Наук. журн. Харків, 2016. № 9 (1). С. 23–31.
11. Фурдичко А. Поп-фольк як явище етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити.* Часопис Ін-ту народознавства НАН України. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2017. № 5 (137). С. 1198–1207.
12. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and Structures.* London. Thousand Oaks. New Delhi : SAGE Publications, 1998. 221 p.
13. Cieraad I. *Traditional folk and industrial masses.* Scientific journal. Amsterdam/Atlanta, GA : Rodopi, 1991. P. 17–36.

### References

1. Hrytsa S. Mekhanyzmu slovesno-muzikalnoi paradyhmatyky v folklore. *Pervui Vserosyiskyi konhress folklorystov.* Sb. materyalov konf., Moskva : Hos. respublykanskyi tsentr folklor, 2006. T. II. S. 52–65.
2. Kalynychenko I. Stara ukrainska estrada – tse te, chym Ukraina bude vypravdovuvaty svoje isnuvannia pered Bohom: Yuvilei unikalnogo proektu. *Ukrainska pravda.* 2013. 10 berez. Web. URL : <https://blogs.pravda.com.ua/authors/okara/513cee609b649/>
3. Katalog vystavky, prysviachenyi Mykoli Lysenkovi z nahody 85-littia z dnia yoho narodzhennia ta 15-littia z dnia smerti. Kyiv : Ukr. Akad. nauk. Muzei ukrainskykh diiachiv nauky ta mystetstv, 1927. 40 s.
4. Kolubaiev O. Miska pisenna subkultura ta pisni sichovykh striltsiv u protsesi rozvytku rehionalnoi tradytsii estradno-muzychnoho mystetstva Halychyny. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku.* Nauk. zb. Rivne : RDHU, 2019. Vyp. 32. S. 35–42.
5. Lysty Lesi Ukrainky. Web. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Corresp/1898/18980501.html>
6. Materialy z istorii ukrainskoho teatru. Vid vytokiv do pochatku XX stolittia. Kyiv : IMFЕ im. M. T. Rylskoho, 2016. 279 s.
7. Mishchenko M. Chervyva dusha ne zaspivaie, yakymy b ne buly holosovi zviakzy. *Ukraina moloda.* 2011. 30 lystop. Vyp. 217.



8. Mozghovyi M. P. Stanovlennia i tendentsii rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni: dys. ... kand. mystv. 17.00.01. Kyiv, 2007. 175 s.
9. Mozghovyi M. P. Folklor v ukrainskii estradi. *Visnyk Prykarpat. un-tu: Mystetstvoznavstvo*. Zb. nauk. st. Ivano-Frankivsk : DVNZ «Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2008. Vyp. XIV. S. 105–109.
10. Musiiachenko O. S. Doslidzhennia obrazu muzychnoho zhyttia Kyieva druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. na storinkakh drukovanykh dzherel. *Science Rise. Nauk. zhurn.* Kharkiv, 2016. № 9 (1). S. 23–31.
11. Furdychko A. Pop-folk yak yavyshe etno-adaptatsiinykh protsesiv suchasnoho muzychnoho mystetstva Ukrainy. *Narodoznachchi zoshyty*. Chasopys In-tu narodoznavstva NAN Ukrainy. Lviv : In-t narodoznavstva NAN Ukrainy, 2017. № 5 (137). S. 1198–1207.
12. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London. Thousand Oaks. New Delhi : SAGE Publications, 1998. 221 r.
13. Cieraad I. Traditional folk and industrial masses. *Scientific journal*. Amsterdam/Atlanta, GA : Rodopi, 1991. R. 17–36.

#### **THE ROLE OF ETHNIC CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN ENTERTAINMENT CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURY**

**Yasiuk Tamara** – postgraduate National Academy of Culture and Arts Management

The article examines the manifestations of the relationship between popular and ethnic culture, which is based on their constant mutual enrichment. The systematic approach and axiological analysis of ethnic and popular culture and their interrelationship, where as a phenomenon, acquired a new quality and form of processing of folk music in a pop song, are highlighted. The article traces the formation of popular pop art based on Ukrainian ethno-music, analyzes the periodization in the development of domestic popular culture. Tracing the periods of development of popular art, characterized by interaction with ethnic culture, the involvement of more archaic horizons of folklore tradition is observed with each stage of development. The work traces the cultural integration of art, where the folk direction becomes a creative base for solo and collective projects, which lead to the appearance of various styles of modern popular music – folk-rock, folk-pop, electric-folk, folk-punk, psychedelic folk, progressive – folk, alternative folk, ethno-electronica, neo-folk, etc. In the process of consideration, the cultural dynamics as a means of intercultural communication of ethno- and pop art are followed.

*Key words:* ethnic culture, popular culture, mass culture, entertainment culture, folklore, variety show, cultural industry, synthesis of styles, uniqueness.

**UDC 130.2 : 398**

#### **THE ROLE OF ETHNIC CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN ENTERTAINMENT CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURY**

**Yasiuk Tamara** – postgraduate National Academy of Culture and Arts Management

*The aim of this article* is to analyze the principles of interaction of the ethnic and entertainment culture in Ukraine 19th – early 20th centuries and determination of the main role of folk music, which is confirmed by different entertainment projects (including music theater) in our country during this period. *Research methodology.* Historical method – for understanding the specifics of the interaction of ethnic and spectacular culture; systemic – for determine periods of development of the pop culture; analysis and synthesis – for find normality in the interaction of the pop and ethnic culture. *Novelty.* It was found that the authors' interest in folk culture has a reverse movement – from urban lyric and dances to archaic ritual samples. Pop culture 20 th century is derived from entertainment culture 19 th century. *Results.* The interaction of ethno-and pop culture has a periodization that coincides with the main periodization of mass culture, because the folklore factor is immanent. The folk song is an integral part of entertainment culture, it was popular in different arrangements for professional and amateur performance. M. Lysenko's opera «Natalka Poltavka» is an example: its musical numbers quickly became popular, significant printed editions and sales of gramophone records confirm this.

The article analyzes the principles of the interaction of ethnic and entertainment culture of the second half of the 19 th – early 20 th centuries, where national popular culture was formed. The folk song and dances was the feature of this period: arrangements and composer adaptations were included in popular theater performances. Using the example theatrical performances of «Natalka Poltavka» by I. Kotlyarevsky in different years, it is demonstrated which folk songs were used, as well as which numbers were written in the style of folklore during the 19 th century. Different entertainment events were also accompanied by folk music, stylized works that quickly became popular («Dyvliius' ya na nebo» by L. Aleksandrova, «Viyut' vitry» by M. Churay, «Handzya» by D. Bonkovs'ky, «Nich yaka misyachna» by M. Lysenko ect).

*Key words:* entertainment, popular, ethnic culture, periodization of popular culture, folk song, authors, performers.

Надійшла до редакції 16.11.2022 р.

УДК 784.4(477.53):[78.088:78.071.3 Кирейко

## АКТУАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ВОКАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА

Цюпак Карабулут Вікторія Анатоліївна –

творча аспірантка кафедри оперного співу, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0001-7454-2337><https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.556>

viktoriiatsiupak@gmail.com

Досліджено обробки Віталія Кирейка для голосу і фортепіано ор. 26, що стали достойним внеском митця у скарбницю української вокальної класики; розглянуто їх жанрово-драматургічний та виконавський концепт. Доведено, що обробки українських народних пісень В. Кирейка відзначаються образно-тематичною та жанровою багатоплановістю, лірико-психологічним узагальненням образного змісту, а також оригінальними прийомами музичного розкриття ідей, почуттів і переживань.

Композитор знаходив необхідні прийоми мелодичного, гармонічного, ладового, фактурного та поліфонічного розвитку, що сприяло глибокому художньому опрацюванню фольклорного пісенного матеріалу. Сміслові й філософське навантаження в них має не лише вокальна, а й фортепіанна партія, що доповнює і художньо узагальнює поетичне першоджерело.

*Ключові слова:* обробки українських народних пісень Віталія Кирейка, українська вокальна класика, композиторська стилістика.

*Постановка проблеми у загальному вигляді.* У час протидії українців російській воєнній агресії надзвичайно важливим питанням є звернення до творчості видатних українських митців, творців національної культури. Серед найяскравіших представників музичного простору України другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. виділяється постать Віталія Кирейка (1926–2016 рр.). Це один із тих митців у історії українського музичного мистецтва, хто присвятив своє життя служінню національним культурним ідеалам, збагативши досягнення української композиторської школи. Не підкоряючись моді, він ішов власним мистецьким шляхом. Його високопрофесійна творчість різних жанрів, що налічує 299 опусів, увібрала у себе романтичні традиції та невідому красу українського мелодизму.

Талановиті композитори світу звертаються у своїй творчості до національних надбань, вбачаючи в цьому як філософське і національно-історичне значення, так і школу майстерності з її невичерпною багатомістовою спадщиною. В. Кирейка українські народні пісні надихали протягом усього життя; він знав і любив їх із дитинства. Увібравши національний мелос, митець створив власну музичну мову, що знаходиться у тісному сплетінні з національними витоками та продовжує традиції європейського професійного мистецтва.

Особливий інтерес викликає звернення композитора до цитування фольклорних джерел та особливості його впливу на засоби музичної виразності. Тож цінним творчим матеріалом є цикл обробок В. Кирейка «Десяти українських народних пісень з Полтавщини» (ор. 26).

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Життєвий і творчий шлях композитора Віталія Дмитровича Кирейка вперше ґрунтовно досліджено *І. Шестеренко* у навчально-методичному посібнику «Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики» (2008 р.), кандидатській дисертації «Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень» (2009 р.) та численних статтях (2005–2021 рр.). Вокальній творчості митця, зокрема циклом романсів, обробок та операм «Лісова пісня» й «Бояриня» присвячені наукові статті *В. Антонюк*.

Крім того, творам митця приділили увагу *М. Загайкевич* (статті про В. Кирейка, постановки опер «Лісова пісня» і «У неділю рано»); *Л. Архімович та К. Майбурова* (біографічні брошури); *І. Лобовик* (упорядник збірки статей про композитора та особливості його стилю «Творець чарівних мелодій») тощо.

Визначаючи значення творчості митця, *М. Загайкевич* зауважувала, що невмирущість музики В. Кирейка коріниться у «національно означеній специфіці композиторського стилю, а також у особливій емоційній сфері його творів <...> пронятих високим етичним пафосом, романтичною піднесеністю почуттів, духовною чистотою і м'яким ліризмом, що такі близькі ментальності українського народу»<sup>1</sup>.

*І. Шестеренко* (2008 р.), досліджуючи життєвий і творчий шлях композитора в контексті його епохи, зазначала, що «драматургія та засоби виразності у його творах підпорядковуються виразному розкриттю змісту – ідеї звеличення Людини, утвердження цінності її внутрішнього світу, звернення до загальних проблем мистецтва, ідеї високої національної духовності. Саме ці ідеї гуманізму, властиві естетиці романтизму, є визначальними для творчості В. Кирейка»<sup>2</sup>.

У навчально-методичному посібнику (2008 р.) та кандидатській дисертації *І. Шестеренко* (2009 р.)

проведено мистецтвознавчий аналіз великого творчого доробку В. Кирейка усіх жанрів і, зокрема, обробок «Десяти українських народних пісень з Полтавщини» для голосу і фортепіано ор. 26.

Докторка культурології, народна артистка України, проф. НМАУ ім. П. І. Чайковського та перша виконавиця романсів і усього циклу В. Кирейка «Десять пісень з Полтавщини», В. Антонюк у своїй доповіді на X всеукраїнській науковій фольклористичній конференції, присвяченій Л. Дунаєвській, ділячись власним виконавським досвідом, зауважила, що високо професійна композиція й драматургія вокального циклу підносять цю «перлину українського пісенного мелосу в обробці видатного національного композитора до філософських вершин світового трагізму в музиці»<sup>3</sup>.

Однак до сьогодні науковцями ще не було приділено належної уваги висвітленню інтерпретаційних сентенцій циклу.

*Мета даної роботи* – розглянути жанрово-драматургічний та інтерпретаторський концепт обробок українських народних пісень В. Кирейка.

Відповідно до мети роботи сформульовано такі завдання:

- розкрити художньо-образні парадигми обробок;
- охарактеризувати концепцію будови циклу;
- визначити роль вокальної та фортепіанної партій та їх виражальні функції;
- виявити індивідуальні риси стильових орієнтирів В. Кирейка на основі проведеної аналітики;
- з'ясувати інтерпретаційні парадигми обробок українських народних пісень В. Кирейка.

*Виклад основного матеріалу.* «Десять українських народних пісень з Полтавщини» для голосу і фортепіано В. Кирейка (ор. 26) являють різнобарвний цикл, у якому крізь призму індивідуального бачення митця розкривається багатство й невичерпність музичного фольклору. Неповторна краса та неосяжна духовна енергетика української пісні, що сягає своїм корінням глибокої давнини, у повній мірі розкривається в майстерному обрамленні композитора.

Створюючи обробки, В. Кирейко продовжив традиції своїх видатних попередників, серед яких М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, В. Косенко, В. Барвінський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, А. Кос-Анатольський та ін. Особливе ставлення В. Кирейка відзначається до вокальної творчості його вчителя Л. Ревуцького, зокрема його циклів «Сонечко» та «Галицькі пісні», що справили неабияке враження на послідовника корифея української музичної культури.

Спираючись на традиції Л. Ревуцького, В. Кирейко поєднав романтичну емоційність із класичною виваженістю форми, складністю поліфонічного нашарування голосів і національною фольклорною основою. Обрамляючи українську народну пісенність, митець застосовував характерні мелодико-інтонаційні, ладо-гармонічні і ритмічні звороти та формотворчі риси музичного національного фольклору.

Українська народна пісня, яку композитор чув із народження, завжди являла величезну цінність для Віталія Дмитровича. Вона була глибоко занурена в його композиторській свідомості та стала невід'ємною складовою індивідуального музичного письма. Тому звернення до жанру обробки фольклорного матеріалу стало внутрішньою духовно-естетичною потребою митця. Крім «Десяти українських народних пісень з Полтавщини», В. Кирейко створив ще низку самобутніх творів – обробок народних першоджерел: «Чотири українські народні пісні в обробці для басу з мішаним хором» (1974 р.), «Дві українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано» (1978 р.), останні «П'ятнадцять обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано у Співанику “Ой, у гаю, при Дунаю”» (2016 р.).

Фольклор проникає у переважну більшість творів В. Кирейка інших жанрів, зокрема у хорову, фортепіанну та оперну творчість. Композитор використав мотиви українських народних пісень у своїх фортепіанних Варіаціях F-Dur (ор. 187, 1997 р.) рапсодіях для фортепіано (1977 р., 1984 р., 1986 р.). За основу теми його фуги з циклу «Фантазія та fuga» (ор. 168, 1995 р.), присвяченого пам'яті Марійки Губко – поетеси й племінниці композитора, яка передчасно пішла з життя, було взято українську щедрівку «Ой сивая та і зозуленька». Фольклорний тематизм також містять епізоди фортепіанних сонат. В опері «Лісова пісня» (ор. 18, 1957 р.) композитор запозичив чотири з шістнадцяти запропонованих Лесею Українкою народних поліських мелодій.

Згадаймо, що написанню камерно-вокального циклу обробок передували музикознавчі теоретичні дослідження В. Кирейка. У 1953 році він захистив кандидатську дисертацію на тему: «Українські народні пісні в обробці радянських композиторів для голосу і фортепіано».

Цикл «Десять українських народних пісень з Полтавщини» створений у 1961 році. Надихнула композитора на дану роботу пропозиція полтавської співачки Євдокії Нос, яка була артисткою хору Національної радіокомпанії України та упорядницею збірки «3 пісенних скарбів Полтавщини». До збірки увійшли записані фольклористкою у Полтавському регіоні 52 пісні з варіантами. Серед них – ліричні, побутові, жанрові, колискові й давні козацькі пісні, що входили до концертного репертуару співачки.

Друкована збірка «10 українських народних пісень з Полтавщини» В. Корейка вийшла друком у 1967 р. обмеженим тиражем, тому до сьогодні виданих екземплярів не збереглося. Так само, як і переважна більшість творів митця, обробки залишилися у вигляді рукописів і потребують нового видання.

Першою виконавицею деяких пісень циклу була солістка Київської філармонії Л. Кнорозок, партію фортепіано виконувала Р. Голубева. Після тривалого забуття обробки отримали друге концертне життя завдяки високо професійному і глибокому виконанню народної артистки України В. Антонюк у супроводі піаністки та дослідниці творчості В. Корейка – І. Шестеренко. Особливою подією стала презентація циклу в рамках міжнародного фестивалю «КиївМузикФест 2007» та запис обробок до фонду Національного радіо України.

Усі десять обробок циклу – це яскраві побутові замальовки, кожна з яких висвічує окремий епізод із народного життя, підкреслюючи український колорит, справжню реалістичну життєвість та національну характерність персонажів. Контрастуючи між собою за образною сферою, твори експонують барвисту палітру емоційної організації. Тут поєднуються дотепний гумор і жарт, піднесена лірико-романтична чуттєвість і тяжкий трагізм душевних переживань.

За образно-драматургічною парадигмою всі номери циклу можна умовно розділити на три основні групи: комічні (№ 2, 4, 6, 7), ліричні (№ 3, 8, 9) та лірико-драматичні (№ 1, 5, 10). У циклі є розгорнуті монологічні висловлювання та невеликі побутові сценки з діалогічними епізодами.

Усі обробки написані в куплетно-варіаційній формі, де проявилася композиторська винахідливість В. Корейка та глибоке художнє опрацювання фольклорного пісенного матеріалу. Вокальна мелодія залишається мелодично незмінною. Важливу функцію у формотворенні виконує фортепіанна партія, що стає справжньою творчою «лабораторією» митця, переймаючи на себе принципи варіювання та вміщуючи широкий арсенал фактурних, поліфонічних та ладо-гармонічних засобів.

Зауважимо, що мелодія вокальної партії у жодній з обробок не дублюється фортепіанним супроводом, являючи собою самостійний матеріал.

Відкриває цикл «10 українських народних пісень з Полтавщини» лірико-драматична побутова музична замальовка «Як поїхав мій миленький», що складається з восьми куплетів, кожен з яких відображує послідовні сюжетні події та стан жінки, яку зрадив чоловік.

Мелодія вокальної партії залишається незмінною протягом усієї обробки. Тему складає квадратний період із двох речень, у який вкладається дворядкова поетична строфа. За основу композитор взяв варіант фольклорного наспіву, адже мелодія вже наперед насичена орнаментуючими розспівами. Постійно змінний розмір (5/8 – 6/8 – 5/8 – 4/8 – 6/8 – 5/8) та синкопований ритм надають мелодії певної ритмічної свободи й рухливості й створюють складнощі виконання.

Точне повторення вокальної мелодії у кожному куплеті компенсується роллю фортепіанної партії, що постійно підлягає динамічним, ладо-гармонічним та фактурним змінам, утворюючи приховану поліфонію пластів. Саме вона стає носієм образів та у повній мірі картинно розкриває зміст слів пісні. В ансамблі з фортепіано у вокальній партії змінюється характер вимовлення і образна сфера, що трансформується згідно з текстовим змістом, показуючи ладову змінність мажоромінору.

Партія фортепіано містить звукозображальну функцію: вона характеризує репліки примхливої куми та зрадливого чоловіка, чия поведінка роздратовує ображену молодлицю.

Інтерпретаційні парадигми зосереджуються на передачі внутрішнього змісту пісні, зміні настроїв та станів (розповідність – у перших куплетах, образ пригніченої жінки в четвертому і шостому, незламність її характеру – в останньому).

Друга обробка циклу «Ой сьогодні тут» демонструє жанрово-побутову образну сферу. Маючи елемент діалогу, сюжет пісні зображує жінку та її зрадливого чоловіка. Вона може лише здогадуватись, де його треба шукати: у лігві диких звірів, водах Дунаю, на базарі або ж у шинкарки.

Протягом майже всіх п'яти куплетів вокальна народна мелодія точно повторюється, а функцію варіювання несе партія фортепіано. Кожний з куплетів має форму квадратного восьми тактового періоду, де перше речення будується на двічі повторюваній фразі. У другому куплеті відбувається поліфонічне розшарування голосів та поступове ускладнення гармонії.

Партія фортепіано ілюструє текст пісні: звукозображальні елементи несе перегра з пасажами «16-х» нот із квінтолями та секстолями, змальовуючи то переливи води, то лісові хащі, де чоловіка могла підстергти небезпека.

У п'ятому куплеті ілюструється тембральне відчуття майстра. На словах: «Якби на базарі, то б музики грали...» весела танцювальна фортепіанна партія наслідує звучання гри на народних інструментах та бряжчання чарок. Повторення останньої строфи «якби він у шинкарки, то бряжчали б чарки» досягає головної кульмінації пісні.

Зважаючи на зміни тексту, композитор винахідливо змальовує усі події у фортепіанній партії, передаючи усі нюанси образного змісту та зміни стану героїні.

Наступний номер 3 «*Ой у полі верба*» вражає поетичною красою ліричної протяжної пісні. У трьох куплетах варіаційної форми передано розмову козака та молодої дівчини, врода якої порівнюється із стрункою вербою, що схилилась над водою.

Розлога вокальна мелодія побудована на дублюваннях основного наспіву. Кожний куплет охоплює 12 тактів. Змінний розмір (4/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4) надає мелодії ще більшої свободи висловлення та широти дихання.

Фортепіанний вступ так само, як і в інших обробках, зберігає принцип побудови на пісенному матеріалі. Різні мотиви мелодії сплітаються до поліфонічної фактури, що проймає всю обробку.

У центральному, другому куплеті загальний розвиток динамізується, адже виникає образ козака: «Що козак до води, а дівчина від води». Фортепіанна фактура ущільнюється, підкреслюючи чоловіче начало.

Заключний куплет знову повертає дівочий образ. В оновленому супроводі з'являються щемливі низхідні інтонації суму, туги, що свідчать про образні перевтілення, закладені у композиторському задумі В. Кирейка.

Четверта обробка полтавської народної пісні «*Ой казав мені муж*» – це жартівливо-побутова замальовка В. Кирейка. У ній зображено норавливу жінку, яка попри всі настанови свого чоловіка, тільки й робить, що намагається виглядати хазяйновитою господинею і підсміюється над ним.

У всіх трьох куплетах вокальна партія незмінна, а фортепіанна – ілюструє слова тексту. Наприкінці кожного куплету вокальна партія з низхідним поступовим рухом повторюваних нот набуває рис речитативу, що додає більшого комізму.

На початку інструментального супроводу композитор виставляє позначення *Allegretto scherzando*, підкреслюючи пожвавлений темп та скерцозний образний устрій пісні. Невпинна партія фортепіано постійно насичена остинатними повторами нот, несподіваними динамічними, темповими контрастами та акцентами.

Третій, останній куплет пісні повторює перший, створюючи відчуття тричастинної форми. Стрімка фортепіанна кода, що повторює вступ, завершує яскраву жанрову обробку, несучи образно-зображальну функцію.

Центральний номер циклу № 5 «*Чом ти мене, моя мати...*» повертає лірико-драматичну, трагедійну сферу образів. Із великою експресією, глибоким психологізмом, філософським баченням та вражаючою образною трансформацією виконували цю пісню народна артистка України В. Антонюк у супроводі І. Шестеренко, передаючи і тяжку тугу молодої дівчини за милим, який пішов у похід, і діалог доньки з матір'ю, і відчуття приреченості та горя.

Обробка відкривається патетичним епіко-драматичним фортепіанним вступом, що вносить почуття відчаю та трагедійності. Стрімкі висхідні пасажі «32»-х нот, ритмічне різноманіття, динамічні й темпові яскраві контрасти, – все це вражає потужним звучанням, перетворюючи фортепіано на оркестр.

Пісня, побудована в формі п'яти-куплетної варіаційної структури, пройнята глибокою печаллю, журбою та трагізмом. Мелодія, наслідуючи звучання народних плачів та голосінь, прикрашається терпкими орнаментальними розспівами.

Фортепіанна кода частково повертає патетичний акордовий виклад вступу. Втім обробка життєствердно завершується послідовністю з мажорних багатозвучних акордів, чим підкреслюється оптимістичне сподівання на краще майбутнє.

Обробка народної пісні № 6 «*Недалеко милий живе*» контрастує попередньому номеру своїм веселим й завзятим характером. Це ще одна жартівливо-побутова пісня циклу, в якій розповідається про те, як козак тричі сватався до дівчини Галі. А вона, незважаючи на свою відмову, все ж зовсім небайдужа до нього.

Протягом п'яти куплетів вокальна мелодія залишається однаковою. Пунктирний ритм, незмінний маршовий чотиридольний розмір надають пісні рис козацьких молодецьких пісень.

За допомогою фортепіанної партії вибудовується образно-драматургічна лінія розгортання сюжету твору: перший та другий куплети характеризують образ козака, третій і четвертий відображують репліки дівчини, а п'ятий, немов скорочена реприза, підсумовує розкриття подій, хоча наприкінці пісні історія залишається недомовленою. Так, в кожному з куплетів втілюється зміна образів і характеру.

Сьома обробка циклу «*Над мою хатиною*» продовжує комічно-побутову тематику. Жартівливо-гумористичний настрій проймає всю пісню та її майстерне обрамлення. Як і попередня, вона складається з п'яти куплетів, де мелодія залишається у першопочатковому вигляді протягом усього твору. А фортепіанна партія, завдяки звукозображальним елементам, розкриває сюжет пісні.

Наступна обробка «*Зажурилася бідная удівонька*» – це сумна історія про нещасну жінку, яку покинув чоловік, залишивши її саму з дітьми. У семи куплетах-картинах послідовно розгортається ліричне тужливе оповідання. Змінний розмір та вокальні розспіви складів надають наспіву ще більшої свободи висловлення та наближують обробку до протяжних ліричних пісень.

При незмінності вокальної партії, інструментальний супровід передає психологічний стан покинутої жінки, трагічність болю прихованої жіночої печалі. Композитор глибоко й тонко відтворив із майстерністю музиканта-психолога, справжнього знавця людської душі, внутрішні почуття героїні.

Лірична дев'ята пісня «*Ой зірву я з рожі квітку*» дещо схожа на попередній номер не лише образною концепцією, а й за обраними засобами виразності. У ній розповідається про тяжке життя молодої жінки, яка вийшла заміж «далеко від роду» і тепер тужить за своєю родиною.

Куплетно-варіаційна форма побудована на п'яти незмінних проведеннях протяжної наспівної мелодії, що має змінний розмір (4/4, 3/4) та характеризується широким діапазоном.

У поліфонізованому акомпанементі застосовані яскраві оригінальні гармонії, що змальовують лірико-тужливий сюжет пісні, допомагаючи розкрити характер та образний стан твору.

Заключна пісня «*Ой і сяду ж я*» продовжує лірико-трагічну сторінку циклу, розкриваючи тематику складних сімейних стосунків, життя нещасної жінки, яку зрадив чоловік. В обробці, що складається з шести куплетів, поєднано жанрові риси ліричної протяжної пісні й романсу з додаванням драматичних епізодів. У мелодичній лінії, насиченій ефектними широкими розспівами, закладено внутрішню експресію, глибину психологічного переживання. Пісня з мінливою метричною структурою і перемінним розміром має задумливий, лірико-філософський характер.

Фортепіано не лише розкриває сюжет, а й співпереживає героїні, підсумовуючи сповнений драматизму монолог твору. Музична мова супроводу сповнена непередбачуваних відхилень та модуляцій, цікавих пошуків гармонічно-інтонаційної лексики.

Поліфонічна підголосковість проникає у різні голоси фактури, що утворює загальну мелодизацію руху на всіх рівнях мелодико-гармонічної організації. В акомпанементі трапляються приховане багатоголосся, витримані органні пункти, на тлі яких утворюються гармонічні послідовності.

*Висновки.* Розглянувши цикл В. Кирейка «Десять українських народних пісень з Полтавщини» (ор. 26), підкреслимо його важливе місце у творчому доробку композитора. У зверненні до фольклорних джерел композитор глибоко відчував єднання зі своїм генетичним корінням, близькість до народу. Народна пісня, що пройшла крізь покоління та увібрала у себе самобутню красу й енергетику, стала рушійною силою творчості і невичерпним ресурсом, живлячим музичне мовлення В. Кирейка.

У роботі розкрито художньо-образні парадигми циклу, що включає комічні (№№ 2, 4, 6, 7), ліричні (№№ 3, 8, 9) та лірико-драматичні (№№ 1, 5, 10) пісні. У циклі є розгорнуті монологічні висловлювання та невеликі побутові сценки з діалогічними епізодами.

Дослідження будови циклу привело до висновку, що усі обробки написані в куплетно-варіаційній формі, де проявилася композиторська винахідливість В. Кирейка та глибоке художнє опрацювання фольклорного пісенного матеріалу.

Визначення ролі виражальних функцій вокальної та фортепіанної партій допомогло з'ясувати, що при незмінній мелодичній лінії партія фортепіано розвинена і самостійна. Це не лише акомпанемент, що функціонально підтримує вокальну лінію. У фортепіано відбувається розкриття образно-драматургічного змісту та філософсько-психологічного навантаження кожної пісні. Часто саме у супроводі ілюструються контрастні зміни музично-сценічних замальовок або репліки різних персонажів, що утворює художню забарвленість обробок, яскраву «картинність» та динамічність розвитку матеріалу. І все це багато в чому завдячує яскравій гармонічній мові. Винахідливі музичні звукообразальні знахідки створюють «живу» ілюстрацію до словесного тексту, або містять певні символічні значення.

Сукупність усіх попередніх чинників зумовлюють специфічний склад композиторського почерку та стильових орієнтирів В. Кирейка, що ґрунтуються на синтезі фольклорного начала, пізньоромантичних тенденцій та модернізації засобів музичної виразності.

*Наукова новизна статті* полягає в інтерпретаторській сентенції циклу В. Кирейка «Десять українських народних пісень з Полтавщини» (ор. 26).

*Перспективи подальших розвідок.* Дослідження великого творчого доробку В. Кирейка, зокрема вокальних творів та інших обробок народних пісень митця, залишається актуальним питанням сучасного мистецтвознавства. Воно потребує подальшого вивчення, узагальнення та інтерпретаційної актуалізації.

#### Примітки:

Загайкевич. М. Митець і доба. *Культура і життя*, 1997. № 5. 5 лют. С. 2.

<sup>2</sup>Шестеренко І. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-метод. посіб. Київ : Купріянова О. О., 2008. С. 350-351.

<sup>3</sup> Антонюк В. Г. «Десять українських народних пісень із Полтавщини» Віталія Кирейка у виконавському та науковому досвіді : *Тези доп. Х всеукр. наук. фольклористичних читань*. КНУ ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2017. С. 14–15.

#### Список використаної літератури

1. Антонюк В. Вічні ноти корифея. *Літературна Україна*, 2007. 22 лют. С. 3.
2. Антонюк В. Г. «Десять українських народних пісень із Полтавщини» Віталія Кирейка у виконавському та науковому досвіді : *Тези доп. Десятих всеукраїнських наукових фольклористичних читань*. КНУ ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2017. С. 13–15.
3. Загайкевич. М. Митець і доба. *Культура і життя*, 1997. № 5. 5 лют. С. 2.
4. Творець чарівних мелодій. 36. ст. Упоряд. І. Лобовик. Київ : Криниця, 2002. 112 с.
5. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : *навч.-метод. посіб.* Київ : Купріянова О. О., 2008. 428 с.
6. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: *автореф. дис. канд. миств.* 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.
7. Шестеренко І. В. Постать Віталія Кирейка в історії української музики. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 86. Київ, 2013. С. 168–182.

#### References

1. Antonyuk V. H., 2007. Eternal notes of the luminary [Vichninoty koryfeya]. *Literaturna Ukrayina*. February 22. P. 3 (in Ukrainian).
2. Antonyuk V. H., 2017. «Ten Ukrainian songs from Poltava region» by Vitaliy Kyreyko in the performance and scientific experience [«Desyat pisen z Poltavshchyny» Vitaliya Kyreyka u vykonavskomu ta naukovomu dosvidi. Tezy dop. Desyatykh vseukrayinskykh naukovykh folklorystychnykh chytan. KNU imeni T. H. Shevchenka, S. 13–15 (in Ukrainian).
3. Zahaykevych M. P., 1997. Artist and time [Mytets idoba]. *Kultura I zhyttya*. № 5. 5.02. P. 2 (in Ukrainian).
4. Creator of magical melodies, 2002. Coll. articles [Tvorets charivnykhmelodiy Zb. Statey. Upor. I. Lobovyk]. Kyiv : Krynytsya. P. 79–83 (in Ukrainian).
5. Shesterenko I. V., 2008. Vitaliy Kyreyko's creativity in the course of the history of Ukrainian music: educational and methodological guide [Tvorchist Vitaliya Kyreyka v kursy istoriyi ukrayinskoji muzyky : navchalno-metodychnyy posibnyk]. Kyiv : Kupriyanova O. O. 428 p. (in Ukrainian).
6. Shesterenko I. V., 2009. Vitaliy Kyreyko's creativity in the aspect of biographical studies. Ph. D. in Art History. Abstract of Thesis, 17.00.03 [Tvorchist VitaliyaKyreyka v aspektibiohrafichnykhdoslidzhen]. M. Lysenko Lviv National Music Academy. 18 p. (in Ukrainian).
7. Shesterenko I. V., 2013. The figure of Vitaliy Kyreyko in the history of Ukrainian music [Postat Vitaliya Kyreyka v istoriyi ukrayinskoji muzyky]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho*, 86. P. 168–182 (in Ukrainian).

#### UPDATE OF THE GENRE OF THE FOLK SONG'S ARRANGEMENT IN THE VOCAL HERITAGE OF VITALIY KYREYKO

**Tsiupak Karabulut Victoriia** – Creative Postgraduate student at the Department of Opera singing of the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Vitaliy Kyreyko's arrangements for voice and piano op. 26, which became a worthy contribution of the artist to the treasury of Ukrainian vocal classics were researched; their genre-dramaturgical and performance concept was considered. It was proved that the arrangements of Ukrainian folk songs by V. Kyreyko are characterized by figurative, thematic and genre versatility, lyrical and psychological generalization of content, as well as original methods of musical disclosure of ideas, feelings and experiences.

The composer found the special methods of melodic, harmonic, modal, textural and polyphonic development, which contributed to the deep artistic arrangement of folk song material. Not only the vocal, but also the piano part, which complements and summarizes the original poetic source, has a meaningful and philosophical load in them.

*Key words:* arrangements of Ukrainian folk songs by Vitaliy Kyreyko, Ukrainian vocal classics, composer's style.

**UDC 784.4(477.53):[78.088:78.071.3 KYREYKO**

#### UPDATE OF THE GENRE OF THE FOLK SONG'S ARRANGEMENT IN THE VOCAL HERITAGE OF VITALIY KYREYKO

**Tsiupak Karabulut Victoriia** – Creative Postgraduate student at the Department of Opera singing of the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Vitaliy Kyreyko's arrangements for voice and piano op. 26, that became a worthy contribution of the artist to the treasury of Ukrainian vocal classics, were researched.

It was substantiated that the study of the creative heritage of outstanding Ukrainian artists, in particular Vitaliy Kyreyko, is one of the most relevant questions of the modern musicology today. It needs further in-depth research and generalization.

The *scientific novelty* of the article is the interpretive maxim of Vitaliy Kyreyko's cycle «Ten Ukrainian folk songs from the Poltava region» (op. 26).

The *main objective of the study* is to consider the genre-dramaturgical and performance concept of arrangements of Ukrainian folk songs by Vitaliy Kyreyko.

The *research methodology* of the study is based on the complex application of scientific methods: musicological and analytical (to find out the specifics of the composer's writing and to carry out a musicological analysis of V. Kyreyko's arrangements of folk songs), historical and cultural (to study them in the context of time), systemic and structural (to generalize the acquired information), as well as comparative (to compare musical interpretations).

The *practical significance*. The information presented in the article will be useful to musicologists for further study of V. Kyreyko's body of work, as well as to interpreters of his vocal pieces.

*Results*. It is proved that V. Kyreyko's arrangements of the Ukrainian folk songs are characterized by figurative, thematic and genre versatility, lyrical and psychological generalization of figurative content, as well as original methods of musical disclosure of ideas, feelings and experiences.

V. Kyreyko's compositional ingenuity, specificity of writing and stylistic guidelines based on the synthesis of folklore principles, late romantic tendencies and modernization of means of musical expressiveness. The composer found the necessary methods of melodic, harmonic, modal, textural and polyphonic development of the piano accompaniment, which contributed to the deep artistic processing of folk song material.

Interpretive paradigms of works by V. Kyreyko require the performers to have a comprehensive mastery of the entire arsenal of professional skills necessary to reveal the character and figurative content of each work.

*Key words*: arrangements of Ukrainian folk songs by Vitaliy Kyreyko, Ukrainian vocal classics, composer's style.

Надійшла до редакції 16.10.2022 р.

УДК 398.82 (477.8)

#### МУЗИЧНЕ ФОРМОТВОРЕННЯ ЩЕДРІВОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

**Смоляк Олег Степанович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль  
<https://orcid.org/0000-0002-0435-5912>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.557>  
[smolyak.te@gmail.com](mailto:smolyak.te@gmail.com)

**Проців Лілія Йосипівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль  
<https://orcid.org/0000-0002-7263-2133>  
[liljab@ukr.net](mailto:liljab@ukr.net)

Виявлено основні принципи формотворення щедрівок Західного Поділля як складової їхньої мелодики. Простежено історичне становлення музичного синтаксису від найдавніших форм – простої періодичності до пізніших – складнопідрядного музичного речення у піснях цього народнопісенного жанру. Визначено, на прикладах мелодій ряду щедрівок, шляхи переходу від простої періодичності через складносурядне музичне речення до складно підрядності.

*Ключові слова*: музичне формотворення, щедрівки, Західне Поділля, проста періодичність, складносурядне музичне речення, складнопідрядне музичне речення.

*Актуальність дослідження*. Українські вчені-етномузикознавці, досліджуючи народнопісенну творчість, усе частіше звертають увагу на її теоретичне осмислення. Це, в першу чергу, стосується виявлення музично-синтаксичних особливостей того чи іншого народнопісенного жанру. Зимовий календарно-обрядовий фольклор, особливо його щедрівковий жанр привертав увагу українських фольклористів ще з часу становлення фольклористики як наукової дисципліни (маємо на увазі дослідження ритмічних форм вірша, силабо-мелодичних моделей, співдії приспівних елементів зі строфою, ладозвукорядних побудов тощо).

*Аналіз останніх досліджень та публікацій*. Дослідженням мелосних ознак у щедрівковому жанрі займалися українські та зарубіжні етномузикознавці В українському етномузикознавстві вперше на народномузичні форми у фольклорі звернув увагу Ф. Колесса [13] в праці «Ритміка українських народних



пісень. Там він виділив паратаксічні (складносурядні) й гіпотаксічні (складнопідрядні) зіставлення музичних речень у фольклорі. Поглибили розуміння народно-музичних форм учені наступних поколінь – К. Квітка [12] та В. Гошовський [4]. Більш детально проаналізував народно-музичні форми А. Іваницький у праці «Основи логіки музичної форми» [9], в якій уніфікував народно-музичні форми, виходячи з їхніх синтаксичних зіставлень на прості складносурядні та складнопідрядні речення. Утім, до сьогодні залишається малодослідженою проблема народнопісенних форм музичного фольклору, зокрема на рівні становлення їхнього музичного синтаксису.

*Мета статті* – виявити основні принципи формотворення щедрівок Західного Поділля з урахуванням історичного становлення цього народнопісенного жанру. Серед завдань – проаналізувати щедрівки досліджуваного етнографічного району на рівні простого речення, а також виявити способи формотворення щедрівок зазначеної місцевості, які творять складнопідрядні речення.

*Виклад основного матеріалу.* Новорічно-йорданська календарно-обрядова пісенність Західного Поділля представлена лише строфічними народно-музичними формами. Найдавнішою серед них є однорядкова строфа. Вона належить до реліктових у різдвяно-новорічному пісенному циклі й малодосліджених українськими та зарубіжними етномузикознавцями.

Серед десятка різновидів народно-музичних форм, що трапляються в щедрівках Західного Поділля (для аналізу залучено майже 300 музичних варіантів щедрівок із зазначеного терену), найдавнішою є однорядкова форма серіаційного типу мелодичного розгортання. У строфічній народній традиційній музиці однорядкова форма (за С. Грицею, – форма-колон<sup>1</sup>) належить до базових структур не лише в обрядовій народнопісенній творчості, але й епічних зразках: баладах, співанках-хроніках, коломийках. Ця формотворча конструкція притаманна також і південнослов'янській фольклорній традиції, зокрема сербській, моравській, болгарській [18].

Українські вчені-етномузикознавці В. Гошовський [5], С. Грица [6-7], А. Іваницький [9-11], О. Смоляк [14-17], враховуючи етнолінгвістичні та компаративістичні наукові дані, вважають, що становлення простої періодичності припадало на кінець палеоліту (40–15 тис. років тому). «Це епоха найдавніших предків слов'ян та раннього слов'янства» [11; 14]. Мова у той період уже була наповнена ознаками членоподільності, абстрагована на рівні зображувальної символіки (доказом цього є наскельні малюнки древніх людей та тварин). У музичних побудовах трапляється серіаційний (термін А. Іваницького) тип мелодичного становлення (багаторазове повторення інваріантної інтонаційної ланки) з опосередкованим кадансуванням. Тому однорядкова строфа має певні інваріантні ознаки. Вона формується за принципом нанизування подібних (одновисотних чи різновисотних) ритмоінтонаційних сегментів-серій. Адже у давніх музичних пластах діє досить жорстка інтонаційна регламентація. Вона буває або спадною (спонукальною), або хвилеподібною (питальною). У простій періодичності буває лише одна синтаксична «крапка».

Для підтвердження вищесказаного у щедрівковому масиві Західного Поділля збереглася лише одна пісенна парадигма «Щедрик, щедрик, щедрівочка», в якій збереглася однорядкова форма-колон, що репрезентує в основних рисах етап типізації простої періодичності [15; 164]. Ми записали варіанти цієї пісенної парадигми<sup>ii</sup> в селах Драганівка Тернопільського, Рожанів, Синьків Заліщицького, Чернелівка Підволочиського, Іванківці Зборівського районів Тернопільської обл.

Форма даних варіантів – проста періодичність із ритмічною будовою вірша 4+4, яка, поза сумнівом, належить до найдавніших (на «старовинність» цієї пісенної форми вказують українські вчені Ф. Колесса [13; 126], С. Грица [6; 110], А. Іваницький [10; 71], О. Смоляк [15; 169]). Адже вона за логічною обмеженістю структурування аж ніяк не може ретранслюватися сучасним виконавцем. Доказом цього є вихід словесного тексту на сурядне зіставлення першого і другого віршів, який нібито розсуває словесну матрицю до дворядковості.

Мелоінтонація аналізованих варіантів належить до найдавніших ще й тому, що у них яскраво виражена спонукальна модальність (визначення А. Іваницького). Адже вона (спонукальна модальність) характеризується «тупцюванням» звукових формул навколо початкового і кінцевого (Приклад 1 і 3) устоїв), терцовим зависанням початкового звука та поступовим його спаданням до кінцевого. Як бачимо, трихордний звукоряд у щедрівках – більш давніший модус, ніж тетрахордний чи пентахордний, що частіше трапляються у цьому пісенному жанрі.

Незважаючи на формотворчу однорядковість, у словесній матриці варіантів досліджуваної пісенної парадигми домінує паратаксічне зіставлення простих речень.

## Приклад 1.

1.1.-6

1. Шед - рик, шед - рик, шед - рі - воч - ка,

при - ле - ті - ла лас - ті - воч - ка.

Відзначимо, що словесно-синтаксичні та мелосні характеристики всіх аналізованих пісенних варіантів загалом ідентичні. Насамперед, вони споріднені способом структурування: перший сегмент-мотив серіаційно повторюється від початку до кінця пісні. Виняток становлять лише варіанти, записані в сс. Синьків Заліщицького, Колиндяни Чортківського, Постоївка Гусятинського, Озерна Зборівського р-нів Тернопільської обл. і мелодії яких творять дещо відмінний інтонаційний та ритмічний контур (приклад 2).

## Приклад 2.

♩ = 70 1.1.-10

Шед - рик, шед - рик, шед - рі - воч - ка,

при - ле - ті - ла лас - ті - воч - ка.

Власне, такого роду інтонаційні мотиви творять бінарний тип мелодійного розгортання. Адже, тут форма-колон складається з двох мелодійних інтоном, поєднаних між собою «інтонаційною комою» (функцію «інтонаційної коми» у даному разі виконує II ступінь і таким чином творить двотактову серію (приклад 2).

Як показав аналіз, найбільш органічним чинником у творенні однорядкової форми-колону виступає метрична симетрія, яка переважно є некрратною і, поза сумнівом, підпорядкована колективним руховим елементам. Адже, як зазначає С. Грица, «принцип симетрії... лежить в основі магічних обрядів, що супроводжуються колективними рухами, танками» [6; 125].

Отже, однорядкова форма-колон у щедрівках Західного Поділля є першою «сходінкою» у становленні строфічних форм, а на синтаксичному рівні – сталим закріпленням простої періодичності. На нашу думку, «формування простої періодичності відповідає тій історичній епосі, в якій сформувався календарно-обрядовий фольклор, «...» (кінець палеоліту – середина першого тисячоліття до нової ери), що позначений в переважній більшості серіаційним типом мелодичного розгортання та скритою класифікацією» [15; 214].

Найбільшою кількістю пісенних парадигм (79) у досліджуваному етнографічному районі представлена однорядкова форма із зовнішнім приспівом. Вона, поза сумнівом, є пріоритетною серед усіх інших і типовою для щедрівкового народнопісенного жанру.

Одним із чинників, що впливали на розширення простої періодичності до рівня складно сурядності в щедрівках Західного Поділля, були приспівні елементи. На думку українських учених-етномузикознавців Ф. Колесси [13; 44], В. Гошовського [4; 22], С. Грици [6; 127], А. Іваницького [10; 49], О. Смоляка [15; 215], приспівні елементи вперше проявилися в окремих вигуках чи лексичних групах із відповідною смисловою кодифікацією, які в подальшому набули сталих (нормалізуючих) ознак. Такого роду семантична уніфікація сягає, можливо, того періоду, коли в народно-музичному мисленні формується складносурядність<sup>iii</sup>, тобто походить із того часу, коли окремі лексеми в гуртовому співі починають набирати відповідного міфологічно-сакрального навантаження.

Тому, як зазначав Ф. Колесса, «... вибивається наверх індивідуальна творчість: властивий текст пісні імпровізує зачинатель (чи зачинателька), а хор обмежується лише повторюванням його слів та стереотипних окликів і приспівок-рефренів, що становлять тривалу і непорушну частину пісні» [13; 44]. Із часом ця приспівна лексика все більше «обростає» обрядодійною сутністю й у даному разі стає навіть більшою за обсягом, ніж пісенний вірш.

У щедрівках Західного Поділля існують два способи поєднання строфи з приспівом. Перший спосіб, що найчастіше трапляється в західно-подільських щедрівках (він властивий 52 пісенним парадигмам), представляє давнішу фольклорну верству) і базується на поєднанні двох простих автономних періодичностей, відділених між собою «синтаксичною комою». Їх репрезентують такі пісенні парадигми, як «Ой у полі при дорозі», «А я знаю, хто є вдома» (3 варіанти), «Ой на травці, на муравці», «Ой на річці на Йордані», «Ластівонька прилетіла» та ін. Незважаючи на синтаксичну автономію, тут приспів та строфа формотворчо кореспондують між собою. Функцію «синтаксичної коми» виконують третя ступінь (5 варіантів) та 4 ступінь (1 варіант).

Приклад 3.

Приклад 4.

Треба зауважити, що на структурному рівні строфа і приспів – це двотактові побудови, що являють серіаційний принцип мелосного розгортання. На думку А. Іваницького, «це початок прадавньої основи формотворення в бінарних структурах, які комбінуються, накладаються» [11; 48]. Хоча загалом такий прийом творить елементи респонзії (формотворчого «запитання-відповіді»).

Аналогічні прийоми формотворчої співдії між приспівом і строфою присутні в пісенних парадигмах «Ой у полі плужок оре» (9 варіантів), «Чи є вдома пан господар» (2 варіанти), «Із-за гаю зеленого», «Там Василько сіно косить», «Ой сивая тая зазуленька» (12 варіантів). На відміну від вищезазначених тут приспів удвічі більший від строфи за рахунок смислового розширення приспівної лексики (якщо попередній приспів побудований на лексиці «щедрий вечір, добрий вечір», то аналізований розширюється за рахунок додавання нових лексем «щедрий вечір, добрий вечір добрим людям на здоров'я». Завдяки такому розширенню приспів мелосно виступає удвічі більшим за строфу і його функція у виконавському аспекті має прерогативу. В основі мелосного розгортання також лежить серіаційний принцип. Це, власне, той етап в історії становлення музичного синтаксису, коли словесний текст приспівів починає емансипуватися від співу хорега (волхва) і несе вже окреме смислове навантаження.

Приклад 5.

$\bullet = 120$  L. t. = 16

І.В по лі, вно - лі шу - жок - о - ре. Щед - рий ве - чір,

доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо - ро - в'я.

Щедрівкова парадигма «Ой у місті Вифлеємі» представляє перехідний етап від однорядкової строфи із приспівом до дворядкової строфи з приспівом.

*Приклад 6.*

Ой у місті Вифлеємі.	строфа
Рано, рано на Йордан.	приспів
Сталася нам ця новина.	строфа
Рано, рано на Йордан.	приспів
Сталася нам ця новина,	строфа
породила Діва Сина.	строфа
Рано, рано на Йордан.	Приспів

У даному разі проста періодичність виходить за свої рамки і балансує з сурядним зіставленням трьох простих речень. Це, власне, той етап в історичному музичному синтаксисі, коли початкового автора вже не задовольняє вузькість смислового структурного зіставлення лексики і він оперує більш складнішим зіставленням синтаксичних поєднань. Таке зіставлення являє пізнішу фольклорну версту – період християнізації українців.

Отже, утворення приспівів як стало нормуючих елементів припадає на той історичний етап розвитку суспільства, «коли обряд починає сакралізуватися, тобто потребує нормалізуючо-організуючих форм» [15; 216]. Тому проста періодичність починає розширюватися через подвійне повторення або через паратаксичне зіставлення двох (а деколи й трьох) простих речень. Приспівні елементи є передвісником появи формотворчого паратаксису.

Наступний етап у формуванні щедрівок Західного Поділля спричинений появою складносурядного речення. «Воно (складносурядне речення. – О. С., Л. П.), скоріше за все, почало формуватися за доби розпаду індоевропейської спільноти – близько 5–4 тисяч років тому» [9; 68]. Це, можливо, той етап, коли фольклорному музичному реченню стає тісно у рамках простої періодичності і воно розширюється завдяки зіставленню двох простих речень, поєднаних між собою «синтаксичною комою».

Складносурядне речення відрізняється від простого розімкнутою інтонацією. Якщо серіація простого речення замикається спадною інтонацією (говорючи музикознавчою термінологією, – остаточним кадансом), то серіація двох або трьох простих речень має одну чи дві висхідні інтонації (лінгвісти її називають антикаденціями), що припадають на закінчення першого або другого речень та кінцеву низхідну інтонацію, що замикає музичну інтонуєму. На думку лінгвістів, інтонація є найпершим формотворчим засобом побудови речень. Саме такого роду музичний зв'язок з його незавершеними та завершеними закінченнями (антикаденціями та каденціями) став підставою для «розростання» народно-музичних форм.

Дворядкова народно-музична форма паратаксичного способу зіставлення – найбільш поширене явище у формотворенні щедрівок Західного Поділля. Вона представлена значною кількістю пісенних парадигм (18). Серед них «Щедрик, щедрик, щедрівочка» (6 варіантів), «Господиня рано встала», «Штихом, браття, приступаймо», «Там на горі на високій», «Ой там в полі криниченька», «Там під містом, піді Львовом», «За горою кам'яною», «Ой соколе, соколеньку» (2 варіанти), «Під віконцем черешенька» (10 варіантів), «Там на річці, на Йордані» (7 варіантів), «Де дзвін дзвонить, місяць сходить» (4 варіанти), «Там на морі доріженька», «Ой на небі місяць світить», «Щедрик, щедрик, щедрівочка» (8 варіантів), «Ой на ставі, на ставочку», «Ой учора ізвечора», «Мала нічка петрівочка», «Ой чиньчику, Васильчику», «Добрий вечір до вашої хати» (2 варіанти).

У дворядковій формі, що властива західно-подільським щедрівкам, трапляються два типи розгортання мелосного матеріалу: серіаційний та класифікаційний. Найбільш поширений серед них (домінуючий) – серіаційний. Такий зв'язок у складносурядному реченні А. Іваницький називає «ланцюговим нанизуванням» [9; 72]. Серіаційне структурування у дворядковій строфі буває

двотактовим та чотиритактовим. Двотактове структурування – це найдавніший спосіб, що трапляється у щедрівках із дворядковою народно-музичною формою. Воно властиве варіанту пісенної парадигми «Там на річці, на Йордані», записаному в с. Заздріть Тербовлянського р-ну Тернопільської обл. від Березовської Г. П., 1921 р. н.

Приклад 7.

Там на річ - ці на Йор - да - ні  
сві - ти ло - ся в но - вій стай - - - ні.  
Там І - ван - ко ко - ни - ка сид - ла - є,  
ма - ти свіч - ку при - сві - ча - є.

Тут двотактова серіаційного розвитку інтонація замикається «синтаксичною крапкою». Це дає підстави припустити, що на початковому етапі вона була представлена простою періодичністю. Лише з часом, завдяки синтаксичному розширенню вона стала дворядковою («там на річці, на Йорданці скаче ведмідь в одній штанці»). Усі інші варіанти вище зазначених пісенних парадигм представляють чотиритактову варіаційного типу становлення серіацію.

Приклад 8.

L.t.=15  
1. Там на річ - ці, на Йор - дан - ці  
ска - че м(в)ед - в(м)ідь в од - ній штан - ці.  
2. мо - ло - день - ку.

Варіанти пісенної парадигми «Щедрик, щедрик, щедрівочка», записані в селах Коростова Підволочиського, Завалів Підгаєцького, Озерна Зборівського, Киданці Збарзького, Стара Брикуля Тербовлянського, Великий Глибочок Тернопільського р-нів Тернопільської обл. та в с. Волиця Польова Теофіпільського р-ну Хмельницької обл. на мелосному рівні вже являють паратаксичне поєднання двох простих речень. Тут серіаційна інтонація варіаційно розгортається від початку до кінця строфи з поєднанням двох речень «синтаксичною комою». Функцію «синтаксичної коми» в більшості варіантів виконують 2 та 4 ступені, хоча трапляються 3 та 5 (приклад 8).

Отже, в досліджуваному районі Західного Поділля поширенішими є варіанти пісенної парадигми «Щедрик, щедрик, щедрівочка», яким властива дворядкова форма серіаційного типу мелосного розгортання.

Дворядкова народно-музична форма у щедрівках Західного Поділля – це сума двох двотактових побудов, розділених між собою «синтаксичною комою». Функцію «синтаксичної коми» виконують 2, 3, 4, 5, V, 2-1, 2-3, 3-1, 3-2, 4-3 ступені. Найпоширенішим серед них є 3 ступінь (він трапляється у дванадцяти щедрівкових варіантах). Крім 3 ступеня, функцію «синтаксичної коми» часто виконує поєднання IV та II ступенів (кожен із них є у 8 щедрівкових варіантах). Як «синтаксична кома» рідше вживається 5 ступінь (він присутній у 4-х варіантах). Найрідше функцію «синтаксичної коми» виконує V (нижній) ступінь (він притаманний лише 2 варіантам).

У деяких західно-подільських щедрівкових варіантах збережений стародавній спосіб глісандуючого переходу від одного звука до іншого. Глісандуючим способом фіксується й «синтаксична кома». Такого роду складносурядне поєднання фіксують відповідно 3-1, 3-2, 2-1, 2-3, 4-3 ступені (кожен із них вживається у 2-х варіантах).

Отже, дворядкова варіаційна форма типу aa'/a''a''' у щедрівках Західного Поділля представляє ще той етап формотворення, коли дворядкові серіаційного способу розгортання речення включають у себе лише монарні сегменти. Це зумовлено передусім складносурядним поєднанням віршів у строфах. Таке серіаційне розгортання властиве тим західно-подільським щедрівкам, які відтворені восьмикладовою будовою вірша. До речі, ці щедрівки належать до давнішої фольклорної верстви.

В основі дворядкового формування лежить серія чотирьох мотивів, серед яких кожен другий завершується «синтаксичною комою». Функцію «синтаксичної коми» найчастіше виконує 3 ступінь. У меншій мірі використовуються 2, 4 та 5 ступені (5 ступінь застосовується в тому випадку, коли співаки відтворюють мелодію терцією вище, а при її двоголосому виконанні – першим голосом).

Значно рідше функцію розімкнутої інтонації виконують 4–3, 3–1, 3–2, 2–3, 2–1 ступені. Вони, насамперед, зберігають стародавній (глісандуючий) спосіб переходу від одного ступеня до іншого з пріоритетом акцентуації складів.

Лише у 7 західно-подільських щедрівкових парадигмах фігурує дворядкова форма з зовнішнім приспівом. Незважаючи на невелику кількість представлених для аналізу пісенних парадигм, вони розмаїті принципом синтаксичного зіставлення строфи з приспівом. Зокрема, варіантам пісенних парадигм «Там на річці, на Йордані», «Ластівонька ряба-біла», «А я знаю, що пан дома», «Щедрівочка щедрувала» притаманне зіставлення двох простих періодичностей. Перша періодичність побудована на розширеному простому реченні, властивому дворядковій строфі, друга – це семантична обрядово-сміслова конденсація, властива приспіву (у першому варіанті приспів уособлює апокрифічний текст «рано, рано на Йордан», а в другому – другий «Щедрий вечір, Святий вечір»).

Зауважимо, що строфа пісенного варіанта «Там на річці, на Йордані» представляє дворядкову інтонаему, в основі якої лежить дворазове повторення двотактової серіації, поєднане з приспівом «синтаксичною комою» (функцію «синтаксичної коми» виконує 2 ступінь). Узагальнюючи можна стверджувати, що дворядкова строфа і приспів – це паратаксичне зіставлення двох інтоном. Дві перші інтонами, що автоматично повторюються, творять формотворче «запитання», а третя, властива приспіву, уособлює формотворчу «відповідь».

Приклад 9.

1 Там на річ - ці на Йор - да - ні  
Іри - ле - ті - ли ан - ге - лонь - ки,

зо - ло - тий хрест ви - ши - ва - ні. Щед - рий ве - чір,  
взя - ли той хрест на кри - лонь - ки.

доб - рий ве - чір взя - ли той хрест на кри - лонь - ки.

Варіант щедрівкової парадигми «Сине небо, ясні зорі», записаний в с. Ліщанці Бучацького р-ну Тернопільської обл., представлений 3 синтаксичними інтонаемами: перших дві притаманні строфі, а третя – приспіву:

Приклад 10.



♩ = 98 L.t.-

1. Си-не не - бо, яс-ні зо - рі, У - кра - ї - на  
на - ша в кро - ві. Щед-рий ве - чір, сум-ний ве - чір,  
шед - рий ве - чір, сум - ний веч(ір).

Двом варіантам пісенної парадигми «Щедрик, щедрик, щедрівочка», записаних у селах Тютюків Терехівського та Озерна Зборівського р-нів Тернопільської обл. властива чотирирядкова строфа ААВВ'. Вона утворилася на пізнішому етапі формотворення щедрівок, оскільки в її основі лежить гіпотаксичне зіставлення музичних речень (до речі, тут присутнє бінарне поєднання двох речень, перше з яких автоматично повторюється, а друге – структуротворчо). На структуротворчому рівні – це трирядковий гіпотаксис, що поєднаний між собою автентично – Т-Д-Т.

У ритмоінтонаційному відношенні ці речення складаються з двох сегментів, що мають відмінні ритмічні формули, а на мелодичному рівні вони творять конгломерат спонукальної та питальної модальності.

Приклад 11.



♩ = 120 L.t.=10

1. Щед - рик, щед - рик, шед - рі - воч - ка, при - ле - ті - ла  
2. по - ли - ви - ся  
3. бу - деш ма - ти  
лас - ті - воч - ка, ста - ла со - бі ше - бе - та - ти, -  
гос - по - да - ря ви - кли - ка - ти, ви - кли - ка - ти.

На основі ряду прикладів можна стверджувати, що традиційна народно-музична форма щедрівок Західного Поділля розвивалася шляхом переходу від простих однорядкових побудов через однорядкові із зовнішнім приспівом до дворядкових. Спочатку ці форми були представлені простою періодичністю,

опісля переходили через паратаксічні зіставлення до гіпотаксису. Власне, паратаксічні форми й складають основний фонд народномузичних форм щедрівок Західного Поділля.

*Висновки.* Як засвідчив аналіз, найдавнішими елементами формотворення щедрівок Західного Поділля є просте речення, укладене в одну мелодичну фразу, яка періодично повторюється. Прикладом такого роду формування є найпоширеніша в Західному Поділлі йорданська пісня «Щедрик». Саме вона представляє найменшу форму в піснях зимового календарно-обрядового циклу.

На другому етапі історичного синтаксису становлення музичного фольклору народно-музична форма набирає ознак складної сурядності, в основному із вставлення двох простих автономних речень – однорядкової строфи й однорядкового приспіву. Саме такого роду щедрівки найчастіше побутують у Західному Поділлі і складають найбільший його пласт. Якщо однорядкова строфа в ритмічному відношенні є сталою, то приспів є варіабельним у складочисленні – охоплює від трьох до шістнадцяти складів. Таке формотворення представляє той період історичного розвитку, коли пісні цього жанру виконувалися провідником гурту, а приспів – усіма його учасниками.

Серед аналізованого матеріалу є ряд щедрівок, представлених й складнопідрядним реченням. Вони, ймовірно, сформувалися в період середньовіччя під впливом гармонічного співу й тому виконуються гуртами багатоголосо, переважно способом терцієвої втори. У них відсутній, зазвичай, приспів і строфа виступає в дворядковому чи чотирирядковому зіставленні. Саме в таких щедрівках присутнє зіставлення двох чи чотирьох музичних речень, поєднаних між собою синтаксичною «комою» (перерваним кадансом). Такого роду складнопідрядне речення завершує етап формування щедрівок Західного Поділля й наближає їх до принципів композиторської творчості.

Аналіз формотворення щедрівок Західного Поділля дає можливість поглянути на ретроспективу становлення пісень цього жанру, в цілому, та окремих їхніх складових, зокрема.

#### Примітки:

Термін «колон» вперше в українському етномузикознавстві ввела у науковий обіг С. Грица у праці «Мелос української народної епіки» [7]. За її твердженням, «в мелодії ця конструкція реалізується стало повторюваним, нерідко варійованим мелодичним рядом, що в поєднанні із текстом утворює самостійну цілісність – колон» [7; 110–111].

Зауважимо, що ці варіанти представляють так званий волинський мелотип. Адже, вони, за нашими спостереженнями, мігрували з Волині в досліджуване середовище завдяки писемній літературі (маємо на увазі завдяки обробці М. Леонтовича). Типовим для даної місцевості є так званий подільський мелотип.

Див про історію становлення музичних речень у праці: А. Іваницький. Українська музична фольклористика (методологія і методика) [11; 51–53].

#### Список використаної літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Изд. 2. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
2. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. Москва : Сов. композ., 1971. 223 с.
3. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. Москва : Музыка, 1976. 159 с.
4. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва : Сов. композ., 1971. 303 с.
5. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. Под ред Л. Н. Лебединского. Москва : Сов. композ., 1968. 477 с.
6. Грица С. И. Украинская песенная эпика. Москва : Сов. композ., 1990. 258 с.
7. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ : Наук. думка, 1979. 246 с.
8. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Ленинград : Музыка, 1975. 223 с.
9. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навч. посіб. Київ : Альтерпрес, 2003. 180 с.
10. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Посіб. для вищ. та серед. навч. закладів. Київ : Муз. Україна, 1990. 334 с.
11. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
12. Квитка К. Амфибрахий в украинских народных песнях (из записок о ритмике). *Квитка. Избранные труды в двух томах* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Москва : Сов. композ., 1973. Т. 2. С. 81–111.
13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці* / підгот. до друку С. Й. Грица. Київ : Наук. думка, 1970. С. 21–233.
14. Смоляк О. Астрофічні форми у гайках Західного Поділля. *Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство* / ред. кол. : Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. № 1 (6). 2001. С. 72–80.
15. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Ч. I. Тернопіль : Астон, 2004. 296 с.
16. Смоляк О. Приспівно-заспівні елементи в гайках Західного Поділля. *Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Зб. статей і матеріалів* / ред. колегія : І. Мацієвський, С. Павлишин, Л. Кияновська та ін. Тернопіль : Астон, 2001. С. 5–15.



17. Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля. *Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство* / ред. колегія : Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. № 2 (7). 2001. С. 58–66.
18. Стоин В. Народни песни от Средна Северна България. София : Изд-во мин. на народ. просвещение, 1931. 162 с.

### References

1. Asafev B. Muzikalnaia forma kak protsess. Knyhy pervaiia y vtoraiia. Yzd. 2. L. : Muzika, 1971. 375 s.
2. Banyu A. A. Trudovie artelnie pesny u pryepky. Moskva : Sov. kompozytor, 1971. 223 s.
3. Vladikyna-Bachynskaia N. Muzikalnii styl russkykh khorovodnikh pesen. Moskva : Muzyka, 1976. 159 s.
4. Hoshovskiy V. U ystokov narodnoi muzyky slavian. Ocherky po muzikalnomu slavianovedenyiu. Moakva : Sov. kompozytor, 1971. 303 s.
5. Hoshovskiy V. Ukraynskye pesny Zakarpattia. Pod red L. N. Lebedynskoho. Moskva : Sov. kompozytor, 1968. 477 s.
6. Hrytsa S. Y. Ukraynskaia pesennaia epyka. M. : Sov. kompozytor, 1990. 258 s.
7. Hrytsa S. Melos ukrainskoi narodnoi epiky. Kyiv : Nauk. dumka, 1979. 246 s.
8. Zemtsovskiy Y. Melodyka kalendarnikh pesen. L. : Muzika, 1975. 223 s.
9. Ivanytskyi A. I. Osnovy lohiky muzychnoi formy (problemy pokhodzhennia muzyky). Navch. posibnyk. Kyiv : Alterpres, 2003. 180 s.
10. Ivanytskyi A. I. Ukrainska narodna muzychna tvorchist. Posibnyk dlia vyshch. ta sered. navch. zakladiv. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 334 s.
11. Ivanytskyi A. I. Ukrainska muzychna folklorystyka (metodolohiia i metodyka): Navch. posibnyk. Kyiv : Zapovit, 1997. 392 s.
12. Kvytka K. Amfybrakhyi v ukraynskykh narodnikh pesniakh (iz zapysok o rytmyke). *Kvytka. Izbrannie trudy v dvukh tomakh* / sost. y koment. V. L. Hoshovskoho. Moskva : Sov. kompozytor, 1973. T. 2. S. 81–111.
13. Kolessa F. Rytmyka ukraynskykh narodnykh pisen. *F. M. Kolessa. Muzykoznavchi pratsi* / pidhot. do druku S. Y. Hrytsa. Kyiv : Nauk. dumka, 1970. S. 21–233.
14. Smoliak O. Astrofichni formy u haivkakh Zakhidnoho Podillia. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzh. ped. universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: mystetstvoznavstvo* / red. kolehiia : B. O. Vodiani, S. Y. Hrytsa, M. P. Zahaikevych ta in. № 1 (6). 2001. S. 72–80.
15. Smoliak O. Vesniana obriadovist Zakhidnoho Podillia v konteksti ukrainskoi kultury. Monohrafiia. Chastyina persha. Ternopil ^ Aston, 2004. 296 s.
16. Smoliak O. Pryspivno-zaspivni elementy v haikakh Zakhidnoho Podillia. *Tradysiina narodna muzychna kultura Zakhidnoho Podillia: Zbirnyk statei i materialiv* / red. kolehiia : I. Matsiievskiy, S. Pavlyshyn, L. Kyianovska ta in. Ternopil : Aston, 2001. S. 5–15.
17. Smoliak O. Forma kolon u haivkakh Zakhidnoho Podillia. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzh. ped. universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: mystetstvoznavstvo* / red. kolehiia : B. O. Vodiani, S. Y. Hrytsa, M. P. Zahaikevych ta in. № 2 (7). 2001. S. 58–66.
18. Stoin V. Narodny pesny ot Sredna Severna Bulharyia. Sofyia : Izd-vo myn. na narod. prosveshchenye, 1931. 162 s.

UDC 398.82 (477.8)

### MUSICAL FORMATION OF THE SHCHEDRIVKAS OF THE WESTERN PODILLYA

**Smoliak Oleh** – doctor of art studies (PhDr), professor at the department of musicology and methods of musical art of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)

**Protsiv Liliia** – candidate of pedagogical sciences (PhD), associate professor at the department of musicology and methods of musical art of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)

*The aim of the article* is to identify the main principles of formation of the shchedrivkas of Western Podillya, taking into account their historical formation and development, to analyze the shchedrivkas of the studied ethnographic region at the level of a simple sentence, to identify the ways of formation of shchedrivkas of the specified type, which create complex sentences.

*Research methodology.* The methodological basis of the study consists of the ethnomusicological works of Ukrainian and foreign scientists who consider the melody of ritual songs as a component of calendar holidays in the context of their historical development. The works of scientists F. Kolessa, S. Hrytsa, A. Ivanytskyi, and L. Vynogradova deserve special attention, who consider musical folklore based on their historical formation and the emergence of their forms within the framework of development from simple to complex.

*Methods.* The following research methods are used in the article to solve individual provisions and tasks. Namely: source studies, retrospective, historical-typological, cultural, structural-analytical, comparative. It is such a systematic approach in the application of analytical methods that will ensure the thoroughness of the understanding of folk music forms of shchedrivkas, their division into three stages, and will prove the presence of melodic links in them, which determine the essence of the formation of the historical syntax of folklore.

*The scientific novelty* of the research lies in the fact that for the first time the history of the formation and development of folk music forms is examined using the examples of the folk music of Western Podillya. The opinion that the folk music forms in the songs of this genre have evolved from simple periodicity through a complex sentence and completed their formation with a complex sentence has been clarified.

*The practical significance* of the study is that its results can be used by scientists and practicing musicians in the analysis of simple forms in both folklore and academic music.

*Key words:* musical formation, shchedrivky, Western Podillya, simple periodicity, complex musical sentence, complex musical sentence.

Надійшла до редакції 18.02.2022 р.

УДК 398.82 (477)

### УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ В РЕПЕРТУАРІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

**Довгань Оксана Зіновіївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль  
<https://orcid.org/0000-0002-1757-1016>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.558>  
dovgoz1977@gmail.com

**Смоляк Олег Степанович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль  
<http://orcid.org/0000-0002-0435-5912>  
smolyak.te@gmail.com

Подано перелік українських народних пісень, виконуваних співачкою світової слави Соломією Крушельницькою під час концертів, як в Україні, так і за кордоном. Проаналізовано улюблені народні пісні з рідного с. Біла Тернопільського повіту та пісні в обробці для голосу М. Лисенка та інших авторів, які входили до репертуару співачки. Узагальнено оцінки відомих українських композиторів, музикознавців і співаків, які слухали народні пісні у виконанні Крушельницької й описали свої враження від її співу. Звернено увагу на вміння С. Крушельницької укладати концертні програми з народних пісень та інтерпретувати їх незвичайно й неповторно.

*Ключові слова:* Соломія Крушельницька, українські народні пісні, репертуар, концертні програми, концертні виступи.

*Актуальність дослідження.* Співачка світової слави Соломія Крушельницька є красою і гордістю не лише української, а й світової музичної культури. Її неперевершений голос (лірико-драматичне сопрано) з діапазоном майже у три октави був насправді унікальним в історії світового вокального мистецтва. Вихована на симбіозі української народної пісні та академічної професійної музики й духовній і музичній тягlostі її родоводу, вона поставила українську вокальну культуру поряд зі світовою й сприяла завдяки своїм учням утриманню її на високому фаховому рівні протягом наступних років.

Постать С. Крушельницької виділяється серед провідних співаків світу неординарністю трактування оперних та камерних творів надзвичайною музикальністю та артистичністю. Саме С. Крушельницькій – першій з українських співачок вдалося винести українську народну пісню на світову сцену і завдяки їй показати свій патріотизм і любов до України.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* На популяризацію С. Крушельницькою українських народних пісень у краї та світових сценах звертали увагу вчені-музикознавці та краєзнавці С. Людкевич [12], І. Бермес [3], І. Романок [16], П. Медведик [13], І. Герета [6]. Але їхній матеріал подано спорадично, без системного аналізу й групування пісень за жанрами та уподобаннями. Саме це й актуалізує підготовку даної статті з урахуванням використання авторами доступних для них джерел.

*Мета статті* – виявити українські народні пісні, які виконувала С. Крушельницька у своїх концертах, зазначити улюблені її пісні з рідного с. Біла, дати характеристику оцінкам відомих українських музикознавців та співаків, присутніх на концертах співачки, які захоплювалися її неперевершеним голосом.

*Виклад основного матеріалу.* Село Біла Тернопільського повіту, що на Поділлі, в якому пройшли юні та молоді роки С. Крушельницької наприкінці XIX ст. характеризувалося глибоко вкоріненою традиційною пісенною культурою та календарною обрядовістю. Найчастіше село наповнювалося співом у весняно-літній період. Саме в той час із різних його кутків лунали народні пісні, які й стали тим підґрунтям, на якому формувався геній С. Крушельницької як оперної та камерної співачки. Саме тому народні пісні глибоко запали в її юне серце і сформували уміння неперевершено інтерпретувати їх упродовж усього свого творчого життя. І пізніше, куди б не закидала доля видатну співачку, вони завжди спричиняли тугу за рідним краєм; а вона всюди і широко їх популяризувала, щоразу включаючи їх до своїх концертних програм, незалежно від того, чи виступала в Україні, чи далеко поза її межами.

С. Крушельницька вперше почула українські народні пісні в с. Осівці Бучацького повіту, де народилася і де її батько у той час мав парафію. Першими її піснями були мамині колискові та обрядові

пісні, які звучали в їхній оселі під час Різдвяних та Великодніх свят. У дитячому віці Соломія виховувалася в середовищі сільських дівчаток-однолітків, які часто приходили до хати Соломії, гралися разом із нею і часто співали місцевих дитячих ігрових пісень. Мала Соломія вбирала ці пісні в себе й насолоджувалася ними як чимось особливим і небуденним. А найчастіше вона чула їх й від свого батька, який заохочував своїх дітей до співу, організовуючи домашні хорові концерти, в яких брали участь усі члени сім'ї. Вони й стали першою сходинкою у вихованні Соломії Крушельницької як майбутньої співачки.

У родині о. Амвросія Крушельницького панував культ народної і церковної пісні. А вже після переїзду на парафію до згаданого села, отець відразу взявся за організацію та керування церковним і світським хорами. Тому юна Соломія співала у них, а пізніше й диригувала ними. Це дало їй можливість глибше пізнати професійну культуру свого народу, яка за манерою виконання відрізнялася від вуличного традиційного гуртового співу, тобто була збагачена елементами «культурного» (академічного) виконавства, яке в Галичині мало неповторні (дещо відмінні від східноукраїнського співу) традиції. Ці інтерпретаційні елементи співачка часто використовувала в подальшій виконавській діяльності, роблячи різницю між творами автентичної та професійної орієнтації.

Отож юна Соломія формувала свій мистецький талант у середовищі сільських однолітків, вбираючи традиційну народну культуру як духовну поживу. З цього приводу старша сестра Соломії Олена згадує: «Ми разом із сільськими дівчатами співали пісень на вулиці, брали участь у гагілках та інших народних гуляннях» [4; 51]. Крім цього, вона ще й зазначає, що «У нашому домі народна пісня, місцеві обряди були у великій пошані. Я вислала сестрі Люні (так місцеві жителі називали Соломію) в Італію залищицький народний одяг, в якому один італійський художник намалював її портрет олійними фарбами» [17; 155]. Ці обрядові дійства, в яких юна Соломія брала безпосередню участь, були тією першою «театральною» школою, що дала основу для формування майбутньої неперевершеної вокальної та драматичної артистки і постійне їх пропагування у великому світі.

Усе вищезазначене свідчить про те, що ще з дитячих літ Соломія зростала в аурі місцевих народних пісень, всотувала їхню поезику й мелодику, яка в майбутньому стане для неї фундаментом у формуванні її співочого генія, артистки світової слави.

Місцеві жителі, що знали Соломію особисто, зауважували: «Вона (Соломія – *О.С., О.Д.*) любила прислухатися, коли десь далеко співали хлопці та дівчата, коли голос плив у вечірньому повітрі, робився кришталево чистим, задушевним, зворушував і хвилював. Чудові місцеві народні пісні залишали в її душі глибокий слід» [4; 64–65]. Тобто традиційну місцеву народнопісенну культуру виконання в автентичних формах С. Крушельницька засвоїла ще з дитинства і пізніше неодноразово її ретранслювала у первозданному звучанні в своїй концертній діяльності.

Зі спогадів жительки с. Біла М. Цибульської довідуємося, що «юна Соломія в гурті дівчат завжди була весела і жартівлива, щира товаришка сільських дівчат. Ходила з ними на вечорниці, разом пекли короваї, плели вінки для молодих і ходили на весілля» [7; 75]. Це вказує на те, що Соломія, як донька священика, не виділялася з поміж звичайних сільських дівчат, а була з ними в побуті одним цілим. У родині С. Крушельницької культивувалися народні пісні, особливо ті, в яких увиразнювалася любов до рідної землі, до славного минулого українського народу. Тому не дивно, що Соломія так трепетно захоплювалася місцевими (подільськими) піснями про славних українських героїв П. Конашевича-Сагайдачного, П. Дорошенка, С. Морозенка, Б. Хмельницького, О. Довбуша та ін. Виконувала їх з особливою теплою і задушевністю і з такою святістю представляла їх перед народами світу. Власне, це засвідчує великий патріотизм співачки й постійне найменування себе українкою.

Майже всі свої концерти, в яких би країнах вона їх не давала, артистка-патріотка завершувала співом українських народних пісень, найчастіше – пісень зі свого рідного села. Як уже зазначали, більшості українських народних пісень Крушельницька навчилася безпосередньо від білецьких жителів. Зате вона їх в жодному разі не імітувала. Виконувала подільські народні пісні у своїй власній інтерпретації. Тому ці пісні справляли на слухачів величезне враження завдяки своїй глибокій проникливості у зміст кожного твору, індивідуальну культуру її як виконавиці.

С. Крушельницька, як незвичайна виконавиця, володіла особливою чарівністю культури співу. Вона вміла тримати публіку в надзвичайній магнетичній напрузі. Це особливо було відчутно, коли вона співала народні пісні зі свого рідного села. Під час співу слухачі були ніби зачаровані. Після закінчення кожної пісні в залі панувала кілька секунд тиша. І лише опісля зривалася буря оплесків, яка довго не стихала. Про це неодноразово свідчили відомі музикознавці у своїх дописах в періодиці та споминах про геніальну артистку. Вони, власне, й характеризують велич С. Крушельницької як співачки й незвичайного Майстра виконавської інтерпретації, її вміння володіти силою кожного, окремо взятого звука і звукового потоку.

С. Крушельницька уклала власні концертні програми з народних пісень таким чином, що в них були наявні твори різні і за характером, і за темпом виконання. Про перевагу життєрадісних пісень над іншими в своєму репертуарі вона зізналася під час спілкування з українським композитором та музикознавцем С. Людкевичем: «Чи Ви не забули, докторе, що я нетерпляче чекаю Ваших нових обробок українських народних перлин? І побільше б радісних, жартівливих! Мій концерт-звіт вже не за горами, а хотіла б, як робила це раніше, закінчити концерт життєрадісною піснею і залишити слухачів у доброму піднесеному настрої» [12; 165]. На вміння правильно компонувати концертні камерні програми звернула увагу й її племінниця Ярослава Гапій: «Тітка Соломія так чудово, так жалібно і так зворушливо співала пісню «Ой летіли гусоньки понад сад»..., що я не витримала і голосно захлипала... А вже наступну пісню заспівала веселу – «Ой брехали воріженьки» [5; 185]. Коли після виконання низки українських народних пісень бурхливим оплескам не було кінця, С. Крушельницька завжди співала прощальну для публіки пісню «Час додому, час». Це був своєрідний знак-сигнал, що співачка уже втомлена і її виступу наставав кінець.

Власне такого роду укладання програми підтвердив концертний виступ С. Крушельницької, що відбувся в Коломиї 1928 р. У ньому був укладений такий порядок українських народних пісень: «Ой за гаєм зелененьким» (протяжна), «Ой кум до куми залицявся» (жвава), «Ой зійди, зійди, та зіронько вечірняя» (протяжна), «Ой брехали воріженьки» (жвава) і т. п.» [1; 256]. Треба зазначити, що виконуючи ці пісні, Крушельницька вклала в них таку культуру співу, що слухачі шаленіли від захоплення, безперестанку викликали виконавицю на «біс». Адже, як відомо, співачка вміла глибоко вникати у зміст кожного твору, перевтілюватися в конкретний образ чи персонаж, властивий тому чи іншому твору, вірно передавати своїм виконанням дух епохи і специфіку жанру. А ще артистка вміла кожному виконуваному нею творові надавати яскравої мистецької індивідуальності. І це чи не один із найцінніших особливостей культури її співу, а, в цілому, й неперевершеному її таланту.

С. Крушельницька найчастіше виконувала в своїх камерних концертах весільні пісні з рідного села. Серед них найчастіше можна було почути її улюблені «Ой летіли білі гуси через сад», «Хиляються ворота», «Через сад-виноград», «Тихо, тихо Дунай воду несе». Ці пісні Соломія засвоїла від односельців ще в юному віці. Вона разом зі своїми дівчатами-ровесницями часто була присутня на білецьких весіллях. Їй саме ці пісні виконувалися в обряді під час дарування молодої та накладання молодій на голову хустки. Їхній зміст суголосний з переходом безтурботної дівчини в сімейне життя, яке в стосунках зі свекрухою розмаїте. А загалом ці пісні нагадували Соломії юні роки в рідному домі й перебування її в колі весільного обряду.

Крім весільних пісень Соломія часто виконувала й любовні та сімейні пісні. Серед них: «Прийшов я до хати» (любовна), «Сам п'ю, сам гуляю» (сімейна), «Попід гаєм зелененьким» (сімейна), «Ой зацвіла черемшина зрісна» (любовна), «Ой де ти йдеш, мій миленький» (любовна) та ін. Їхнє виконання, за спогадами очевидців, було настільки емоційним і проникливим, що сформовані в уяві слухачів образи, події та картини природи набували реальних рис.

Найемоційнішою, як зазначали її сучасники, була пісня «Вівці мої, вівці», записана відомим галицьким хором диригентом І. Охрїмовичем (братом етнографа В. Охрїмовича, чоловіка старшої сестри Соломії Олени) на Гуцульщині. Він спеціально передав цю пісню Соломії для поповнення репертуару. Ця пісня постійно викликала сльози на очах слухачів. Як зазначав сучасник С. Крушельницької, видатний український композитор і музикознавець С. Людкевич, співачка надавала перевагу народним пісням оптимістичного характеру: «Скромна елегійна «Цвітка дрібная» не могла дати можливості на повну силу виявитися голосовим та емоціональним засобам співачки. Зате розгониста, широка народна пісня «В неділеньку вранці» багато більше підходила для артистки, і вона добула з неї стільки сили і блиску, що справила надзвичайне враження та немовби влаштувала показову лекцію для всіх пізніших виконавців цієї пісні в обробці Ярослава Лопатинського» [12; 165].

Зауважимо, що С. Людкевич звернув увагу й на саму культуру виконання великою артисткою народних пісень із її села: «Виконуючи одну-дві пісні зі свого рідного села на Поділлі, артистка тоді перевтілювалася: Вона, здавалося, забувала про свою велику славу, про свої успіхи на європейських столичних сценах і цілковито переносилася в середовище рідного села. Співала ті пісні в своїй обробці, навмисне так, як збереглися вони в її душі ще з дитячих років. Краса, навіть своєрідна примітивність окремих пісень робили їх надзвичайно оригінальними» [12; 165]. С. Людкевич, як ніхто інший з музикознавців, помітив у виконанні Соломією народних пісень із подільського краю їхню первозданність і вміння артистки виконувати їх саме таким чином. Адже він мав можливість слухати народні пісні з фонографа й тому вмів правильно визначити особливості співу представників із кожного етнографічного району Галичини. Тому його оцінка виконання Крушельницькою подільських народних пісень в автентичному викладі є незаперечною й не викликає жодних оціночних сумнівів.

У репертуарі С. Крушельницької часто були присутні й народні пісні літературного походження. І це й не дивно. Адже в 1875 р. у Львові організовано видавництво «Бібліотека музикальна», що ставило за

мету популяризувати твори галицьких та великоукраїнських композиторів. Організаторами цього видавництва були відомі культурно-громадські діячі і композитори О. Нижанківський, А. Вахнянин, К. Студинський, а серед них і батько Соломії – А. Крушельницький. Разом із творами П. Ніщинського, М. Лисенка, С. Воробкевича, М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, Є. Купчинського вони видавали і збірники українських народних пісень, які розходилися по всіх місцевостях Галичини і ставали основою репертуару аматорських колективів та окремих виконавців.

Видання «Бібліотеки музикальної» знаходилися і в родині о. Амвросія Крушельницького. Вони часто ставали основою їхнього домашнього музикування. З цього приводу П. Медведик зазначає: «Народні пісні літературного походження поряд із авторськими творами були у великій пошані на домашніх концертах у родині Крушельницьких» [13; 9]. Значна частина пісень літературного походження, співаних у їхньому родинному колі, в майбутньому стане основою репертуару, виконуваного С. Крушельницькою перед різноманітною аудиторією, часто й перед першими особами різних держав.

Народні пісні літературного походження все частіше посідають вагоме місце в її репертуарі у камерних концертних програмах. Вона їх часто виконувала поряд з автентичними народними піснями, зокрема й з піснями з її рідного села. Цікаву думку про фольклоризацію пісень літературного походження висловив музикознавець і фольклорист О. Барвінський. З цього приводу він зазначає: «Їхній появі (народних пісень літературного походження – О. С, О. Д.) спричинилася творчість українських поетів-класиків, починаючи від Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка й закінчуючи Богданом Лепким, Степаном Чернецьким та іншими їхніми сучасниками. Виконавці-любители відбирали для озвучення найбільш співні (термін – С. Людкевича) та найближчі, за формою, характером, до народних пісень тексти. У процесі побутування ці пісні засвоювалися людьми, поширювалися по Україні та за її межами і, фольклоризуючись, набирали інколи нових рис, пристосовувалися до місцевих музичних або мовних традицій. Звідси ці відхилення в текстах від їхніх оригіналів, які часом спостерігаємо у піснях літературного походження. Музична ozdoba цих пісень має, переважно, риси українського міського романсу, в них помітні також ознаки професійної композиторської творчості» [2; 228].

Однією з найулюбленіших пісень С. Крушельницької була «Родимий краю, село родиме». Її авторами були поет І. Мидловський та композитор В. Матюк. Твір написаний настільки майстерно, що за своїми художньо-виражальними засобами аж ніяк не відрізнялася від найпопулярніших народних пісень. У нього було вкладено найглибші фібри людської душі, що віддзеркалювалися у великій любові до рідного краю, до батьківського дому. Тому ця пісня у скорому часі фольклоризувалася й стала набутком широких співочих кіл. Вона стала однією з найулюбленіших і для С. Крушельницької. Тому співачка часто завершувала цією піснею свої концертні програми й таким чином ніби перебувала на батьківщині.

Особливо популярними серед галицьких співаків були обробки українських народних пісень М. Лисенка. Композитор щиро радів, що С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга часто виконували їх, інтерпретували їх з великою майстерністю і пієтетом. Мабуть не було такого камерного концерту співачки, в якому не прозвучали як авторські твори славетного композитора, так і його обробки народних перлин. До улюблених композицій співачки належали композиції «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна» з першої серії музики до «Кобзаря» та обробки «Ой за гаєм, гаєм», «Ой кум до куми залицявся», «Ой зйди, зйди та, зірньоно вечірняя», «Ой брехали воріженьки». Зокрема, про виконання другої пісні М. Яцків писав: «З такою силою, з такою правдою, з такою майстерністю – я не знаю, коли ще хтось проспівав цю глибоко драматичну народну пісню» [14; 110]. Про глибоко майстерне виконання обробок українських народних пісень М. Лисенка у виконанні С. Крушельницької з теплою та з великим захопленням відгукувалися відомі галицькі музиканти й співаки – С. Людкевич, Ф. Колесса, В. Барвінський, М. Сабат-Свірська та ін. Кожен із них залишив неоціненні враження на сторінках галицької періодики про спів Соломією українських народних пісень в обробці М. Лисенка.

Бажаючи виявити подяку великій артистці за популяризацію народних пісень і своїх творів, М. Лисенко присвятив їй декілька кращих творів. Серед них: «Я вірую в красу», «Хіба тільки розам цвісти?», «Не забудь юних днів» [8; 99]. Співачка особливо захоплювалася співом народних пісень: «з такою задушевністю співала їх і з такою святістю пізніше понесла їх у світ, знайомлячи інших людей з нашими скарбами» [15; 75].

Проживаючи в Італії, С. Крушельницька вечорами збирала в своєму домі гостей, влаштовувала домашні концерти. Крім творів західноєвропейських композиторів, активно популяризувала український репертуар, насамперед українські народні пісні. Звеличувала їх наприкінці програми під власний супровід. Неодноразово на таких концертах звучали власні обробки українських народних пісень «Хиляються ворота», «Через сад-виноград», «Ой за гаєм зелененьким», «Ой прийшов я до хати», «Сам п'ю, сам гуляю». Ці пісні С. Крушельницька вважала квінтесенцією своїх концертних програм, а водночас і найціннішим скарбом своєї малої батьківщини. Вони завжди тримали її в національному дусі.

Своє враження від співу українських народних пісень висловила й письменниця О. Кобилянська. З цього приводу вона зазначала: «Соломія Амвросіївна співає охоче, натхненно. Одна пісня, друга. Вони все більше беруть за душу, заводять у якесь особливе царство піднесеної туги, ясного трагізму, моління до рідної землі. Це ті народні пісні, в яких Соломія завше знаходила затаєний лише для неї нюанс, натяк, ледь вловимий поворот думки...» [11; 186]. Популяризація рідної пісні була головним завданням славетної артистки. Завдяки їй «Перед очима цивілізованих людей світу засяяли різноманітні народні перлини – пісні українського народу» [9; 3].

Співаючи українські народні пісні, С. Крушельницька, в першу чергу, звертала увагу на їхню поетичність у широкому сенсі цього слова. Кожна, проспівана нею народна пісня сприймалася слухачами, як картинка з народного життя, з її радісним і сумним суголоссям. Тому після виконання нею кожної пісні в залі зривалися бурхливі оплески, які подовгу не стихали. Кожен слухач ніби переносився у зміст виконуваної пісні й ніби перебував у реаліях поданого в ній життєвого епізоду. Під час виконання народних пісень співачка намагалася поглиблювати традицію їхнього сприймання на новому якісному рівні. Тому багато співаних Крушельницькою пісень, особливо балад, звучали, як урочисті чи драматичні твори. А в деяких із них, як у давньогрецьких ляментациях, звучала туга над долею народу або окремого її героя.

Об'єктивну оцінку майстерності виконання С. Крушельницькою українських народних пісень дав видатний український співак-педагог П. Кармалюк. З цього приводу він писав: «Це був не просто спів, а справжнє священнодійство. Кожною піснею Соломія Амвросіївна викликала все нові й нові почуття, емоції, настрої, думки. В залежності від твору, співачка змінювала манеру, характер і стиль виконання. В кожному звуці, слові, реченні, у кожній пісні відчувалися велика душа, висока культура і колосальний досвід артистки, а також досконала вокальна школа і надзвичайний артистизм» [10; 264].

До слів П. Кармалюка можна додати й оцінку відомого українського музиканта, сина композитора К. Стеценка – Вадима. Він, працюючи з 1946 р. у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, неодноразово спілкувався з видатною співачкою і слухав її неперевершений спів. У своєму споміні про неї він зазначав: «Крушельницька співала під власний фортепіанний супровід мелодії свого дитинства, які чула в рідному селі. У порівнянні з класичним репертуаром, виконання Крушельницькою народних перлин відзначалося зовсім іншими художніми прийомами. В її співі з'явилася якась первісна простота, чистота, щирість. Жодного натяку на афектацію, жодної надмірної кульмінації – все надзвичайно задушевно. Здавалося, що то говорить сама душа народу, розкриваючи свої потаємні, глибинні внутрішні сили» [18; 331].

Вищезазначені висловлювання відомих співаків свідчать про те, що С. Крушельницька досконало розуміла автентичну культуру виконання народних пісень, неписані правила традиційної вокалізації та природні можливості їхнього нюансування. Це й давало підстави видатним музикантам так глибоко захоплюватися її співом народних перлин, її вмінням інтерпретувати їх.

*Висновки.* Отже, українські народні пісні в репертуарі С. Крушельницької – чи не найвагоміша сторінка у концертних програмах її виступів. Адже співачка виховувалася на них, починаючи від маминої коліскової і впродовж свого юного й молодого життя в співочому середовищі своїх односельців. Найважливіше місце в її репертуарі посідали народні пісні з її с. Біла, особливо весільні, родинно-побутові та пісні літературного походження. Вони були окрасою її концертних програм, візитівкою її як патріотки. Значне місце у її репертуарі посідали й обробки українських народних пісень М. Лисенка. Через неперевершене виконання Лисенкових творів, композитор присвятив співачці кілька своїх оригінальних творів. Глибоке та досконале пізнання традиційного народного співу, помножене на філігранну культуру виконання класичних творів, стало підвалиною для формування генія С. Крушельницької, як співачки. А до цього додалася ще й неперервна тяглість духовності та музичності її родоvodu, без яких співочий феномен артистки був би не можливий.

#### Список використаної літератури

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: дослідження, публіцистика, листи / Упоряд., ред. передмова, прим., пояснення слів В. Грабовського. Дрогобич : Коло, 2004. 264 с.
2. Барвінський О. Споми́ни з мого життя. Частина перша та друга / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; УВАН у США; Історична секція; Упоряд. А. Шацька, О. Федорук. Нью-Йорк; Київ : Смолоскип, 2004. 526 с.
3. Бермес І. Соломія Крушельницька і народна пісня. *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір*. Зб. ст. / Ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. С. 130–136.
4. Віночок Соломії Крушельницької: поезії і музичні твори. Висловлювання визначних діячів культури. Репертуар співачки / Відділ культури Тернопіль. облвиконкому; обл. відділення українського фонду культури; Білецький меморіальний музей С. Крушельницької; Зібрав і упорядкував П. Медведик. Тернопіль : ВПК «Збруч», 1992. 128 с.
5. Гапій Я. Із закосиченої юності *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування*. Ч. I. С. 185.
6. Герета І. П. Музей Соломії Крушельницької. Нарис-путівник. Львів : Каменяр, 1978. 28 с.

7. Залеський О. Соломея Крушельницька. *Бучач і Бучаччина: Історико-мемуарний зб.* Нью-Йорк; Лондон; Париж; Сідней; Торонто, 1972. С. 68–172.
8. Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка: Праці музикознавчої комісії. Т. ССXXVI. Львів, 1993. 532 с.
9. Їй аплодував світ: До 100-річчя від дня народження Соломії Крушельницької: Бібліографічний список / Укл. Л. Пустовідко. Тернопіль : Облполітграф, 1973. 193 с.
10. Кармалюк П. Зустрічі, зустрічі... *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування.* Ч. I. С. 264.
11. Кобилянська О. Твори в 5 т. Т. 5. За ситуаціями; Статті та спогади, автобіографії, листи 1889–1933. Київ : Худож. літ., 1953. 767 с.
12. Людкевич С. Спомин. *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування.* Ч. I. С. 165.
13. Медведик Петро. Пісні Соломіїного краю. *Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського району Тернопільської області / Упоряд. : П. Медведик, О. Смоляк.* Тернопіль : Збруч, 1993. С. 5–18.
14. Мишуга О. Спогади, матеріали. Листи / Упоряд., підготовка текстів, вступ. ст. та примітки М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. 779 с.
15. Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського району Тернопільської обл. Білецький меморіальний музей Соломії Крушельницької / Упоряд.: П. Медведик, О. Смоляк. Тернопіль : друк. «Збруч», 1993. 190 с.
16. Романюк І. Народні пісні з малої батьківщини Соломії Крушельницької (на матеріалі фольклорної експедиції в с. Білявинці Бучацького р-ну Тернопільської обл.). *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір. Зб. ст. / Ред.-упоряд. О. Смоляк.* Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. С. 144–152.
17. Скорик М.-С. З раннього дитинства. *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування....* Ч. I. С. 155.
18. Стеценко В. Незабутні зустрічі. *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування...* Ч. I. С. 331.

### References

1. Barvinskyi V. Z muzychno-pysmennytskoi spadshchyny: doslidzhennia, publitsystyka, lysty / Uporiad., red, peredmov, prym., poiasnenniasliv V. Hrabovskoho. Drohobych : Kolo, 2004. 264 s.
2. Barvinskyi O. Spomyny z mohozhyttia. Chastyna persha ta druha / NAN Ukrainy. Instytutliteratury. T. H. Shevchenka; UVAN u SSHA; Istorychna sektsiia ; Uporiad. A. Shatska, O. Fedoruk. Niu-York; Kyiv : Smoloskyp, 2004. 526 s.
3. Bermes I. Solomiia Krushelnytska i narodna pisnia. *Solomiia Krushelnytska ta svitovyi muzychnyi prostir. Zbirnyk statei / Redaktor-uporiadnyk Oleh Smoliak.* Ternopil : Vyd-vo «Aston», 2007. S. 130–136.
4. Vinochok Solomii Krushelnytskoi: poezii i muzychni tvory. Vyslovliuvannia vyznachnykh diiachiv kultury. Repertuar spivachky / Viddil kultury Ternopilskoho oblyvkonkomu; obl. Viddilennia ukrainskoho fondokultury; Biletskyi memorialnyi muzei Solomii Krushelnytskoi; Zibrav i uporiadkuvav P. Medvedyk. Ternopil : VPK «Zbruch», 1992. 128 s
5. Hapii Yaroslava. Iz zakosychoi yunosti. *Solomiia Krushelnytska: Spohady. Materialy. Lystuvannia.* Ch. I. S. 185.
6. Hereta I. P. Muzei Solomii Krushelnytskoi. Narys-putivnyk. Lviv : Kameniar, 1978. 28 s.
7. Zaleskyi O. Solomeia Krushelnytska. *Buchach i Buchachchyna: Istoryko-memuarnyi zbirnyk.* Niu-York; London; Paryzh; Sidnei; Toronto, 1972. S. 68–172.
8. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Tarasa Shevchenka: Pratsi muzykoznavchoi komisii. T. SSXXVI. Lviv, 1993. 532 s.
9. Ii aploduvav svit: Do 100-richchia vid dnia narodzhennia Solomii Krushelnytskoi: Bibliohrafichni spysok / Uklala L. Pustovidko. Ternopil : Oblpolithraf, 1973. 193 s.
10. Karmaliuk P. Zustrichi, zustrichi... *Solomiia Krushelnytska: Spohady. Materialy. Lystuvannia.* Ch. I. S. 264.
11. Kobylianska O. Tvory v 5 tomakh. T. 5. Za sytuatsiiamy; Statti ta spohady, avtobiohrafii, lysty 1889–1933. Kyiv : Khudozhnia literatura, 1953. 767 s.
12. Liudkevych S. Spomyn. *Solomiia Krushelnytska: Spohady. Materialy. Lystuvannia.* Ch. I. S. 165.
13. Medvedyk Petro. Pismi Solomiinoho kraiu. *Narodni pisni z sela Solomii Krushelnytskoi, zapysani v s. Bila Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti / Uporiadnyky : Petro Medvedyk, Oleh Smoliak.* Ternopil : Zbruch, 1993. S. 5–18.
14. Myshuha Oleksandr: spohady, materialy. Lysty / Uporiadkuvannia, pidhotovka tekstiv, vstupna stattia ta prymitky M. Holovashchenka. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1971. 779 s.
15. Narodni pisni z sela Solomii Krushelnytskoi, zapysani v s. Bila Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti. Biletskyi memorialnyi muzei Solomii Krushelnytskoi / Uporiadnyky: P. Medvedyk, O. Smoliak. Ternopil : druk. «Zbruch», 1993. 190 s.
16. Romaniuk Iryna. Narodni pisni z maloibatktivshchyny Solomii Krushelnytskoi (namateriali folklornoi ekspedytsii v selo Bili avyntsi Buchatskoho raionu Ternopilskoi oblasti). *Solomiia Krushelnytska ta svitovyi muzychnyi prostir. Zbirnyk statei / Redaktor-uporiadnyk Oleh Smoliak.* Ternopil : vyd-vo «Aston», 2007. S. 144–152.
17. Skoryk Mariia-Solomiia. Z rannoho dytynstva. *Solomiia Krushelnytska: Spohady. Materialy. Lystuvannia.* Ch. I. S. 155.
18. Stetsenko V. Nezabutni zustrichi. *Solomiia Krushelnytska: Spohady. Materialy. Lystuvannia.* Ch. I. S. 331.

### UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE REPERTOIRE OF SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA

**Dovhan Oksana** – candidate of pedagogical sciences (PhD), associate professor at the department of musicology and methods of musical art of the Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)

**Smoliak Oleh** – doctor of art studies (Ph Dr), professor at the department of musicology and methods of musical art of the Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)

The article presents a list of Ukrainian folk songs performed by world-famous singer Solomiya Krushelnytska during concerts, both in Ukraine and abroad. Favorite folk songs from the native village of Bila, Ternopil District, and songs arranged for the voice of Mykola Lysenko and other authors, which were part of the repertoire of the brilliant singer, were analyzed.

The evaluations of famous Ukrainian composers, musicologists and singers who listened to folk songs performed by Krushelnytska and described their impressions of her singing are summarized.

Attention was drawn to Solomiya Krushelnytska's ability to compose concert programs of folk songs and to interpret them in an unusual and unique way.

*Key words:* Solomiya Krushelnytska, Ukrainian folk songs, repertoire, concert programs, concert performances.

**UDC 398.82 (477)**

#### **UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE REPERTOIRE OF SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA**

**Dovhan Oksana** – candidate of pedagogical sciences (PhD), associate professor at the department of musicology and methods of musical art of the Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)

**Smoliak Oleh** – doctor of art studies (Ph Dr), professor at the department of musicology and methods of musical art of the Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)

*The purpose of the article* is to analyze the Ukrainian folk songs performed by Solomiya Krushelnytska in her concerts, to note her favorite songs from her native village of Bila, to characterize the assessments of famous Ukrainian musicologists and singers who attended the singer's concerts and admired her unsurpassed voice.

*Research methodology.* The methodological basis of the research is the cultural works of L. Kornii, B. Syuta, L. Kiyanovska, L. Yarosevych, which consider prominent artistic figures in the context of socio-cultural processes that are identical with them in the corresponding historical dimension.

*Methods.* The article uses the following research methods to solve individual issues and tasks. Namely: source studies, retrospective, historical, cultural, structural and analytical. It is this systematic approach in the application of analytical methods that will ensure thorough understanding of the figure of S. Krushelnytska as a performer of Ukrainian folk songs.

*The scientific novelty* of the study is that for the first time, based on the analysis of Ukrainian folk songs performed by Solomiya Krushelnytska, their grouping was generalized at the level of songs from the native village of Bila, Ternopil District, folk songs arranged by Mykola Lysenko. As well as summarizing the evaluations of the folk songs performed by the singer, submitted by well-known Ukrainian musicologists and singers.

*The practical significance* of the study is that its results can be used by scientists and practicing musicians when performing folk songs both on stage and in solo singing classes.

*Key words:* Solomiya Krushelnytska, Ukrainian folk songs, repertoire, concert programs, concert performances.

Надійшла до редакції 17.10.2022 р.

**УДК 78.27; 78. 491**

#### **ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ «ПРОЩАННЯ» ЧЖАНА ЦЯНЬІ У ПРОЕКЦІЇ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР**

**Чжан Цзеї** – аспірант кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0002-3628-8224>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.559>  
z928423539@gmail.com

Зосереджено увагу на аналізі закономірностей векторів розвитку музичної мови в інструментальній музиці сучасного китайського композитора Чжана Цяньї під кутом зору діалогу культур. Розглянуто основні тенденції музичної мови митця, а також виокремлено домінуючі засоби виражальності у вибраному творі. Висвітлено роль сучасних композиторських технік як основних засобів для втілення музичних образів. Також у роботі окреслюються прояви фольклору у музичній мові інструментального ансамблю «Прощання», а також звукообразальні ефекти, що допомагають у створенні цілісного музичного образу.

*Ключові слова:* композитори Китаю, діалог культур, сучасна музика, музична мова.

*Постановка проблеми.* У розлогіій палітрі китайської музики значне місце посідають твори Чжана Цяньї (нар. 1959 р.) – китайського композитора, доктора філософії, члена IX-XI Національного комітету Китайської народної політичної консультативної конференції, директора Асоціації китайських музикантів, запрошеного професора університету Яньбінь. Творчий доробок композитора доволі різноманітний за жанрами та складами. Чжан Цяньї є автором симфоній, камерної та вокальної музики, опер, сценічних драм та значної кількості композицій для фільмів. Чималу частину робіт складають інструментальні твори, а саме: симфонічна поема «Північний ліс», симфонічна сюїта «Випадкові думки в Юньнані», симфонічний каприс «Наші минулі роки», Концерт для віолончелі, Струнний квартет «in A», Квартет для віолончелі.



Зазначимо, що саме в композиціях для інструментального ансамблю якнайкраще можна виявити прикметні ознаки музичної мови композитора.

На сьогодні актуальними залишаються питання, що стосуються проблематики взаємовпливів китайського та європейського мистецтва. Зауважимо, що цьому сприяють глобалізаційні процеси, які спричиняються до зближення цих культур. У такий спосіб виникає тісна міжкультурна комунікація, внаслідок якої з'являються численні мистецькі проекти, фестивалі, конкурси, конференції, тощо. Одним із важливих контекстів прояву цієї взаємодії є інструментальна творчість, яка постає тим майданчиком, на якому реалізується діалог музичних культур.

Особливу увагу китайських композиторів таких як Тан Дунь, Чен І, Чжоу Лун, Чен Чіганг, привертає втілення національного колориту, опора на фольклор. Схожі тенденції науковці простежують і у музичному доробку Чжан Цяньї.

Митець значний час досліджував китайську народну музику різних етнічних груп країни. Зокрема, в його альбомі «Легенда», записаний і виданий у 1994 р., композитором опрацьовано понад 13 народних пісень, робота над яким тривала понад двадцять років. У цих композиціях митець, інспірований фольклором етнічних груп Китаю, передає специфіку звучання народних інструментів, а також основну увагу приділяє відтворенню певних особливостей виконання. У виборі тематики для композицій автор, зазвичай, використовує міфологічні сюжети, історичні легенди. Часто зустрічається опора на фольклор, спостерігається запозичення з нього окремих тем, сюжетів та виражальних засобів. Звертаючись до глибинних пластів народнопісенної та інструментальної творчості, сучасний китайський митець Чжан Цяньї створив низку творів, присвячених вагомим історичним постатям та подіям. Серед них слід згадати найпопулярніші: «Да Ши», «Чингізхан», «Даянфан», «Прощання», «На вершині гори Надонг», «Похід до Тибету», «Гяньлу» та ін. Саме у музичній мові цих творів найбільш повно увиразнюється опора на національні джерела.

*Аналіз досліджень та публікацій.* В музикознавчій літературі творчість Чжана Цяньї висвітлена побіжно у роботі Гаррісона Райкера «Нова музика Сходу» [5], у якій автор розглядає загальні стилістичні напрями доробку композитора. Лю Чинчі у праці «Критична історія нової музики у Китаї» [3] окреслює основні віхи життєтворчості композитора та найбільш знакові композиції митця. Інструментальні ансамблеві твори Чжана Цяньї досі не були дослідженими та висвітленими під кутом зору аналізу виражальних засобів та архітектонічних закономірностей, відтак особливостей музичної мови, в чому і проявляється актуальність пропонованої статті.

*Мета роботи* – комплексний аналіз виражальних засобів китайського інструментального мистецтва у взаємозбагаченні із західноєвропейськими тенденціями та техніками на прикладі інструментального ансамблевого полотна «Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альту та ударних інструментів.

*Методологічною базою* дослідження послужили роботи українських та зарубіжних музикознавців, у яких розглядаються питання ладу, форми, тональності та гармонії в музиці ХХ ст, а також праці, присвячені творчості композитора та дослідження, в яких розкриваються основні методи поєднання елементів народної творчості та професійної музики.

*Наукова новизна* роботи полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба комплексного музично-теоретичного аналізу інструментального твору «Прощання» Чжана Цяньї для виявлення особливостей музичної мови та принципів формотворення.

*Вклад основного тексту.* Інструментальний ансамбль Чжана Цяньї «Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альту та ударних інструментів скомпонований у 1983 р. та репрезентує ранній період творчості композитора. Свій задум автор втілює у наскрізній формі. Це програмний твір, підґрунтям для якого постала історія кохання славного генерала Сян Юя<sup>1</sup> та його наложниці Юджі, що опинилися в оточенні під час вражаючої битви при Гайся<sup>2</sup>. Форма твору вкладається у наскрізну за формулою: a-b-c-d-e-f-g з інтонаційними арками.

Розпочинається композиція невеличким ритмічним вступом ударних інструментів, у партії яких прослідковуємо перехід від руху четвертей до тремоло, що викликає алюзії початку військових дій. Контрастом до енергійної, «бойової» теми виступає розлога, широкого дихання мелодія, що передає образ Юджі. Ніжна, тендітна мелодична побудова у виконанні партії флейти, занурює слухача у трепетні переживання молодої наложниці (Приклад № 1).

Приклад № 1 Ч. Цяньї «Прощання» (ц. 1)



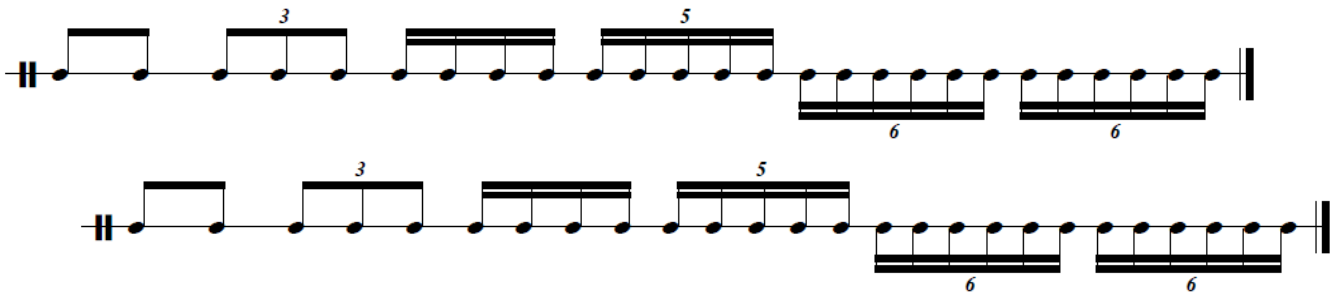
Згодом вона зливається в барвистий дует із кларнетом, що уособлює образ Сян Юя (Приклад № 2).

Приклад № 2 Ч. Цяньї «Прощання» (ц. 1)



Важкі акордові вертикалі, що ґрунтуються на нонакордах із опорою в «g» та «d» переривають ніжний діалог закоханих та передають напруженість військових подій, що відбуваються навколо. На протипагу попереднім ліричним образам, композитор вводить моторошну та дещо грізну партію віолончелі, що уособлює образ противника Сян Юя – Лю Бана. Для якнайточнішої характеристики персонажу композитор послуговується використанням глісандованих прийомів. Несподівано з'являється напружена остинатна інтонація речитативного типу, яка викликає алюзії до фанфарного звучання. В її основі – прогресуюче дроблення масштабних тематичних структур. Вона уособлює фатальну силу, перепону для закоханих, яка постійно нагадує про незворотність трагічних подій (Приклад № 3). Схоже смислове навантаження та використання остинатного ритмічного елемента прослідковуємо у початковій ритмоформулі «Болеро» М. Равеля.

Приклад № 3 Ч. Цяньї «Прощання» (ц. 2)



Почергове проведення цього остинатного елемента спочатку у флейти, згодом у віолончелі, кларнету та знову у флейти, з відповідними устоями на «f», «fis» та «g» та використанням канону, утворює надзвичайно яскравий та бурхливий сонористичний ефект, що ще більше підсилює напругу музичного вислову.

Наступна побудова продовжує розвиток образно-настроєвої лінії та передає буремний час, в якому перебувають герої. Прослідковуємо діалогічність партій між собою, мелодика яких набуває рис декламаційності. Єдність усіх мелодичних ліній створює цілісний, багатовимірний образ, що передає відчуття любовного переживання. Партії флейти та кларнету продовжують комунікувати між собою, завдяки введенню різноманітних поліфонічних прийомів, зокрема інверсії однієї і тієї ж мелодії. Основою постає інтонаційний матеріал, заснований на септимових та секундових ходах та їх поєднаннях (Приклад № 4).

Приклад № 4 Ч. Цяньї «Прощання» (ц. 4)



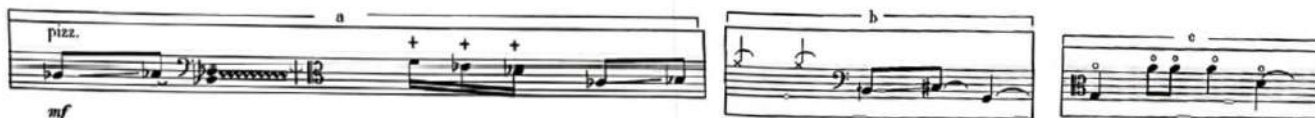
Поява остинатного проведення у партії флейти з опорою «с» символізує фатум, що нависає над закоханими. Перегукування між фортепіано, флейтою та кларнетом, які мають ідентичні початкові ритмічні формули, проте зазнають індивідуального розвитку, створюють ефект напруженого емоційного стану. У партії віолончелі композитор послуговується технікою контрольованої алеаторики та чергуванням витриманого тону задля довершення моторошної картини.

Поява нового ніжного образу знаменує ліричний центр всієї композиції. У цій побудові автор протиставляє лагідну мелодика закоханих та грізний образ Лю Бана. Дуетний виклад між партіями флейти та кларнету стає центром усього полотна. Основу мелодичної лінії складають ніжні секундові та терцієві поєднання. Композитор вдається до введення канону в інверсії однієї і тієї ж мелодії. На протипагу такому світлому образу автор використовує тремольовані та глісандовані поєднання, а також

використання контрольованої алеаторики у партії віолончелі, які додають розвитку сюжетної лінії більшої тривожності та бентежності. Наступним пластом багатопластової фактури постають фортепіанні речитативні інтонації, які доповнюють музичне полотно новими смисловими барвами. Динамізація музичного вислову призводить до появи дзвінких, дещо порожніх акордових вертикалей кварто-квінтового поєднання у партії фортепіано.

Автор продовжує створювати напругу музичного вислову, вводячи в музичну канву нову фазу у розвитку музичного полотна, (припадає на кінець цифри 4), в якій центральним постає образ Лю Бана. Композитор Чжен Цянь використовує у партії віолончелі чітко обрамлений мелодичний паттерн (a,b,c), який повторюється у зазначених комбінаціях (Приклад № 5). У поєднанні із порожніми, грізними квінтовими перегукуваннями у партії фортепіано вони передають відчуття ейфорії перед наближенням «смертельного бою». Переживання закоханих проявляється в «обірваних» інтонаціях, що ґрунтуються на секундових та септимових поєднаннях. Зауважимо тріольний елемент із інтонації фатуму, який знову з'являється у партії фортепіано та ударних інструментів, сигналізуючи про наближення вирішального моменту.

Приклад № 5 Ч. Цянь «Прощання» (ц. 4)



У наступній побудові композитор розвиває драматичну образно-настрійову лінію завдяки поступовому нашаруванню всіх темброво-фактурних пластів. Автор досягає максимального напруження музичного вислову, що знаменує появу генеральної кульмінаційної зони (ц. 8). Задля досягнення вершини бурхливого образу автор звертається до значної кількості сонорних елементів. Так, у партії фортепіано наявне поступове нашарування голосів у вертикальні співзвуччя, що досягають септ- та нонакордів із доданими тонами. Динамізація музичної побудови спричиняється додаванням хроматичних кластерів. Чжан Цянь насичує фактуру різноманітними тембровими та регістровими зіставленнями. Кожен інструмент має свою виражальну силу, які в процесі розвитку накладаються один на одного та утворюють максимально насичену драматичну побудову. Композитор зберігає поєднання партій флейти та кларнету, проте цього разу поєднує їх між собою дзеркально. Задля відтворення музичними засобами в уяві слухача моменту смерті головних героїв композитор вводить важкі акордові комплекси, що створюють напруження та драматизують побудову: використовує елементи алеаторики (Приклад № 2).

Приклад № 6 Ч. Цянь «Прощання» (ц. 9)

Наче передсмертними словами звучать мелодичні фрази партій флейти та кларнету, в яких виринають остинатні інтонації фатуму, що символізують перемогу зла над коханням. На тлі дуєту цих партій, які поєднуються канонічно, з'являються порожні кварто-квінтові акордові комплекси у верхньому регістрі, що передають відчуття ірреальності, ефемерності. А у партії віолончелі з'являється послідовність з активних та грізних кварт, що передають перемогу Лю Бана над Сян Юєм та Юджи, зла над добром.

*Висновки.* Взнявши за сюжет доволі відому історію знаного полководця Сян Юя та його трагічну смерть, композитор створив цілісну, емоційно насичену композицію, в якій майстерно продемонстрував західноєвропейські мовновиражальні засоби у поєднанні з китайським колоритом. Митцю вдалось створити у творі настрій тривожної фрагментарності, передаючи стан закоханих, які знаходяться на межі життя та смерті. Автор послуговується введенням яскравих дисонансних акордових поєднань із превалюючим кварто-квінтовым співвідношенням, а також залученням яскравої напруженої інтонації фатуму, що почасти виринає у музичному полотні. У такий спосіб Чжан Цянь створює інтонаційні арки, що об'єднують

композицію на архітектонічному рівні. У «Прощанні» засоби виражальності підпорядковані основній меті – якомога точніше передати ідейний та образно-настрійний зміст твору. У композиції помітні різноманітні техніки композиції, зокрема сонористику, що найяскравіше проявляється у партіях ударних інструментів та фортепіано. В них автор створює різноманітні шуми, що підсилюють напруженість музичного вислову а також особливі реєстрові співставлення. Слід зауважити і введення в музичну канву алеаторичних композиційних прийомів, а саме контрольованої фактурної алеаторики. У такий спосіб композитор прагне якомога краще передати емоції головних героїв та розвиток напруженого сюжету. Саме завдяки алеаториці втрачається відчуття традиційної музичної форми, і побудова набуває рис наскрізного розвитку. Партитура твору сповнена особливими артикуляційними позначками, які впливають на сонористичні ефекти, а також додають свободи у інтерпретації партії. Типи викладу в інструментальному ансамблі «Прощання» Чжана Цяньї поряд із гомофоно-гармонічним, рясніють різноманітними проявами поліфонічних елементів, проведення яких постають одним із основних принципів у розвитку центральних музичних образів. Всі інші інструменти (ударні та фортепіано) створюють ефект просторовості та стають тим підґрунтям-глом, на якому розвиваються ключові сюжетні лінії.

В інструментальному ансамблі «Прощання» присутність національного начала проявляється насамперед у втіленні образів китайських історичних осіб, історичними подіями. Разом з тим автор використовує традиційні національні інструменти, зокрема китайський барабан, баньгу (невеликий китайський односторонній барабан) та маленький китайський гонг, що допомагають якнайповніше відчувати музичний звукопис Китаю. Варто також зауважити використання звукозображальних елементів, які націлені на створення алузії до звучання певних китайських інструментів а також особливості гри на них.

Отже, важливість розгляду та детального аналізу форми та засобів музичної виражальності твору китайського композитора Чжана Цяньї допомагає визначити основні засади музичної мови митця для глибшого розуміння його стилю, виявлення у ньому національних особливостей. Використання алеаторики, сонористики, сучасних гармонічних прийомів, кластерів свідчать про талановите введення новаторських європейських технік. Стиль Чжан Цяньї у інструментальних композиціях репрезентує синтез китайських та європейських традицій.

#### Примітки

<sup>1</sup>. Сянь Юй – китайський політичний і військовий діяч. Його життєва історія була надзвичайно цікавою, тож у китайському мистецтві здобула особливу популярність та стала сюжетом для багатьох творів для театру, літератури та кіно.

<sup>2</sup> Битва при Гайся – вирішальна битва чу-хуанської війни у стародавньому Китаї. Вона вважається однією з найважливіших у історії, адже після неї династія Хань поширилась на теренах всього стародавнього Китаю.

#### Список використаної літератури

1. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия. Львів: БаК, 2005. 232 с.
2. Ценова В. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
3. Liu C. C. Critical history of new music in China. The Chinese University of Hong Kong, 2010. 1000 p.
4. Mittler B. Dangerous Tunes. The politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiebaden, Harrassowitz, 1997.
5. Ryker H. New Music in the Orient: Essaus on Composition in Asia Since World War II, F. Knuf, 1991. 286 p.

#### References

1. Pavlyshyn S. Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv : BaK, 2005. 232 s.
2. Tsenova V. Teoryia sovremennoi kompozytsyy. Moskva : Muzyka, 2005. 624 s.
3. Liu C. C. Critical history of new music in China. The Chinese University of Hong Kong, 2010. 1000 p.
4. Mittler B. Dangerous Tunes. The politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiebaden, Harrassowitz, 1997.
5. Ryker H. New Music in the Orient: Essaus on Composition in Asia Since World War II, F. Knuf, 1991. 286 p.

#### ZHANG QIANYA'S INSTRUMENTAL ENSEMBLE «FAREWELL» IN THE DIALOGUE OF CULTURES PROJECTION

Zhang Zeyi – Graduate student at the Departmen Music History,  
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy

Attention is focused on the main vectors of the development of musical language in instrumental music by modern Chinese composer Zhang Qianyi in the context of cultural dialogues. This problem is illustrated by the example of his instrumental work «Farewell». In his composition, Zhang Qianui shows the direct communication between Eastern and Western musical language traditions, creating an original work of art. In «Farewell» we can also admit that modern Chinese music retains its uniqueness and significantly impacts musical art in general. In our research, we discovered the main tendencies and regularities of musical language, that affect on principles of formation of the

composition. In particular, it should admit the use of modern techniques of composition, namely: sonoristics and aleatorics. At the same time, the composer pays special attention to the national principle, which is manifested primarily in the embodiment of images of Chinese history and the use of Chinese instruments. The author also refers to interesting sound-imaging effects that convey the sound of timbres of folk instruments and the techniques of playing them. «Farewell» is a vivid example of intercultural communication in the instrumental work of modern Chinese composers in which Western European and Eastern musical traditions coexist.

*Key words:* composers of China, culture dialogues, modern music, music language.

**UDC 78.27; 78.491**

**ZHANG QIANYA'S INSTRUMENTAL ENSEMBLE «FAREWELL»  
IN THE DIALOGUE OF CULTURES PROJECTION**

**Zhang Zeyi** – Graduate student at the Department Music History,  
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy

*The aim of the article* is comprehensive coverage musical means of expression of Chinese instrumental art through the prism of Western European traditions.

*The methodology basis* of the work are the researches of Ukrainian and foreign musicologists, that are investigating the development, music form, tonality and harmony in the music of the XXth century were used. There are also works dedicated to the Zhang Qianya's works and studies that reveal the main methods of combining elements of the folk art and professional music.

*Conclusions.* The instrumental ensemble «Farewell» by the Chinese composer Zhang Qianyi demonstrates modern methods and approaches in the realization of a creative idea. The composer boldly combines Western European means of speech and Chinese musical peculiarity. The analysis of the musical canvas made it possible to determine the main frequencies of the use of means of musical expression in instrumental creativity, in particular, to increase emotional tension, the author resorts to the introduction of highly dissonant combinations and thickening of the texture, achieving special sonoristic effects. Also, in the work, we highlighted the prevailing trends of the author's musical language, which consists of the close communication of Eastern and Western musical cultures. The composer pays special attention to the embodiment of the folkloric specificities, which we follow in the appeal to sound-image effects, as well as the imitation of playing on folk instruments. We should note that the means of musical expressiveness are subordinated to the main goal – to reflect the figurative content of the composition as best as possible. The form of the work is inserted into the free form, according to the formula: a-b-c-d-e-f-g with intonation arches. The author devotes a significant role in the composition to modern compositional techniques, in particular, we note the sonoristic effects that are embodied mainly in the parts of the piano and percussion instruments, creating unique sound combinations. Zhang Qianyi also uses controlled form-creating aleatorics, thanks to which the form acquires a thorough development. The result of the analysis of "Farewell" demonstrates the peculiarities of Zhang Qianya's musical language in instrumental creativity, helps to fully understand the artist's style as well as traces the interaction of Chinese and European traditions.

*Key words:* composers of China, culture dialogues, modern music, music language.

Надійшла до редакції 21.04.2022 р.

**УДК 78(510) «20» (092)**

**МУЗИЧНА МОВА КОНЦЕРТУ ЛЮ ХАНЛІ «ЦІНЬ ЛІНГСІ – РОЗДУМИ ПРО МІСТО»  
ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ЯНЦЗИНЯ**

**Жень Цзяці** – аспірантка кафедри народних інструментів факультету оркестрових інструментів,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-9667-4347>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.560>

991945543@qq.com

Окреслено творчі здобутки та коло жанрових зацікавлень Лю Ханлі – сучасного китайського композитора, виконавця на китайських цимбалах – Янціні. Аналіз музичної мови митця у концерті «Цінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та Янцзиня продемонстрував вплив європейських романтичних музично-виражальних засобів на трансформацію маньчжурських народно-пісенних зразків. Детальний аналіз циклу дав можливість визначити архітектонічні та композиційно-драматургічні особливості полотна. Визначено, що чітка, ясна сюжетна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, абстрактно відображена в музиці. Охарактеризовані стилістичні особливості концерту «Цінь Лінгсі – Роздуми про місто» свідчать про вдале поєднання митцем європейської музичної мови та національної фольклорної основи.

*Ключові слова:* Янцзинь, Лю Ханлі, музична мова, фольклор, пентатоніка, програмність, композитор, трансформація, ладові мутації.

*Постановка проблеми.* Творчість Лю Ханлі<sup>1</sup>, відомого сучасного китайського композитора,

виконавця на китайських цимбалах – Янцзині, відома не лише в країні, а далеко за її межами. Професор Шеньянської музичної консерваторії Лю Ханлі працює в цій царині уже понад 40 років, продовжуючи традиції Північно-Східного Янцзиня. Його досягнення поширюються у сфері композиції, виконавства, викладання на Янцзині, а також у напрямі реформування та вдосконалення інструменту. Перу митця належить низка талановитих творів: «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» (1987 р.), «Гінь Лішанського ставка» (1992 р.), «Пісня в серці» (1999 р.), «Дитинство» (2014 р.), «Дракон у хмарах» (2015 р.), «Орхідея весняного дощу» (2015 р.), «Північна зірка» (2016 р.) тощо. Перу Лю Ханлі належить багато творів для Янцзиня, митець прекрасно розумів специфіку інструменту, оскільки закінчив Шеньянську консерваторію не лише як композитор народної музики, а й як виконавець на дульцимері, який є спорідненим із Янцзинем. Його майстерні виконання на Янцзині та композиції, у яких синтезуються талановите трансформування фольклору з рисами новаторських особливостей академізму, відкривають нові можливості та шляхи для інноваційного розвитку північно-східних цимбал.

Показовим прикладом такого синтезу виступає концерт Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто», створений у 1987 р. За нього митець отримав Першу премію на Ляолінському композиторському конкурсі. Твір призначений для китайського народного інструменту Янцзинь та оркестру народних інструментів.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Вчені-музикознавці Китаю неодноразово звертались до проблематики розвитку цимбального мистецтва на північному сході країни, зародження та формування шкіл гри на Янцзині. Автор дослідження «Мистецтво китайських цимбалів» (1992 р.) Сян Цухуа виділяє чотири школи гри на інструменті: Кантонська, «Цзяннань Сиджу», Сичуанська та Північно-Східна. Опублікована значна кількість статей, присвячена огляду цимбальних робіт Лю Ханлі. Низка журнальних статей та дисертацій надруковані китайською мовою, частина з яких перекладені англійською, але зовсім відсутні публікації, пов'язані з окресленою тематикою в Україні.

Слід відзначити, що іноземні публікації, присвячені професору Лю Ханлі та його творчості, зокрема концерту «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для китайського народного інструменту янцзинь та оркестру, носять естетико-філософське навантаження, окреслюють образний світ твору.

Праці, у яких досліджені особливості формотворення, здійснено аналіз виражальних засобів, описані методичні рекомендації щодо застосування спеціальних технік гри на інструменті при виконанні концерту Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто», – відсутні як у зарубіжному, так і українському музикознавстві. Тому детальне опрацювання твору за викладеними вище параметрами є актуальним і заслуговує на особливу увагу.

Отже, *мета статті* – здійснити комплексний аналіз музично-виражальних засобів у контексті драматургії твору та у відповідності з образно-змістовим навантаженням, виявити стильове спрямування митця у період творення полотна. При аналізі використовуватимемо прийнятну загальноєвропейську термінологію, оскільки знані китайські музикознавці, зокрема Чу Ванхуа (автор понад десяти теоретичних праць) рекомендують нею послуговуватись.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* У Концерті «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» Лю Ханлі розповідає про маньчжурське місто та побут його жителів протягом існування династії Цзінь (1115-1234 рр.) на території сучасного Північно-Східного Китаю. Вивчення стародавньої історії у композитора поєдналось з особистими враженнями, оскільки він сам родом із м. Чанчунь, утвореного на території Маньчжурської держави.

Програмою основою komponування музики для Північно-Східного Янцзиня у творі послужили емоції композитора, викликані легендою про історію злетів і падінь країни. Програмні назви розділів твору відповідають враженням автора від заглиблення в історію, відтак, в уяві митця виникають картини зустрічі з героїчними маньчжурцями. Про свої відчуття та роздуми автор розповів авторці статті (Жень Цзяці) в одному з інтерв'ю<sup>2</sup>. Він поділився роздумами, що ґрунтувались на зацікавленні та вивченні історії маньчжурського народу. Композитор згадував, що бачив мисливські ножі з луками і стрілами, які виробляли предки, розумів, яким сміливим, рішучим і працьовитим є маньчжурський народ. В уяві Лю Ханлі виникає образ старенького дідуса-оповідача, який сповнений гордості, передає дітям давню загадкову історію героїчного народу. Далі розгортається картина полювання, заключною частиною полотна служить емоційна замальовка – кохання молодих. Як результат, – концерт для Янцзиня та оркестру – «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» із Вступом – «Трагедія золотої душі» та чотирьох частинами: «Стародавні історії», «Полювання», «Тріумфальне повернення», «Любов».

Ця доволі чітка і логічна сюжетна програма, про яку дізнаємось із заголовків перед кожною частиною і яка ще більш деталізовано окреслена в інтерв'ю самого автора, доволі абстрактно відображена в музиці.

У цьому контексті необхідно відзначити особливості та відмінності програмності європейської та китайської музичної культури. У Китаї програмність, виступаючи традиційним засобом у різних видах

мистецтва, є специфічною, часто вживаною рисою китайської музики різних жанрів. На відміну від європейської музичної програмності, китайська музика переважно відрізняється глибиною психологічних відчуттів. Водночас почуття у таких полотнах виражаються з меншою мірою індивідуалізму, більш абстрактно – ніби натяк, загальний орієнтир. Програмність у китайській музиці, це найчастіше образи, картини природи, що є символами певних станів, глибоких почуттів, складних переживань. Саме такі прояви спостерігаємо в аналізованому полотні.

Твір Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» скомпонувано для китайського народного інструменту Янцзинь та оркестру, тому жанр можна трактувати як концерт, хоча форма твору є вільною. По прем'єрі твір став дуже популярним серед виконавців на Янцзині або дульцимері та часто обирається ними для виконання у концертних програмах.

Окреслюючи архітектуру твору, автор виділяє вступ та чотири частини, кожна з яких має свою назву.

Авторська назва *Вступу* – «Трагедія золотої душі». Цей епізод віртуозний, «рубаний» з вільними темповими градаціями. Характерним для побудови, яка передає складні уявлені ліричні переживання і почуття, є чергування, своєрідне перетікання двох ладо-тональних устоїв: h та fis. Такі побудови чергуються з фрагментами, де ясно виражені тональності. В основі мелодико-інтонаційних висхідних, низхідних чи ламаних польотних фраз лежить переважно пентатоніка чи дорійський лад. Використання fis-moll як мінорної доміанти дає незвично забарвлене звучання.

Вступ умовно можна поділити на три частини: перші дві – варіантний розвиток майже ідентичних сольних проведень, окрім першого та останніх тактів (Приклад 1).

Приклад 1. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто». Вступ. 1-5 тт.

Цікавим є співставлення стійкості та нестійкості, але стійкість неповна, оскільки звучить не тризвук, а септакорд: за першим проведенням використовується хід по  $t_7$ , за другим – по  $d_7$ . Ефект замкнутості, певної тричастинності створює останній фрагмент вступу, що починається низхідним ходом варіантного проведення в ритмічній дімініції, експонованого раніше (3-й т. партії соліста). Останні два такти є віртуозною «рубаною» підготовкою-переходом до 1 частини. Ця побудова доволі нестійка з ладовими мутаціями – h, fis, e, d – тональностями тоніки, мінорної доміанти та субдомінанти. Шість груп тридцять других тривалостей, організованих децимолями, створюють нестримний стрімкий перехід-зв'язку між вступом та наступною частиною.

*1 частина «Стародавні історії».* Тут, зі слів самого композитора, змальовані образи зворушеного дідуся, який, дивлячись на своїх дітей і онуків із гордістю розповідав історію життя їхніх предків на просторі північного сходу країни. Він описував сміливих гордих чоловіків племені, які вміли битися, їздити верхи й стріляти; ліричними фарбами змальовував добрих, шанобливих і турботливих жінок; енергійними ритмами та арпеджованими висхідними пасажами передавав жваві танці та пісні на колективних святкуваннях.

Тема *Adagio* сягає корінням маньчжурського фольклору – трансформована народна пісня. Відбуваються певні зміни в метро-ритмічній організації, темпових градаціях, у плані ладо-тональності та тональних устоїв. У частині експонуються дві головні теми, що отримують подальший

розвиток протягом твору. Тема «А», проста і зворушлива, що розпочинається у низькому регістрі (fis-h, h-fis<sup>1</sup>), фактично повністю побудована на мінорній пентатоніці від «fis». Фольклорна основа проявляється в ладових мутаціях, водночас відчувається стійкість опори «h» із вкрапленнями елементів «fis» із мінорним нахилом (26-й т. твору) чи мінорної пентатоніки від «h» (Приклад 2).

Приклад 2. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» 1 ч. «Старовинні історії» 23-26 тт.



Триразове проведення з варіантними незначними змінами ніби передає різні відтінки душевного стану розповідача. Так, за другим разом побудова звучить у соліста октавою вище, за третім дублюється в партії оркестру та вводяться перегуки з віртуозними пасажами в партії соло. У цих варіантних побудовах композитор майстерно поєднав та переосмислив засоби виразності, запозичені з фольклору, трансформуючи їх у мажоро-мінорну систему. Свідченням цього виступають чітке структурування та моменти функційності у кадансах. Кожен восьмитактовий період розпадається на два чотиритактові речення з умовними класичними кадансами наприкінці кожного речення (4 такт закінчується домінантою, 8 – тонікою).

Емоційним та темповим контрастом виступає нова тема, утворюючи епізод «В». Її тематизм можна трактувати як похідний, адже звукоряд fis-moll-ної пентатоніки залишається. Ремарка композитора – «розповідати від душі, повільно» до виконання перших трьох проведеннь – «А», «А 1», «А 2», – змінюється на рекомендації – «з ентузіазмом» і далі «медитація та мрії», відповідно епізод «В» та «В 1» (Приклад 3).

Приклад 3. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» 1 ч. «Старовинні історії» 47-50 тт.



Тема чітко структурована у формі малого періоду (8 тактів: 4+4), із ясними кадансами. Вдруге вона збагачується введенням прихованого двоголосся у соліста та є продовженою на один такт для кадансування на домінанті та переходу до нового тематичного матеріалу, який є свого роду зв'язкою з другою частиною твору.

Незважаючи на те, що тематизм побудови «С» (16-тактовий період) також має похідний контраст, він вводить у новий енергійний цілеспрямований характер наступної образної сфери, яка звучатиме у другій частині твору – «Полювання» Allegro. Далі зв'язка-перехід (12 тактів) без чіткого тематичного матеріалу, на висхідних ходах безпосередньо готує наступну частину. Використовуються прийоми ритмічного *accelerando* (т. т. 80-85), прихованого двоголосся, в останніх чотирьох тактах звучить своєрідний домінантовий предікт – D<sup>4</sup> до тональності другої частини (E-dur).

Схема Вступу та 1 частини:

Вступ – 2 т.т.	1 ч. – 69 тт.						
Трагедія золотої душі	Стародавні історії (оповідання)						
	A	A 1	A 2	B	B1	C	зв'язка
9+8+5	8 (реч. 4+4)	8	8	8	9 (8+1 – каденція)	16 (реч. 8+8)	12
h-fis	h-fis- h						



2 частина «Полювання». Продовженням старовинних історій є розповідь про одну із сторін життя племен маньчжурців, а саме – полювання. Композитор Лю Ханлі подає короткий «сюжет» частини, згадуючи, як дідусь із гордістю описував чудову сцену, коли вирушив із батьком на полювання, як вони їхали верхи на конях в гори, де були дикі звірі, а їх обладунками були лук і стріли, в руках – мисливські ножі. Вся ця картина супроводжувалась звуками мисливських рогів, які надихали мисливців на битву. Ці образно-емоційні спогади дідуся породили у свідомості митця їх звукове втілення.

Музичну «розповідь» програмного сюжету картини полювання автор уклав у вільно трактовану складну двочастинну форму, де в першій частині є риси варіаційності, а в другій – вільної неперіодичної.

Енергійний цілеспрямований характер частини Allegro досягається висхідними кварто-секундовими ходами з внутрітактовими та міжтактовими синкопами з ясно вираженими елементами пентатоніки E-dur на витриманому домінантовому органному пункті. Цей новий тематичний матеріал також має народнопісенне походження, про що свідчить тональна мінливість, різні ладові нахили, неперіодична метроритмічна перемінність, октавні дублювання, варіантно-варіаційний принцип розвитку тематичного матеріалу (Приклад 4).

Приклад 4. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» 2 ч. «Полювання» 92-96 тт.



Тема варійовано проводиться чотири рази. Так, за другим разом змінюється ритм – припиняється синкопування мелодії, яка переходить у нижній голос, а органом пунктом виступають нестримні синкоповані трихордні поспівки шістнадцятими. У третьому проведенні відбуваються тональні зміни з переходом у A-dur. Четверта варіація за певними параметрами повертається до основної теми: обидва види синкопування пентатонічних ходів композитор доручає партії оркестру; введення щоразу нового оркестрування (кожна нова побудова) змінює характер звучання. Необхідно відзначити також нову тональність – D-dur, що приводить до послідовності низки тональностей у квартовому співвідношенні: E-dur – A-dur – D-dur.

Переходом до другого розділу другої частини служить тема-зв'язка у соліста на T-x та D-x акордах, закінченням якого служить тритактовий низхідний пасаж по звуках пентатоніки D-dur.

Другий розділ 2 частини тонально та метрично нестійкий, також тут необхідно відзначити відхід від структурної періодичності попереднього. Нова стрімка політна тема «Е» в H-dur-і вносить певний контраст, ніби розкриваючи нову грань попереднього образу. Шеститактова тема «Е» (із структурою 3+3) із варіантним проведенням кварто-секундових висхідних пасажів побудована на звукоряді пентатоніки субдомінантної тональності (перше проведення) (Приклад 5).

Приклад 5. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» 2 ч. «Полювання» 136-144 тт.

Двотактова зв'язка-перехід на тетрахордах пентатонічної будови (подібна до тієї, яка вела до 2 частини між темами «С» і «D») створює модуляцію до далекої тональності Es-dur та нової контрастної теми «F». Завершується частина поверненням до теми «E», яка проводиться ще двічі («E 1» – C-dur, «E 2» – A-dur) у малотерцієвому поєднанні.

Схема 2 ч.

2 ч. – 87 тт. «Полювання»										
D	D1	D2	D3	зв'язка	E	зв'язка	F	E1	E2	зв'язка
8	8	8	8	11	6	2	9	12	8	7
E	E	A	D	D	H		Es	C	A	

Подібна до попередньої, трохи масштабніша зв'язка, підводить до наступної частини.

Таке розташування тематичного матеріалу у другій частині дає можливість її вважати як вільно трактовану тричастинну форму. Також слід звернути увагу на послідовності тональностей: перенесення тематичного матеріалу у варіантному проведенні по чистих квартах (E-A-D) та малих терціях (Es-C-A). Таким чином композитор вводить тональні плани, притаманні європейській романтичній музиці та які часто зустрічаємо у зразках фольклору.

*Частина 3 «Тріумфальне повернення».* Тут композитор створює картини переможного повернення мисливців із полювання та урочисте святкування цієї події у колі їх рідних. Мисливці описують захоплюючі сцени, сутички з дикими звірами, що свідчать про їх хоробрість, а жителі племені – старійшини, дружини та діти піснями і танцями прославляють своїх переможців. Усі разом радіють, зібравшись навколо вогнища на бенкет і вірять у національне процвітання та щасливе майбутнє.

Своєрідною аркою між частинами є поява теми, яка експонувалась у 1 ч. із тими ж тональними опорами (h-fis-h). Тема проводиться солістом, звучить дуже пристрасно, наповнено, у прихованому двоголоссі. Секстольний ритм організовує квартову втору та октавні дублювання. Після кадансу композитор komponує віртуозну каденцію соліста, де відбуваються ладові мутації та гра світотінями: мінорний лад змінюється на мажорний. Цікавою та доволі абстрактною є назва сольної каденції – «Квіткові тінь». Загалом тематизм та характер виконання нагадують матеріал вступу.

Схема 3 ч. та 4 ч.

3 ч. – 20 тт. «Тріумфальне повернення»		4 ч. – 20 тт. «Любов»		
B 2	каденція соліста	A 3	B 3	Завершення
9 (8+1)	7+4	8	8	4
h-moll	h-moll, H-dur	h-moll	h-moll	h-moll

Каденція переходить у 4 частину, з програмною назвою «Любов», початок якої доручено лише солісту (Приклад 6).

Приклад 6. Лю Ханлі «Цзінг Лінгсі – Роздуми про місто» 4 ч. «Любов», 199-200 т.т



Відбувається повернення до основної тональності, знову експонуються теми «А» і «В», тема «А» в прихованому двоголоссі у соліста, а тема «В» є подібною до свого першого проведення. Твір завершується рубатним 4-тактовим реченням на відголосках та в характері тематичного матеріалу Вступу. У передостанньому такті звучить арпеджований тонічний тризвук із доданою секстою – «gis», тобто  $t^{6\#}$ , що свідчить про використання романтичної стилістики.

*Висновки.* У концерті Лю Ханлі «Цзінг Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та Янцзиня, композитор намагався передати дух стародавнього народу через

зображення життєвих сцен, відзначити їх доброту, хоробрість, працьовитість і силу духу у боротьбі за виживання.

Розгорнуту і ясну програму задуму митець реалізує доволі абстрактно, хоч у творі можна зустріти кілька ясних звукозображальних моментів, звукової імітації при переважаючому спрямуванні на асоціації та рефлексії. У всьому творі спостерігаємо ледве вловимий тонкий зв'язок інтонаційного образу і відображуваного явища, задекларованого у програмному слові.

Загалом, попри вказівки автора на чотиричастинний цикл, його можна було вважати як тричастинний (1 ч. за автором – 1 частина форми, 2 ч. – 2 ч., 3 та 4 частини – 3 ч.) з огляду на використання тематичного матеріалу, тональних планів, масштабів частин та структурування (2 частина є достатньо тонально мінливою, тоді як крайні – стійкі). У ладо-тональному плані твор цікавий використанням звукорядів пентатоніки різного нахилу, дорійського, еолійського. Також народного колориту додає неперіодична перемінність розмірів не лише впродовж окремих побудов, а навіть протягом одного тематичного елемента.

Професор Лю Ханлі, який є лідером Північно-Східного Янцзиня демонструє у цьому полотні цікавий і переконливий синтез європейської музичної мови та національної фольклорної основи. Тут зустрічаємо поєднання виражальних засобів мажоро-мінорної системи та трансформованих зразків народно-пісенної творчості.

*Перспективи подальшого дослідження* проблеми лежать у сфері вивчення особливостей музичної мови китайських композиторів у творах різних жанрів для Янцзиня – сольних, ансамблевих, оркестрових.

#### Примітки:

Лю Ханлі народився 16 січня 1956 р. у Чанчуні, провінція Цзілінь.

<sup>2</sup> Інтерв'ю з Лю Ханлі авторки статті Жень Цзяці, аспірантки кафедри народних інструментів факультету оркестрових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Розмова відбулась 22 квітня 2020 р. у Пекіні.

#### Список використаної літератури

1. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін. 2005. 377 с. / 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 高等教育出版社. 2005. 377 с.
2. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика, Щоквартальник*, № 2 (20), 2016. С. 45-54.
3. Китайська цивілізація: традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвеева; Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. Київ, 2005. 111 с.
4. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. Упорядк., ред., вступ. ст. і примітки З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 62-150.
5. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Ред. Н. Г. Александрова. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
6. 扬琴与乐队 《金翎思—满乡随想》的研究 扬琴论文 《金翎思—满乡随想》论文 刘寒力论文 扬琴与乐队论文 (Вивчення цимбали і оркестру «Jin Ling Si – Thoughts of Man Village») Документи про цимбали «Jin Lingsi – Thoughts of Man Village» Документи Лю Ханлі Документи про цимбали та оркестр) інтернет ресурс <http://www.abslw.com/30/abs1011730.html>

#### References

1. Van Yuikhe. Istoriiia suchasnoi kytaiskoi muzyky. Pekin. 2005. 377 s. / 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐史, 北京: 高等教育出版社, 2005. 377 s.
2. Lu Tszie. Typy prohramnosti v kytaiskii fortepiannii muzytsi KhKh stolittia. *Ukrainska muzyka, Shchokvartalnyk*, № 2 (20), 2016. S. 45-54.
3. Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsii ta suchasnist / red.: L. V. Matvieieva; Instytut skhodoznavstva im. A. Krymskoho NAN Ukrainy, Ukrainska asotsiatsiia kytaieznavtsiv. Kyiv, 2005. 111 s.
4. Liudkevych S. Dvi problemy rozvytku zvukozobrazhnosti / *Stanislav Liudkevych. Stanislav Liudkevych. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy*. T. 1. Uporiadkuvannia, redaktsiia, vstupna stattia i prymitky Z. Shtunder. Lviv: Dyvosvit, 1999. S. 62-150.
5. Samoilenko A. Y. Muzukovedenye y metodolohyia humanytarnoho znanyia. Problema dyaloha. Monohrfyia. Redaktor N. H. Aleksandrova / Aleksandra Yvanovna Samoilenko. Odessa: Astroprynt, 2002. 244 s.
6. 扬琴与乐队 《金翎思—满乡随想》的研究 扬琴论文 《金翎思—满乡随想》论文 刘寒力论文 扬琴与乐队论文 (Vyvchennia tsymbal i orkestru «Jin Ling Si – Thoughts of Man Village») Dokumenty pro tsymbaly «Jin Lingsi – Thoughts of Man Village» Dokumenty Liu Khanli Dokumenty pro tsymbaly ta orkestr) interent resurs <http://www.abslw.com/30/abs1011730.html>

**THE MUSICAL LANGUAGE OF LIU HANLI'S CONCERTO «TSZIN' LINGSI – REFLECTIONS ON THE CITY» FOR ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS AND YANGQIN»**

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

The creative achievements and range of genre interests of Liu Hanli, contemporary Chinese composer and performer on the Chinese dulcimer, Yangqin, are outlined.

The analysis of the musical language of Tsin' Lingsi's Concerto – Reflections on a City for Folk Instruments and Yangqin demonstrates the influence of European Romantic musical expressive devices on the transformation of Manchurian folk song patterns. A detailed analysis of the cycle made it possible to identify the architectonic and compositional and dramaturgical features of the canvas. It was determined that the clear, precise plot programme of the work, indicated by the titles of each part, is abstractly reflected in the music. The stylistic features of Concerto «Tsin' Lingsi – Reflections on a City» demonstrate the artist's successful combination of the European musical language with a national folkloric background.

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

**UDC 78 (510) «20» (092)**

**THE MUSICAL LANGUAGE OF LIU HANLI'S CONCERTO «TSZIN' LINGSI – REFLECTIONS ON THE CITY» FOR ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS AND YANGQIN»**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Надійшла до редакції 18.08.2022 р.

**УДК 785.11: 78.071.1(480) Раутаваара: 781**

**«IN THE BEGINNING» ЕЙНОЮХАНИ РАУТАВААРИ  
ЯК ПІДСУМОК ТВОРЧИХ ПОШУКІВ КОМПОЗИТОРА**

**Фролова Вікторія** – магістрантка кафедри теорії музики.  
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ  
<http://orcid.org/0000-0002-0087-4870>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.561>  
vikesunia@gmail.com

Розглянуто concert-opener «Inthebeginning» – оркестровий твір сучасного фінського композитора Ейноюхані

Раутаваари. Актуальність і новизна дослідження зумовлюються недостатністю наукового висвітлення фінської музичної культури та зокрема авторського доробку Е. Раутаваари в українському музикознавстві, а також відсутністю аналітичного аналізу концерту навіть у європейському гуманітарному просторі. Мета статті полягає у виявленні в останньому оркестровому творі Е. Раутаваари спадкоємних рис, похідних від матеріалу раніше написаних опусів, визначенні спільних мовних ресурсів, ключових закономірностей та засобів ремінісценції. Додатково розглядаються два оркестрових твори останніх років «Fantasia» та «Deux serenades» на предмет наявності в них автоцитат з більш ранніх творів композитора.

*Ключові слова:* концерт «Inthebeginning», автоцитатування, ремінісценція, Ейноухані Раутаваара, Інкінен.

*Постановка проблеми.* Проблема дослідження сучасної фінської музичної культури є доволі значущою в українському гуманітарному середовищі. В той час як в європейському музикознавстві з середини ХХ ст. поступово почав формуватися корпус наукових робіт, присвячених вивченню фінської музики, в українському музикознавстві протягом тривалого періоду це поле взагалі не викликало належного зацікавлення<sup>1</sup>. В Україні рівень усвідомлення усього різноманіття персоналій композиторів, що представляють Фінляндію на світовій музичній сцені<sup>2</sup>, досі залишається не дуже високим, окрім культової постаті Я. Сібеліуса. Адже сьогодні, поряд із величезним пластом його художньої спадщини, до сучасного репертуару увійшли твори менш відомих, молодших сучасників та послідовників композитора: Е. Раутаваари, Й. Кокконена, Э. Салменхаари, К. Ахо, М. Ліндберга, К. Сааріахо та ін. Одну з центральних позицій у сучасній фінській музичній культурі посідає Ейноухані Раутаваара (1928–2016 рр.). Композитора прийнято вважати другою за масштабом постаттю у музичному мистецтві Фінляндії.

*Актуальність* дослідження пояснюється декількома чинниками. По-перше, попри світову популярність Е. Раутаваари, високий рівень виконуваності музики композитора на провідних культурних майданчиках та наявність значної кількості записів його творів всесвітньо відомими лейблами, в українському гуманітарному просторі творчість Е. Раутаваари досі залишається невивченою. Однак, протягом останніх років у Києві за підтримки посольства Фінляндії проводяться щорічні концерти на честь дня незалежності Фінляндії (6 грудня), які організовує товариство «Україна-Фінляндія». Завдяки зусиллям цього двостороннього міжнародного проекту, стратегічно спрямованого на обмін культурними традиціями, українська публіка отримала можливість познайомитися з творчістю сучасних фінських композиторів.

Створений у період композиторської каденції concert-opener «Inthebeginning» (2015 р.) є останнім завершеним твором митця. Маючи відносно короткотривале сценічне життя, він залишається маловивченим у музикознавчому ракурсі. Тому здійснений вперше аналіз організації музичної тканини оркестрового опусу обумовлює наукову новизну дослідження.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* У європейському музикознавчому середовищі за останні 30 років сформувалася база ґрунтовних досліджень, присвячених окремим сторінкам життя та творчості композитора, зокрема: фундаментальні роботи біографічного спрямування, праці, присвячені дослідженню симфоній, опер, серійного періоду творчості тощо. Деякі сторони творчості та особистості митця в період з кінця 1980–х років встигли отримати висвітлення у монументальних музикознавчих дослідженнях, серед яких:

- робота Калеві Ахо «*Einojuhani Rautavaaraas Symphonist*» (1988, присвячена дослідженню симфонізму композитора на прикладі перших п'яти симфоній автора);

- серія досліджень фінської дослідниці Анни Сівуойя-Гунарат<sup>3</sup>, у яких висвітлюються особливості раннього серійного періоду творчості Е. Раутаваари;

- стаття британського музикознавця Айвена Муді «*'The Bird Sanginthe Darkness': Rautavaaraandthe Voice*» (1992 р.) [12], у якій дослідник надає біографічні відомості про композитора, а також аналізує його опери «*Marjattathe Lovely Maiden*», «*Thomas*» та «*Vincent*»;

- праця польського музикознавця і композитора Войцеха Стемпень<sup>4</sup> «*TheSoundof Finnish Angels*» (2011) [16] семіотичного спрямування, сфокусована на п'яти композиціях Е. Раутаваари, у назвах яких згадуються ангели: оркестрова увертюра «*Angelsand Visitations*» (1978 р.), концерт для контрабасу «*Angel of Dusk*» (1980 р.), твір для духового оркестру «*Playgroundsfor Angels*» (1981 р.), Сьома симфонія «*Angel of Light*» (1994 р.) та «*Archangel Michael Fightingthe Antichrist*» з фортепіанної сюїти «*Icons*» (1955 р.);

- дисертація американського музикознавця Джеймса Лезерберроу «*Angelsand Transformations: Symphonic Unityin Rautavaara, Symphony No. 7 Angel of Light*» [11], у якій наводиться детальний аналіз Сьомої симфонії Е. Раутаваари;

- дві роботи фінського музикознавця Самулі Тііккайя: епістолярно-біографічна монографія «*Tulisaarna: Einojuhani Rautavaara nelämäjateokset*» (2014 р.), написана автором на основі розшифрованих архівних документів, що стали доступними для опрацювання у 2004 р.<sup>5</sup> та докторська дисертація «*Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*» (2019 р.)

[17]. Дослідницьке коло другої праці С. Тііккайя обмежується хронологічними рамками 1946 – 1995 рр. та включає доволі значну кількість<sup>6</sup> творів зі спадщини композитора цих років;

- стаття британського музикознавця Оуена Бартона «*Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism?*» (2021 р.) [7], у якій дослідник розглядає концерт для птахів з оркестром.

*Мета роботи* – окреслити місце концерту «*Inthebeginning*» у творчості Е. Раутаваари та визначити спадкоємні риси, спільні мовні ресурси, закономірності, засоби ремінісценції, похідні від раніше написаних опусів 1970-х років.

*Вклад основного матеріалу дослідження:* У сучасного музиканта, навіть посередньо знайомого з оркестровою творчістю Е. Раутаваари, вже при першому прослуховуванні концерту «*Inthebeginning*» складається враження, що матеріал уже відомий. Таке «дежаантадо» (в пер. з фр. «*déjàentendu*» – «вже почуте») зумовлюється тим, що композитор вдається до використання типових для нього мелодико-інтонаційних моделей, які стали своєрідною авторською «візитівкою». Хоча їх формування починається ще з раннього періоду творчості Е. Раутаваари (50–ті роки)<sup>7</sup>, однак в часи захоплення авангардними техніками композитор припиняє розвиток цієї ідеї. Її відродження та активізація відбувається одночасно з поверненням Е. Раутаваари до тонального мислення, тобто наприкінці 60 – початку 70-х рр. Серед яскравих зразків, у яких фактично відбулося становлення цих моделей, можна назвати два твори 1972 р.: концерт для звукозапису птахів з оркестром «*Cantus Arcticus*» та твір для оркестру «*Garden of Spaces*».

Саме з початку 70-х років у творчості Е. Раутаваари починає вимальовуватися тенденція до *автоцититування*, яка в подальшому буде визнана багатьма дослідниками як одна з провідних рис для його музики. Так, фінський музикознавець Самулі Тііккайя у дисертації відмічає: «Ейноухані Раутаваара створив велику мережу композицій, які часто посилаються одна на одну навіть протягом десятиліть. Навіть тоді, коли Раутаваара не наводить прямих цитат з інших своїх композицій, між його творами існують безпомилкові гармонічні (та інші) зв'язки» [17; 4]. На цьому акцентує і польський музикознавець Войцех Стемпень у статті «Світ опер Ейноухані Раутаваари», де вказує наступне: «Фактично, це один із найбільш характерних елементів стилю композитора, оскільки за допомогою автоцитату він досягає узгодженості музичної мови, що рідко зустрічається у сучасній музиці. <...> Складається враження, що протягом усього свого життя композитор створював тільки одну партитуру, величезний музичний інтертекстуальний текст – макротекст» [15; 108].

«Підслухані» у співі арктичних птахів та запозичені з рунічного співу мотиви червоною ниткою проходять через доволі значну кількість оркестрових творів, серед них як більш ранні «Балада» для арфи та струнних (1973 р.) та Концерт для флейти з оркестром «Танці з вітрами» (1975 р.), так і Концерт для кларнета 2001 р., та, окрім цього, іноді з'являються у симфоніях, наприклад, у П'ятій. Тобто, завдяки цьому утворюється тематична арка між творами 70-х років, у яких відображені перші впевнені кроки у бік пошуку власної музичної мови, та оркестровою «лебединою піснею» композитора. Хоча у концерті «*Inthebeginning*» відсутнє безпосередньо пряме цитування, Раутаваара вводить у музичний матеріал *ремінисценцію* – за висловом музикознавиці О. Антонової, яка досліджує явище автоцититування – «неявну цитату, цитату без лапок» [1; 8]. Власне, з цього приводу буде доречним привести вираз учня композитора Калеві Ахо, який, згадуючи про Раутаваару, зазначив: «На нашій останній зустрічі Ейноухані помітив, що він вже виявив у звуках свого внутрішнього світу весь матеріал, який бажав використати. З погляду на це зрозуміло, що він переробляв матеріал із більш ранніх праць, особливо наприкінці своєї кар'єри» [4].

Ця ідея набуває генерального значення в останні два роки життя Е. Раутаваари, коли композитор створював переважно оркестрові твори на замовлення. У доробку цього періоду *concert-opener* «*Inthebeginning*», оточений двома композиціями для скрипки соло з оркестром – «*Fantasia*» (2015 р.) та «*Deux Sérénades*» (2016/2018 рр.), які створювалися адресно, для конкретних виконавців.

Наголосимо, що матеріал творів, до яких здійснює ремінісценції Е. Раутаваара, веде за собою довгий ланцюг інтонаційних зв'язків та аналогій з іншими творами композитора. Наприклад, у статті К. да Фонсеки-Воллхейм знаходимо наступний коментар стосовно природи матеріалу «*Deux Serenades*»: «Насправді, в цих несвідомо рапсодійних творах мало справді нових нот. Скоріш, вони сублімують теми з більш ранніх вокальних творів Раутаваари, спілітаючи мережу спогадів і туги. Одним із джерел, на який він спирався, був набір серенад для чоловічого хору а cappella 1970-х років – один із них був присвячений пиву. Мелодія «Серенада моїй дружині» на текст С. Георге про згасаюче сяйво пізнього літа, є основою для шукаючої, самозабутньої сольної лінії в «Серенаді моему кохання». <...> «Серенада життю» – цитата з опери Раутаваари 1991 р. «Дім Сонця», трагікомедії про двох російських аристократів, які помирають у вигнанні, чіпляючись за мрії про колишню велич» [9].

У свою чергу, головна тема «Fantasia» також не є новою. Подібність інтонацій можна знайти у широкому ряді творів різних років творчості Е. Раутаваари, а саме: третій п'єсі з циклу «TheIcons» (1955 р.) та його оркестровій версії «BeforetheIcons» (2005 р.), опері «Дім Сонця» (1993-1994 рр.), Сьомій симфонії «Ангел світла» (1994 р.), фантазії для хору та оркестру «Onthe Last Frontier» (1997 р.). Наведений перелік аналогій, скоріш за все, можна доповнити ще доволі значною кількістю творів, однак суттєво ускладнюють пошукову задачу масштаби творчого спадку композитора, що налічує понад 200 творів.

Твори пізнього періоду творчості Е. Раутаваари мають міцні інтонаційні зв'язки не тільки зі спадщиною попередніх років, але й один з одним. Так, у концерті «Inthebeginning» знаходимо ремінісценції одночасно до декількох композицій Е. Раутаваари: схожість матеріалу другого розділу на «Ascona» з циклу «Lost Landscapes» (2005/2015 рр.), умовну цитату мелодії з твору «Fantasia» (2015 р.) для скрипки з оркестром у третьому розділі та алюзію до матеріалу із завершення «Серенади життю» із циклу «Deux Serenades» (2016/2018 рр.) для скрипки з оркестром.

*Concert-opener «Inthebeginning»* звертає на себе увагу вже на рівні назви та жанрового визначення, яке йому надав сам автор. Можна, звісно, звернутися до того факту, що концерт був замовлений у Е. Раутаваари диригентом П. Інкіненем, котрий мав потребу у творі, яким будуть відкриватися його дебютні концерти у ролі диригента оркестру Німецького філармонічного радіо. Це, безперечно, пояснює і етимологію авторського визначення «opener» – як відкриття, початок, своєрідний вступ до концерту; і задану програмну назву «Inthebeginning», яка дослівно перекладається як «на початку». Але, все ж таки, це буде занадто поверхневим враженням, особливо в контексті специфічного світобачення Е. Раутаваари.

Зазначимо, що в інтерв'ю з докторкою Беате Фрюх диригент Піетарі Інкінен, завдяки якому фактично з'явився концерт «Inthebeginning», вказує: «Я відвідав Раутаваару в Гельсінкі за кілька років до того, як він його закінчив. Він уже був слабкий і сказав, що працює за піаніно всього годину на день. Я запитав його з обережністю, чи можна отримати від нього ще один твір, і він відповів: «Так, я зроблю поменше, увертюру». Потім, на жаль, прийшла звістка, що його більше немає з нами. Ми не спілкувалися з ним кілька місяців, і я не знав, як далеко він просунувся з цим твором. Потім прийшло повідомлення від його дружини, що робота закінчена» [19; 5]. Диригент зазначив і те, що був знайомий з композитором тривалий час, понад 15 років. Символічно, що саме Раутаваара був автором твору «A Tapestry of Life» для його найпершого концерту у 2008 р. у якості музичного керівника Новозеландського симфонічного оркестру, з яким Піетарі працював аж до 2016 р. На прем'єрному концерті 8 жовтня 2017 р. «Inthebeginning» виконувався разом зі Скрипковим концертом А. Берга та Четвертою симфонією Л. Бетховена. Примітно, що Раутаваара не намагався створити зв'язок із програмою концерту, тому у подальшому це дозволило Інкінену неодноразово використовувати цей твір як увертюру для своїх виступів.

За обсягом концерт дійсно доволі лаконічний – його звучання триває лише сім хвилин, однак розвиток у ньому відбувається інтенсивно, що зумовлюється особливостями побудовання форми: незважаючи на зовнішню одночастинність, композиція концерту поділяється на шість розділів, зміна яких позначена завдяки оновленню характеру звучання та темпових показників. Якщо згадати висловлені раніше роздуми автора музики щодо можливості її трансформування в увертюру і навіть фантазію, тобто вступну за своєю драматургічною функцією композицію, можна не дивуватись її одночастинності, фантазійній або рапсодичній манері викладу матеріалу. Тракткування форми концерту допускає декілька варіантів:

- а) *сюїтність*, що виникає за рахунок зазначеної зміни розділів;
- б) твір має певні ознаки *рондальності*: матеріал із початкового розділу виконує роль своєрідного рефрену, знов опосередковано з'являючись у четвертому та шостому розділах, у той час як третій та п'ятий розділи слугують контрастними епізодами;
- в) простежуються риси *тричастинності*, адже між першим, третім та п'ятим розділами існує жанрово-тематичний контраст.

Перший розділ, що виконує функцію певного введення, експонування, відкривається таємничим ударом там-тама на тлі приглушеного звучання струнних, які поступово, такт за тактом, ніби підіймаються з безодні. Подібний початок вже використовувався Е. Раутаваарою у творі для оркестру «Garden of Spaces». У цьому випадку спостерігається не лише безперечна фонічна і тембральна, але й значна ладова схожість матеріалу. Окрім цього, знаходимо тематичні та ладові паралелі і з матеріалами третьої частини концерту для птахів з оркестром «Cantus Arcticus», а саме використання схожого поступеневого підйому в партіях струнних, який повністю окреслює межі звукоряду, використаного композитором, та певну інтонаційну тотожність з основною темою, викладеною валторнами у шостій цифрі партитури.

## Приклад 1. Е. Раутаваара. «Inthebeginning», тт. 1-2

Moderato

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

## Приклад 2. Е. Раутаваара. «CantusArcticus», третя частина «Swansmigrating», ц.6

III

♩ = c. 100  
à 2 soli

Co. 1/2

Vc.

Cb.

Безперечним є те, що всі ці приклади з трьох різних творів містять однакову ладову основу: Е. Раутаваара вдається до використання штучного ладу з виду зменшених «1.2» або «півтон-тон». Це ладове забарвлення точно зберігається протягом всього розділу (тт. 1-34). Момент введення мелодичної лінії у концерт «Inthebeginning» мелодико-інтонаційно схожий на основну тему з першої частини концерту «Cantus Arcticus» (цифра 5), де також панує зменшений лад.

## Приклад 3. Е. Раутаваара. «Inthebeginning», тт. 12-15(партія валторн)

Hn in F

*mf cresc.* *f*

*mf cresc.* *f*

*mf cresc.* *f*

*mf cresc.* *f*

## Приклад 4. Е. Раутаваара. «CantusArcticus», перша частина «TheBog», цифра 5



Після ладово-напруженого першого розділу, другий (тт. 35-52) вносить певну тональну ясність та одночасну різнобарвність, він спирається на мажоро-мінорні однотерцієві відносини. Зміна тональних нахилів відбувається буквально у кожному такті. Однак, при більшому наближенні вимальовується вже знайома за другою частиною концерту «Cantus Arcticus» система тональних співвідношень: тональними центрами виступають у даному випадку «f» та «c», а всі інші тональності слугують однотерцієвими еквівалентами їх головних функцій. В даному випадку, звертаючи увагу на похідність інтонацій другої частини «Cantus Arcticus», стосовно другого розділу концерту «In the beginning» не можна з впевненістю стверджувати про спорідненість мелодики з пташиним співом, бо матеріал останнього оркестрового твору Е. Раутаваари не прив'язаний до ідеї його наслідування. Однак варто підкреслити певні збіги у цьому напрямі, а саме початок із висхідної кварта, стрибки на широкі інтервали та ритмічну перемінність мелодії. Варто відзначити, що у другому розділі автор вдається до ремінісценції матеріалу з власного твору «Fantasia» для скрипки з оркестром (2015 р.), який також є одним із «лебединих пісень» Е. Раутаваари.

#### Приклад 5. Е. Раутаваара. «In the beginning», тт. 44-47

Звертає на себе увагу і постійна перемінність розмірів, яка також помітно позначається на тематичному розвитку твору: так матеріал першого розділу викладається у розмірі 3/2 і позначений розміреним ритмічним рухом, лірична хиткість першого епізоду підкреслюється завдяки регулярному чергуванню 3/4 і 4/4, в той час як доволі рухомий танцювальний другий епізод буде відчуватися ритмічно кульгавим завдяки використанню розміру 7/8. Варто відзначити, що перевага тридольності розміру першого розділу у подальшому, при повторюванні, зазнає доволі значних змін, спочатку трансформуючись у 6/4, а у завершенні взагалі переймаючи на себе метричну специфіку першого епізоду. Відбувається це через те, що композитор поступово ніби змішує тематичні ділянки концерту, дозволяє їм плавно перетікати одна в іншу, що робить звучання концерту безперервним та надає композитору можливість додавати нескінченну кількість нових фрагментів. Тематичний матеріал першого розділу твору, ніби куліси, момент обертання калейдоскопу, один за одним змінює перед слухачем різноманітні мальовничі звукові картини. Ніби своєрідна аналогія до «Прогулянки» з циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського, початкова тема з кожним новим розділом піддається метаморфозам. Тому останній розділ концерту зовсім не виконує функції репризи, це безперечне продовження розвитку, яке несподівано обривається, залишаючи після себе метафоричну трикрапку, спрямовану в нескінченність.

У концерті «Inthebeginning» Е. Раутаваара залишає слухачу вільний простір для інтерпретації змісту. Ця можливість по-своєму розшифрувати назву або відкрити у звукових сплетіннях партитури щось своє і породила велику кількість відгуків з різними варіантами сприйняття твору. Так, у поясненнях до програми прем'єрного концерту організатори дають «Inthebeginning» наступні коментарі: «Останній твір Раутаваари, прем'єра якого відбудеться сьогодні в концерті, також наводить на думку про біблійні асоціації з його назвою «На початку», наприклад, з початком книги Буття («На початку створив Бог небо і землю») або Євангелієм від Іоанна («Спочатку було Слово»). Коли мене запитують, релігійний чи я, як одного разу пояснив Раутаваара, все, про що я можу думати, це слова німецького філософа Фрідріха Шлейєрмахера: «Релігійність – це почуття і смак до нескінченного» [19; 4]. Що стосується вражень безпосередньо від прослуховування, варто привести одразу декілька цитат із різних інформаційних джерел. Англійський критик Девід Траслав у рецензії на концерт під керівництвом П. Інкінена у лондонському Кадоган-холлі 12 квітня 2019 р. пише стосовно concert-opener'у наступне: «Це пробудження, схоже на світанок, безумовно пробудило цікавість, але як тільки я почав насолоджуватися його ідеями, що зароджувалися, вони були призупинені, немов у повітрі, різкий фінал, який просто підняв питання “Чому?” Розширений оптимізм до того, чого ніколи не було – до того, що загадково і недовго, незважаючи на те, що сім хвилин занадто мало для того матеріалу, який він займав» [18]. Після прем'єрного виконання твору у Кайзерслаутерні журнал про культуру Саару «Opus» залишив наступний відгук: «Містичний твір, який змушує задуматися про Уявлення Хаосу в “Створенні Світу” Йозефа Гайдна, але який, здається, також проливає світло на світ фінської природи» [8]. Власне, П. Інкінен під час розмови з Б. Фрюх також зізнавався, що творам Раутаваари «властива велика любов до природи та її краси» [19; 5]. Можливо, твір варто сприймати як звукову міфологему, яка лунає у нескінченному прославленні, як вираження у звуках оркестру катарсичного почуття любові до Батьківщини композитора та її спадщини. Concert-opener «Inthebeginning» Е. Раутаваари, ніби портал на кордоні світів, є метафорою одночасно і зустрічі, і прощання, початку і кінця. Це ностальгічний погляд композитора на свій творчий шлях на його фініші, кінцева зупинка на власній магістралі. Музика Раутаваари надає слухачу можливість не тільки поринути у минуле, але й на мить «зазирнути у вічність», про що натякає нам сам композитор у одному зі своїх висловлювань: «Я вважаю, що музика чудова, якщо в якийсь момент слухач виявляє “погляд вічності через вікно часу”... Це, на мою думку, є єдиним справжнім виправданням мистецтва. Все інше має другорядне значення» [6].

*Висновки.* Останній оркестровий твір Е. Раутаваари concert-opener «Inthebeginning» є уособленням кінцевого результату безупинного процесу композиторських шукань та своєрідним конспектом його творчих надбань. Адже, прагнучи протягом життя до органічності, цілісності сприйняття своєї творчості, Е. Раутаваара виробив та удосконалив індивідуальні прийоми композиції, зокрема винайшов власні інтонаційно-мелодичні формули, у яких сконцентрував улюблені ладозвукорядні й тонально-гармонічні техніки, такі як використання специфічної ладової моделі з ряду зменшених, симетричних ланцюгів «тон-півтон», застосування мажоро-мінорних однотерцієвих співвідношень, особливо у серединних побудовах форми, введення у музичну тканину елементів звуконаслідування пташиного співу та проникнення у мелодіку ритмічних особливостей фінського рунічного віршування. Сформовані на межі 1970-х рр., ці формули знаходять втілення у значній кількості творів із доробку Е. Раутаваари різних періодів. У концерті «Inthebeginning» вони використовуються у якості *ремінісценцій*, тобто Е. Раутаваара сам відсилає увагу слухача до первинних джерел почутих інтонацій. Так, тематизм першого розділу видається значною мірою наближеним до матеріалу першої та третьої частин «Cantus Arcticus» (1972 р.), а також викликає асоціації з твором для оркестру «Garden of Spaces» (1971 р.). Тенденція до автоцитатування є притаманною для всіх творів пізнього періоду творчості композитора. Таким чином, їхня інтонаційна складова набуває максимального наближення один до одного. Ладова хиткість, постійна метроритмічна та тематична перемінність надають загальної «рихлості» формі концерту, а відчутна схильність твору до розробковості, динамізм та безперервність руху музичної тканини, відсутність репризного розділу підсилюють тяжіння до її відкритості.

Концерт Е. Раутаваари «Inthebeginning» є не лише унікальним зразком творчого узагальнення, але й гідним репрезентантом сучасної фінської культури на світовому рівні.

#### Примітки:

<sup>1</sup> У країнах пострадянського простору найвища концентрація досліджень фінської культури спостерігається у м. Петрозаводськ (столиця республіки Карелія, Росія), що зумовлюється зручністю розташування і спільною історією.

<sup>2</sup> За останні роки на українських музикознавчих теренах з'явилося дослідження В. Жаркової «Метафізичні проєкції “життя звуку” в музиці Каї Сааріахо» [2], присвячене розкриттю художньо-філософського змісту творів провідної сучасної фінської композиторки.

- <sup>3</sup> Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 1989. Einojuhani Rautavaaran opera Thomas: Semio-ottinenanalyysi. Unpublished Master's Thesis, University of Helsinki.
1992. «Musii illistasubjektiaetsimässä: Löytöjä Einojuhani Rautavaaran otannosta». *Synteesi* 4, 35-47.
1993. Rautavaaran nsariallinenprojekti. Unpublished Licenciate's Thesis, University of Helsinki.
1997. Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957-1965). Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
1999. «Narcissismu sicutoran Intertextual Perspective on the Œuvre of Einojuhani Rautavaara». *Topics, Texts, Tensions*. Edited by Tomi Mäkelä, 7-19. Magdeburg: Otto von Guericke-Universität.
- <sup>4</sup> Окрім цього, В. Степень є автором статті польською мовою «Світ опер Ейноюхані Раутаваари» – лаконічного огляду оперної спадщини композитора.
- <sup>5</sup> Архіви зберігалися у першій дружини Е. Раутаваари – Маріахейді Суованен, з якою композитор мав доволі напружені стосунки. Тому можливість доступу до цих матеріалів з'явилася лише після її смерті у 2004 р.
- <sup>6</sup> Детальну аналітичну фіксацію С. Тіккайя здійснив на майже 30 композиціях зі спадщини Е. Раутаваари.
- <sup>7</sup> Серед ранніх творів Е. Раутаваари, де вперше проявилися ці моделі, можна назвати фортепіанний цикл «Ікони» (1955 р.).

### Список використаної літератури

1. Антонова О. Г. Автоцитуння як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 4–12.
2. Жаркова В. Б. Метафізичні проєкції «життя звуку» в музиці Каї Сааріахо. *Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 31. С. 5–19.
3. Райт Ф. Л. Будущее архитектуры / пер. с англ. А. Ф. Гольдштейна, ред. А. Гегелло. Москва : Гос. изд-во лит. по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960. 248 с.
4. Aho K. Rautavaara's death leaves a huge void in Finnish contemporary music [Електронний ресурс]. *Finnish Music Quarterly* : Офіційний сайт. URL : <https://fmq.fi/articles/rautavaaras-death-leaves-a-huge-void-in-finnish-contemporary-music> (дата звернення: 02.01.2021).
5. Anderson M. Einojuhani Rautavaara, Symphonist [Електронний ресурс]. *Toccata Classics* : Офіційний сайт. URL : <https://toccataclassics.com/einojuhani-rautavaara-symphonist/> (дата звернення: 02.01.2021).
6. Antrittskonzert Pietari Inkinen [Електронний ресурс]. *SWR* : Офіційний сайт. URL : <https://www.swr.de/swrclassic/event-swr-896.html> (дата звернення: 02.01.2021).
7. Burton O. Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism? *Twentieth Century Music*. 2021. URL: <https://eprints.whiterose.ac.uk/181599/> (дата звернення: 21.04.2022).
8. Einojuhani Rautavaara Biography & Discography [Електронний ресурс]. *Naxos* : офіційний сайт. URL : [https://www.naxos.com/feature/Einojuhani\\_Rautavaara.asp](https://www.naxos.com/feature/Einojuhani_Rautavaara.asp) (дата звернення: 02.01.2021).
9. Fonseca-Wollheim C. A Composer's Notes Echo After His Death. *The New York Times*: офіційний сайт. URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/05/arts/music/rautavaara-hilary-hahn-violin-classical-music.html> (дата звернення: 01.05.2022).
10. Komppa V. Einojuhani Rautavaara kertoomusii kistaan [Електронний ресурс]. *Yle* : веб-сайт. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/03/04/einojuhani-rautavaara-kertoo-musiikistaan> (дата звернення: 17.02.2021).
11. Leatherbarrow J. Angels and Transformations: symphonic Unity in Rautavaara Symphony No. 7 Angel of Light. Doctoral dissertation, College of the Arts of Kent State University, 2011.
12. Moody I. 'The Bird Sang in the Darkness': Rautavaara and the Voice. *Tempo*, 181, 1992. 19–23.
13. Rautavaara's last completed work: In the beginning [Електронний ресурс]. *Boosey & Hawkes* : офіційний сайт. URL : <https://www.boosey.com/licensing/news/Rautavaara-s-last-completed-work-In-the-Beginning/101117> (дата звернення: 02.01.2021).
14. Rickards G. The Finnish composer Einojuhani Rautavaara has died [Електронний ресурс]. *Gramophone* : офіційний сайт. URL : <https://www.gramophone.co.uk/other/article/the-finnish-composer-einojuhani-rautavaara-has-died> (дата звернення: 02.01.2021).
15. Stępień W. Światoper Einojuhani Rautavaary. URL: [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_23/RFN23%20Stepien%20-%20Swiat%20oper%20Einojuhani%20Rautavaary.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_23/RFN23%20Stepien%20-%20Swiat%20oper%20Einojuhani%20Rautavaary.pdf) (дата звернення: 21.04.2022).
16. Stępień W. The Sound of Finnish Angels. Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2011. ISBN 978-1-57647-171-5.
17. Tiikkaja S. Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices. Doctoral dissertation, University of Helsinki, 2019.
18. Truslove D. Japan Philharmonic Orchestra makes a rare visit to London [Електронний ресурс]. *Bachtrack* : веб-сайт. URL : <https://www.google.com.ua/amp/s/bachtrack.com/review-inkinen-kanneh-mason-japan-philharmonic-cadogan-april-2019/amp=1> (дата звернення: 02.01.2021).
19. 1–Matinée 2017/18 : Programm heft zum Download [Електронний ресурс]. *Deutsche Radio Philharmonie orchester*: Офіційний сайт. URL : [https://www.drp-orchester.de/drp/service/programmhefte/20170910\\_1-matinee-programm100.pdf](https://www.drp-orchester.de/drp/service/programmhefte/20170910_1-matinee-programm100.pdf) (дата звернення: 02.01.2021).

### References

1. Antonova O. Autocitation as a composer's view of the past: intentions of the late period. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*, 2016. 1(30). P. 4–12.

2. Zharkova V. B. Metafizychni proiektzii «zhyttiazvuku» v muzytsi Kai Saariakho. *Muzychne mystetstvo I kultura. Naukovyivisnyk ONMA imeni A.V Nezhdanovoi*. Odesa, 2020. Vyp. 31. P. 5–19.
3. Wright F. L. The Future of Architecture. A. Goldshtein (Trans.), A. Gegello (Eds.). Moskow : Gosudarstvennoe izdatelstvo literatury po stroitelctvu, architecture I stroitelnim materialam, 1960. 248 p.
4. Aho K. Rautavaara's death leaves a huge void in Finnish contemporary music. *Finnish Music Quarterly*. URL: <https://fmq.fi/articles/rautavaaras-death-leaves-a-huge-void-in-finnish-contemporary-music> (Accessed 02.01.2021).
5. Anderson M. Einojuhani Rautavaara, Symphonist. *Toccat Classics*. URL: <https://toccatclassics.com/einojuhani-rautavaara-symphonist/>(accessed 02.01.2021).
6. PietariInkinen's inaugural concert. *SWR*. URL: <https://www.swr.de/swrclassic/event-swr-896.html> (Accessed 02.01.2021).
7. Burton O. Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism? *Twentieth Century Music*. 2021. URL: <https://eprints.whiterose.ac.uk/181599/> (Accessed 21.04.2022).
8. Einojuhani Rautavaara Biography & Discography. (n. d.). *Naxos*. URL: [https://www.naxos.com/feature/Einojuhani\\_Rautavaara.asp](https://www.naxos.com/feature/Einojuhani_Rautavaara.asp) (Accessed 02.01.2021).
9. Fonseca-Wollheim C. A Composer's Notes Echo After His Death. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/05/arts/music/rautavaara-hilary-hahn-violin-classical-music.html> (Accessed 01.05.2022).
10. Komppa V. Einojuhani Rautavaara talks about his music. *Yle*. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/03/04/einojuhani-rautavaara-kertoo-musiikistaan> (Accessed 17.02.2021).
11. Leatherbarrow J. Angels and Transformations: symphonic Unity in Rautavaara Symphony No. 7 Angel of Light. Doctoral dissertation, College of the Arts of Kent State University, 2011.
12. Moody I. 'The Bird Sang in the Darkness': Rautavaara and the Voice. *Tempo 181*, 1992. 19–23.
13. Rautavaara's last completed work: In the beginning. *Boosey & Hawkes*. URL: <https://www.boosey.com/licensing/news/Rautavaara-s-last-completed-work-In-the-Beginning/101117> (Accessed 02.01.2021).
14. Rickards, G. The Finnish composer Einojuhani Rautavaara has died. *Gramophone*. URL: <https://www.gramophone.co.uk/other/article/the-finnish-composer-einojuhani-rautavaara-has-died>(Accessed 02.01.2021)
15. Stępień W. Świątoper Einojuhani Rautavaary. *Res Facta Nova*. URL: [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_23/RFN23%20Stepien%20-%20Swiat%20oper%20Einojuhani%20Rautavaary.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_23/RFN23%20Stepien%20-%20Swiat%20oper%20Einojuhani%20Rautavaary.pdf) (Accessed 21.04.2022).
16. Stępień W. The Sound of Finnish Angels. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2011. ISBN 978-1-57647-171-5.
17. Tiikkaja S. Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices. Doctoral dissertation, University of Helsinki, 2019.
18. Truslove D. Japan Philharmonic Orchestra makes a rare visit to London. *Bachtrack*. URL: <https://www.google.com.ua/amp/s/bachtrack.com/review-inkinen-kanneh-mason-japan-philharmonic-cadogan-april-2019/amp=1>(Accessed 02.01.2021).
19. 1–Matinée 2017/18: Program booklet for download. *German Radio Philharmonic orchestra*. URL: [https://www.drp-orchester.de/drp/service/programmhefte/20170910\\_1-matinee-programm100.pdf](https://www.drp-orchester.de/drp/service/programmhefte/20170910_1-matinee-programm100.pdf) (Accessed 02.01.2021).

#### **«IN THE BEGINNING» BY EINOJUHANİ RAUTAVAARA AS A RESULT OF THE COMPOSER'S CREATIVE SEARCH**

**Frolova Victoria** – first year master student of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The article deals with the concert-opener «In the beginning» – an orchestral work of the modern Finnish composer Einojuhani Rautavaara. The relevance and novelty of the study is due to the lack of scientific coverage of Finnish musical culture and in particular the works of E. Rautavaara in Ukrainian musicology, as well as the lack of analytical analysis of the concert even in the European humanitarian space. The purpose of the article is to identify in the last orchestral work of E. Rautavaara the hereditary features derived from the material of previously written opuses, to determine the common linguistic resources, key patterns and means of reminiscence. Additionally, two orchestral works of recent years «Fantasia» and «Deux serenades» are considered for the presence of autocitations from earlier works of the composer.

*Key words:* concerto «In the beginning», autocitation, reminiscence, Einojuhani Rautavaara, Inkinen.

**UDK 785.11: 78.071.1(480) Рautavaara: 781**

#### **«IN THE BEGINNING» BY EINOJUHANİ RAUTAVAARA AS A RESULT OF THE COMPOSER'S CREATIVE SEARCH**

**Frolova Victoria** – first year master student of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

In the environment of Ukrainian musicology, the creative legacy of contemporary Finnish composer Einojuhani Rautavaara remains insufficiently studied. The majority of his sheet music, especially from the last years of his life, is in limited access, including the object of this research, the concert-opener «In the beginning», the analysis of which was performed first. This determines the relevance and novelty of this study.

*The main objective* of the publication is to identify in E. Rautavaara's concerto «In the beginning» features of continuity, common linguistic resources, patterns, ways of reminiscence, derived from the material of previously written opuses of the 1970 s.

*Conclusions.* In the early 1970 s the sources of E. Rautavaara's inspiration are the materials he collected on an ornithological expedition in the northern territories of Finland, which are reinforced by impressions of the composer's acquaintance with the historical and cultural heritage of his country. These ideas are realized in two works of 1972 - the concerto for recording of birdsong with orchestra «Cantus Arcticus» and «Garden of Spaces» for orchestra. In the musical texture of the named pieces, E. Rautavaara first engages intonation and melodic formulas, which would later find versatile embodiment and development in a significant array of works for orchestra, among them: «Ballade» for harp and strings (1973), Concerto for flute and orchestra «Dances with the Winds» (1975), Symphony No. 5 (1985), Clarinet Concerto (2001).

The composer's last orchestral work «In the beginning», symbolic both at the level of genre designation and program title, becomes an incarnation of the final result of E. Rautavaara's continuous process of creative search. In it, as reminiscences, author's «references» to his own works from the early period, are embodied principles of sound organisation individually selected by him, in particular, use of a specific harmony model from the series of reduced, symmetric «tone-and-a-half tone» chains, application of major-minor single key correlations, especially in the mid form constructions, introduction of elements of bird-song imitation into the musical texture and penetration of rhythmical features of Finnish runic versification into the melodies. In the concerto there is also an autocitation from Fantasia (2015) written in the late years of his creative work. In general, in the flow of dynamic and continuous development on the form level, there is a tendency to its openness and elaboration.

*Key words:* concert «In the beginning», autocitation, reminiscence, Einojuhani Rautavaara, Inkinen.

Надійшла до редакції 2.11.2022 р.

## **Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

### **Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE**

УДК 793.33 «19/20»

#### **РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КРАЇНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Павлюк Тетяна Сергіївна** – доктор мистецтвознавства, професор,  
Київський національний університет культури і мистецтва,  
м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.562>

24caratsofart@gmail.com

*Мета статті* – дослідити процеси розвитку бальної хореографії в країнах Центральної Азії (Казахстан, Туркменістан, Таджикистан, Киргизстан) у другій пол. ХХ – поч. ХХІ ст. *Методологія дослідження*. У праці використано такі методи: *історичний та історико-генетичний* – для з'ясування генезису, специфіки процесів розвитку бального танцю; *джерелознавчий* – для відбору та опрацювання джерел, що стосуються мистецтва бального танцю; *компаративний* – для співставлення історичних періодів еволюції бальної культури; *включеного спостереження* – для перегляду окремих хореографічних творів і попереднього їх осмислення. *Наукова новизна*. Вперше здійснюється спроба наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії в країнах Центральної Азії (Казахстан, Туркменістан, Таджикистан, Киргизстан) у другій пол. ХХ – поч. ХХІ ст. *Висновки*. Однією зі специфічних особливостей конкурсного бального танцю в країнах Центральної Азії є часткові залишки створених за роки існування СРСР бальних композицій від радянських хореографів. Хоча радянська бальна хореографія витіснена з конкурсної системи, а міжнародна програма затверджена в якості основної, нині на концертах можна побачити хореографічні номери 1970–1980-х рр. або сучасні танці, створені хореографами за тими ж принципами. Оскільки бальна хореографія в вищезазначених країнах ідеологічно та естетично суперечила місцевим етнічним традиціям, вона й донині розвивається досить повільно. Завдяки підтримці держави в галузі бальної хореографії, Казахстан став лідером із розвитку спортивних бальних танців серед колишніх радянських республік Центральної Азії. Нині бальна хореографія у Казахстані розвивається як наднаціональне явище, що не має традиційного коріння і не асоціюється з народною культурою. Тому подальші шляхи цього виду мистецтва в республіці безпосередньо залежать від загального долучення Казахстану в процеси глобалізації, інтеграції та культурної обміну між різними країнами.

*Ключові слова*: бальна хореографія, бальний танець, конкурсний танець.

*Актуальність теми дослідження*. Загальною тенденцією для хореографічного мистецтва колишніх радянських республік є поступова інтеграція бальних танців міжнародної програми до локального соціокультурного простору, на який впливають глобалізаційні процеси мультикультурного змішування. Саме цей аспект визначає актуальні форми використання бального танцю у мистецькій, освітній та конкурсній практиці більшості пострадянських держав. Аналіз та дослідження процесів розвитку бальної хореографії в країнах Центральної Азії у другій пол. ХХ – поч. ХХІ ст. є *актуальним* і дозволить досконаліше виявити проблеми та тенденції розвитку бальної хореографії у країнах пострадянського простору.

*Аналіз досліджень і публікацій*. Сучасні теоретики і практики активно досліджують бальну хореографію в історико-культурному контексті. Від часу здобуття державної незалежності, в Україні з'явилися дослідження з бальної хореографії, що свідчить про наявність наукових шкіл, об'єднаних загальним методичним та аналітичним підходом. Шляхи стандартизації бальних танців розкрили у своїх дослідженнях: Д. Базела [1], Ю. Сахневич [15], Т. Осадців [13]; шляхи розвитку сценічного бального танцю висвітлено у наукових публікаціях О. Вакуленко [3], С. Костецького [10], А. Кризь [11]; еволюцію бальних танців, як складову танцювального спорту, розглядають М. Богданова [2], М. Кеба [9] та ін. Інформативні матеріали й концептуально важливі положення стосовно дослідження української бальної хореографії в контексті соціокультурних тенденцій пострадянських часів містить дисертація О. Касьянкової «Шляхи розвитку радянської бальної хореографії (історичний аналіз періоду 1917-1941 рр.)» [8], а також дослідження нового покоління українських фахівців із бальної хореографії: Н. Горбатова [4], Л. Шестопап

[19]. Утім майже не досліджуються процеси, які переживала радянська бальна хореографія, а також вплив її історичної і соціокультурної спадщини на розвиток сучасного бального танцю у пострадянських країнах. Практично відсутні наукові праці, предметом дослідження яких є історичні витоки, соціокультурні умови формування, специфічні риси національних шкіл бальної хореографії різних культурних регіонів планети.

*Мета статті* – виявити історичні процеси розвитку бальної хореографії в країнах Центральної Азії (Казахстан, Туркменістан, Таджикистан, Киргизстан) у другій пол. XX – поч. XXI ст.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Бальні танці в країнах Центральної Азії через регіональну специфіку з'явилися пізніше, ніж в інших радянських республіках. Бальна хореографія європейської, латиноамериканської і навіть радянської програм була абсолютна не прив'язаною до місцевої культури та традицій (мова йде про відсутність парних соціальних танців у народному мистецтві). До того ж, у країнах Центральної Азії, де більшість населення вважає себе мусульманами (така ситуація, попри всі зусилля ідеологів компартії, зберігалася й за радянських часів). А з погляду ісламу бальні танці є досить непристойним заняттям (для чоловіків це негідно, для жінок – ганебно).

Важко розвивалося мистецтво бальної хореографії у Таджикистані. Бальна хореографія в країнах Центральної Азії ідеологічно та естетично суперечила місцевим етнічним традиціям. Серед невеликої кількості танцюристів республіки в 1970-ті рр. високого рівня досягла пара Талят і Марина Тарсінови.

Т. Тарсінов – педагог за освітою, народився 1956 року у Ленінабаді (Таджицька РСР). М. Тарсінова (Зирянова) народилася 1958 р. у Свердловській обл. Талят і Марина стали в пару в квітні 1974 р., згодом вибороли звання дипломантів II Всесоюзного конкурсу виконавців бального танцю у Києві (1975 р.), були неодноразовими чемпіонами Таджикистану та республік Середньої Азії. У 1978 році переїхали до Волгограду і, працюючи там, здобули всесоюзне визнання. У 1992 році компанія Fred Astaire запросила пару до Нью-Йорку.

Незабаром подружжя Тарсінових підкорило й Америку. Нині вони мають власну студію в Нью-Йорку, визнання американських колег і учнів. Т. Тарсінов працює хореографом на Бродвеї, бере участь у ТВ-програмах «Do you Think you can dance», «Dancing with the Stars», «Подаруй мрію» (Мексика), «America's Ballroom Challenge». Він є творцем ексклюзивних проектів, серед яких – шоу найяскравіших танцювальних зірок XX ст. «Dance Legends» [16].

Бальна хореографія присутня як структурний елемент культури і мистецтва і в Киргизії. *Федерація танцювального спорту республіки Киргизії* є постійним членом WDSF із 2009 р. Центром розвитку бальної хореографії є м. Бішкек [20]. Федерація проводить національні чемпіонати зі спортивно-бальних танців, а також бере участь у міжнародних змаганнях [18].

*Туркменська федерація бального спорту* (Turkmenistan Federation of Dance Sport) із 2015 р. має статус тимчасового (умовного – provisional) члену WDSF, адже кількість учасників у заходах, що проводить всесвітня організація, не перевищує двох десятків осіб. Бальна хореографія у цій країні в якості складової хореографічної освіти, сценічного мистецтва та спорту розвивається переважно у столиці республіки Ашгабат [20].

Наприкінці 1960-х рр. у Казахстані розпочали своє функціонування поодинокі гуртки, студії, клуби бального танцю, розгорнули роботу конкурси районного, міського та республіканського масштабу. Так, у 1966 р. в Алма-Аті відкрився новий Палац культури будівельного комбінату, й саме тут під керівництвом Леоніда та Інеси Векшиних почав працювати гурток бального танцю. У квітні 1966 р. у столиці республіки було проведено перший конкурс бальних танців.

У 1970-ті рр. бальний танець уперше з'явився як компонент навчальних програм Алма-Атинського хореографічного училища. Хоча загальний курс Міністерства культури СРСР був уже спрямований на підтримку бального танцю, Міністерство культури Казахської РСР неформально заперечувало розвиток бальної хореографії в республіці. Проте зусиллями ентузіастів бальна хореографія поступово набувала все більшої популярності, особливо серед міського населення.

Фахівці з бальних танців, заради розвитку цього виду мистецтва, нерідко ставали на шлях компромісів з ідеологічними вимогами тих часів. Тому створення загальносоюзної «радянської програми» бального танцю не обійшлося без казахських етнічних елементів. Бальні танці «Айголек», «Казахський бальний», засновані на місцевому фольклорі, виконували не тільки в Казахстані, а й в інших регіонах СРСР. Казахські танці радянської програми були максимально деєротизовані (з цих міркувань в республіці тривалий час забороняли танго та робили постановку «безконтактних» бальних танців, де пари не поєднувалися, а танцювали на відстані, або створювали танці на кшталт «Зірочка», де брало участь п'ятеро танцюристів) [6; 263-269]. Варто зазначити, що виконання латиноамериканських танців і донині викликає неоднозначне ставлення населення казахської публіки, особливо у представників старшого покоління.

У 1980-х рр. відбувається стрімкий розвиток спортивно-бального танцю на території республіки. У 1988 року Казахстан, разом із представниками інших союзних республік, входить до

складу Асоціації професіональних виконавців і викладачів бального танцю, а також Асоціації бального танцю. У 1989 році за підтримки Міністерства культури КРСР та Ради профспілок створено Асоціацію бального танцю Казахської РСР.

Після розпаду Радянського союзу Асоціація бального танцю Казахстану стала самостійним членом IDSF. У 1992 році Міністерство туризму і спорту Казахстану заснувало Федерацію спортивного танцю республіки Казахстан. Головними завданнями правління Федерації визначило розвиток і популяризація спортивного танцю в Казахстані, формування здорового способу життя, організацію та проведення чемпіонатів, кубків, першостей та інших офіційних змагань, а також міжнародних змагань зі спортивного танцю у країні. Наприкінці 1990-х рр. формується у республіці турнірна та тренерська система, спрямована на підготовку виконавців різного рівня – від юніорів до сеньйорів.

За роки державної незалежності республіки Казахстан пройдений значний шлях до модернізації національної системи вищої освіти, підвищення її якості, актуальності, конкурентоспроможності на міжнародному рівні.

Вагомий внесок у розвиток конкурсного бального танцю в Казахстані зробила Валентина Василівна Євсєєва – педагог, тренер зі спортивного бального танцю, суддя вищої категорії. Творчому шляху і діяльності В. Євсєєвої присвятив свою наукову публікацію доцент кафедри педагогіки хореографії Казахської національної академії мистецтв ім. Т. Жургенова А. Ісалиєв [7; 345-348]. Автор публікації аналізує її діяльність як основоположниці бального танцю в Казахстані, ретельно описує її педагогічну діяльність у Казахській національній академії мистецтв ім. Т. Жургенова та внесок у розвиток бального танцю в Казахстані.

Серед чималої кількості вихованців В. Євсєєвої, які стали провідними танцюристами і тренерами, можна відзначити Оксану Лебедєву – бронзову призерку чемпіонату світу з латиноамериканських танців серед професіоналів (2010 р.) у парі з Франко Формікою, які представляли Німеччину.

У 2000 р. В. Євсєєва запрошена деканом факультету Хореографії Р. Унгаровою для викладання спортивного-бального танцю на кафедрі «Педагогіка хореографії» (ПХ) та «Режисура хореографії» (РХ) Казахської національної академії мистецтв ім. Т. Жургенова.

В. Євсєєвою налагоджено систему організації методичного забезпечення навчального процесу та розроблено навчальну програму з дисципліни «Спортивно-бальний танець», а головне – зроблено величезний внесок у відкриття нової спеціалізації «Педагог бальної хореографії», що стало вирішенням проблеми у підготовці педагогів зі спортивного бального танцю. У 2001 р. зроблено перший набір студентів за спеціалізацією «Бальна хореографія».

У 2002 р. на вищезазначених кафедрах Казахської національної академії мистецтв ім. Т. Жургенова серед переліку новостворених на той час навчальних програм («Типова програма зі спортивного бального танцю St», «Типова програма зі спортивного бального танцю Lat», «Історія розвитку спортивного бального танцю»), сформована й програма для вивчення радянських бальних танців під назвою – «Спадщина – спадкоємність: танці народів СРСР (казахські, прибалтійські, білоруські та ін.)» [7; 347], не зважаючи на зникнення бально-хореографічної культури Радянського Союзу ще з початку перебудови та розпадом багатонаціонального державного утворення.

У нинішніх умовах хореографічно-педагогічна освіта в Казахстані здійснюється на базі декількох навчальних закладів, два з яких є педагогічними: Казахський національний педагогічний університет ім. Абая, Казахська національна академія мистецтв ім. Т. Жургенова, Казахський державний жіночий педагогічний університет (м. Алма-Ати), Південно-Казахстанський державний університет ім. М. Ауезова (м. Шимкент, Південно-Казахстанська обл.), Кизилординський державний університет ім. Корк Ата (м. Кизилорда) [5; 120]. Тут готують хореографів-постановників, викладачів і тренерів із бальних танців.

У вищих навчальних закладах країни викладають наступні дисципліни: «Сучасно-бальний танець» (Жіночий педагогічний інститут), «Теорія і методика викладання спортивно-бальних танців», «Спадщина бальної хореографії», «Методика організації ансамблю», «Історія розвитку бального танцю» (Казахська Національна академія мистецтв ім. Т. Жургенова).

У Західно-Казахстанському державному університеті ім. Ахамбета Утемісова функціонує факультет «Культури і мистецтв», у складі якого є кафедра хореографії та культурно-дозвілєвої роботи, викладачі якої забезпечують викладання наступних дисциплін із бальної хореографії: «Теорія та методика викладання стандартних танців (спадщина бальної хореографії)», «Теорія та методика викладання латиноамериканських танців», «Ансамбль», «Теорія та методика викладання історико-побутового танцю», «Методика роботи з хореографічним колективом», «Теорія та методика викладання сучасного бального танцю», «Техніка виконання танцю модерн», «Композиція бального танцю» тощо [5; 102–103].



У червні 2009 р. на базі діючих організацій утворилось нове товариство, яке, поміж іншим, поєднало всіх шанувальників бальної хореографії. Республіканське громадське об'єднання «Федерація сучасного і спортивного танцю» було акредитовано Міністерством культури і спорту республіки Казахстан [17]. Федерація продовжує плідну роботу з організації змагань та навчання бального танцю.

За роки своєї діяльності ФСТ РК розвинуло мережу спортивного танцю в усіх регіонах республіки. Нині Асоціація об'єднує 9 обласних Федерацій спортивного танцю, Федерації спортивного танцю міст Астани і Алма-Ати, 4 області як асоціативних членів. Спортивний танець розвивають у понад 100 спортивно-танцювальних клубах, в яких тренуються понад 1000 спортсменів-танцюристів. Члени ФСТ РК беруть постійну участь у світових та азіатських чемпіонатах.

Із початку 2000-х рр. спостерігається активне залучення казахських виконавців до міжнародної танцювальної спільноти [14]. Бальна хореографія присутня в сучасному Казахстані й у вузівській освіті. Будується велика кількість культурних об'єктів, в яких приділяється особлива увага вивченню бальної хореографії [12]. У зв'язку із загальним піднесенням та розвитком спортивно-бального танцю в Казахстані почала розвиватися педагогічна діяльність тренерів цього виду мистецтва.

*Наукова новизна.* Вперше здійснюється спроба наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії в країнах Центральної Азії (Казахстан, Туркменістан, Таджикистан, Киргизстан) у другій пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

*Висновки.* Однією зі специфічних особливостей конкурсного бального танцю в країнах Центральної Азії є залишки створених за роки існування Радянського Союзу бальних композицій від радянських хореографів. Хоча радянська бальна хореографія витіснена з конкурсної системи, а міжнародна програма затверджена в якості основної, нині на концертах можна побачити хореографічні номери 1970-1980-х рр. або сучасні танці, створені хореографами за тими ж принципами. Оскільки бальна хореографія в вищезазначених країнах ідеологічно та естетично суперечила місцевим етнічним традиціям, вона й донині розвивається досить повільно.

Завдяки підтримці держави в галузі бальної хореографії, Казахстан став лідером із розвитку спортивних бальних танців серед колишніх радянських республік Центральної Азії. В нинішніх умовах бальна хореографія у Казахстані розвивається як наднаціональне явище, яке не має традиційного коріння та не асоціюється з народною культурою. Тому *подальші шляхи* цього виду мистецтва в республіці безпосередньо залежать від загального долучення Казахстану до процесів глобалізації, інтеграції та культурного обміну між різними країнами.

#### Список використаної літератури:

1. Базела Д. Д. Витоки й періодизація історії бального танцю в Україні як мистецтвознавча проблема. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2004. Вип. 11. С. 4–10.
2. Богданова М. В. Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва ХХ- початку ХХІ ст. автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2013. 20 с.
3. Вакулєнко О. М. Особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 100–113.
4. Горбатова Н. О. Бальні танці в контексті хореографічної освіти в Україні (1970–1980-ті рр.). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 114–125.
5. Горських Ю. В. Розвиток хореографічно-педагогічної освіти на пострадянському просторі: монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. 160 с.
6. Исалиев А., Абакаева А., Каримбаева А. Основные этапы и тенденции развития спортивного бального танца в Республике Казахстан (период 1968 – 1988 годов). *Педагогика и психология. КНПУ им. Абая*. 2020. Вып. 44. № 3. С. 263-269.
7. Исалиев А. Т. О жизни и творческой деятельности педагога спортивного бального танца В.В. Евсеевой. *Вестник Казахского нац. женского пед. ун-та*. 2019. № 4 (80). С. 345-348.
8. Касьянова Е. В. Пути развития советской бальной хореографии (исторический анализ периода 1917–1941 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 «Театральное искусство». Москва, 1987. 19 с.
9. Кеба М. Є. Формування техніки виконання та методики викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю: історіографічний аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 154–160.
10. Костецький С. В. Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець». *Мистецтвознавчі зап.* 2017. Вип. 31. С. 325–331.
11. Крись А. І. До проблеми стилізації бального танцю. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. XXXIX. С. 259–266.
12. Новая жизнь культурных объектов. *Вечерняя Астана*. URL: <https://vechastana.kz/novaya-zhizn-kulturnyh-ob-ektov/> (дата звернення: 03.09.2022).
13. Осадців Т. П. Танець як мистецтво, ритуал та історія (XVIII – ХХ ст.). *Схід*. 2016. № 2 (142). С. 57–61.
14. Первые чемпионы. *Вечерняя Астана*. URL: <https://vechastana.kz/pervye-chempiony/> (дата звернення: 03.09.2022).

15. Сахневич Ю. Ю. Становлення та розвиток фестивально–конкурсного руху в бальному танці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. № 33. С. 195–201.
16. Талят Тарсинов: шоу повинно продовжуватися. АНА ЮРТ урф-адетлеримизни унутмайыкь. URL: <https://ana-yurt.com/qrt/content/tarsinov-talyat-mustafaevich> (дата звернення: 03.09.2022).
17. Федерация современного и спортивного танца республики Казахстан: офіційний сайт. URL: <http://kazdancesport.kz/o-federatsii/istoriya.html> (дата звернення 03.09.2021).
18. Федерация танцевального спорта Киргизской Республики: офіційна сторінка URL: <https://www.facebook.com/FTSKR1994/> (дата звернення 03.09.2021).
19. Шестопал Л. В. Конкурсний бальний танець в СРСР у 1957–1991 роках. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 126–132.
20. Member of WDSF. *World dance sport federation: official site*. URL : <https://www.worlddancesport.org/Member> (дата звернення 03.09.2021).

#### References:

1. Basela D.D. (2004) Origins and periodization of the history of ballroom dancing in Ukraine as an art history problem. *Visnyk of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art history*, 11, Kyiv. 4–10 [in Ukrainian].
2. Bohdanova M.V. (2013) Competition ballroom dance in the context of choreographic art of the 20th and early 21st centuries. autoref. thesis ... candidate art critic: 26.00.01, Kyiv.20 [in Ukrainian].
3. Vakulenko O.M. (2018) Peculiarities of stage ballroom choreography in musical and dramatic performances. *Visnyk of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art history*. 38. 100–113 [in Ukrainian].
4. Horbatova N.O. (2018) Ballroom dancing in the context of choreographic education in Ukraine (1970s–1980s). *Visnyk of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art history*, 38. 114–125 [in Ukrainian].
5. Gorskikh Yu.V. (2017) Development of choreographic and pedagogical education in the post-Soviet space: monograph. Sumy. 160 p. [in Ukrainian].
6. Isaliev A., Abakaeva A., Karimbaeva A. (2020) The main stages and trends of the development of sports ballroom dancing in the Republic of Kazakhstan (period 1968-1988) *Pedagogy and psychology*. Almaty, 44, 263-269 [in Kazakhstan]
7. Isaliyev A.T. (2019) About the life and activities of sports ballroom dance teacher V.V. Yevseeva. *Visnyk. of the Kazakh National Women's Pedagogical University*. 4 (80). 345-348 [in Kazakhstan]
8. Kasyanova E.V. (1987) Ways of development of Soviet ballroom choreography (historical analysis of the period 1917–1941): author's abstract. thesis ... candidate art: 17.00.01 "Theatrical art". Kyiv. 19 [in Ukrainian].
9. Keba M.E. (2019) Formation of performance technique and teaching methodology of European and Latin American dances of international style: historiographical aspect. *Visnyk of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art history*, 40. Kyiv. 154–160 [in Ukrainian].
10. Kostetsky S.V. (2017) Modern approaches to defining the concept of "scenic ballroom dance". *Art history notes*. 31. Kyiv. 325–331 [in Ukrainian].
11. Krys A.I. (2017) To the problem of ballroom dance stylization. *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture*. XXXIX. Kyiv. 259–266 [in Ukrainian].
12. New life of cultural objects. *Evening Astana*. Retrieved from: <https://vechastana.kz/novaya-zhizn-kul-turnyho-ektov/> [in Kazakhstan]
13. Osadtsiv T.P. (2016) Dance as an art, ritual and history (18 th – 20 th centuries). *East*. 2 (142). 57–61 [in Ukrainian].
14. The first champions. *Evening Astana*. Retrieved from: <https://vechastana.kz/pervye-chempiony/> [in Kazakhstan]
15. Sakhnevich Yu.Yu. (2014) Formation and development of the festival-competition movement in ballroom dance. *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture*. 33. 195–201 [in Ukrainian]
16. Talyat Tarsynov: the show must go on. Retrieved from: <https://ana-yurt.com/qrt/content/tarsinov-talyat-mustafaevich> [in Tajikistan]
17. Federation of modern and sports dance of the Republic of Kazakhstan: official website. Retrieved from: <http://kazdancesport.kz/o-federatsii/istoriya.html> [in Kazakhstan]
18. Federation of dance sports of the Kyrgyz Republic: official page Retrieved from: <https://www.facebook.com/FTSKR1994/> [in Kyrgyzstan]
19. Shestopal L.V. (2015) Competitive ballroom dancing in the USSR in 1957–1991. *Visnyk of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art history*. 32. 126–132 [in Ukrainian].
20. Member of WDSF. *World dance sport federation: official site*. Retrieved from: <https://www.worlddancesport.org/Member> [in Switzerland]

#### DEVELOPMENT OF BALLROOM CHOREOGRAPHY IN THE COUNTRIES OF CENTRAL ASIA IN THE SECOND HALF OF THE 20 TH – BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY

**Pavliuk Tetiana** – Doctor of Art History, Professor, Kiev National University of Culture and Arts

*The aim of this article.* The purpose of the article is to analyze the historical processes of the development of ballroom choreography in the countries of Central Asia (Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan, Kyrgyzstan) in the second half of the 20 th – beginning of the 21 st century. *Research methodology.* The following methods were used in the work: historical and historical-genetic – to understand the genesis, the specifics of the processes of development of ballroom

dance; source study – for the selection and processing of sources related to the art of ballroom dancing; comparative – to compare the historical periods of the evolution of ballroom culture; included observation – to view individual choreographic works and their preliminary comprehension. *Novelty*. For the first time, an attempt is made to conduct a scientific study of topical issues of the development of ballroom choreography in the countries of Central Asia (Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan, Kyrgyzstan) in the second half of the 20 th – beginning of the 21 st century. *Results*. One of the specific features of competitive ballroom dancing in the countries of Central Asia is the partial remains of ballroom compositions by Soviet choreographers created during the years of the existence of the Soviet Union. Although Soviet ballroom choreography was pushed out of the competition system, and the international program was approved as the main one, today at concerts you can see choreographed numbers from the 1970 s and 1980 s or modern dances created by choreographers based on the same principles. Since ballroom choreography in the above-mentioned countries ideologically and aesthetically contradicted the local ethnic traditions, it still develops quite slowly.

Thanks to state support in the field of ballroom choreography, Kazakhstan has become a leader in the development of sports ballroom dancing among the former Soviet republics of Central Asia. To date, ballroom choreography in Kazakhstan is developing as a supranational phenomenon that does not have traditional roots and is not associated with folk culture. Therefore, the further paths of this art form in the republic directly depend on the general involvement of Kazakhstan in the processes of globalization, integration and cultural exchange between different countries.

*Key words*: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Надійшла до редакції 1.12.2022 р.

УДК 781.22:780.614.131(238)

### АНДСЬКІ МОТИВИ В ПЕРУАНСЬКІЙ ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ

**Філатова Тетяна Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ  
<http://orcid.org/0000-0001-5869-631X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.563>  
[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

Розглянуто феномен реліктового андського звуку як символу перуанської музичної культури, досліджено історичні традиції цього культового атрибуту стародавніх ритуалів корінних народностей кечуа та аймара. Систематизовано впливи тембрових властивостей та органології старовинних місцевих духових інструментів (флейти кена, антара, сампоньо), струнно-щипкових (перуанська арфа, чаранго), ударних (кахон). Враховано колективний досвід музикування в андській музиці, а також видові відмінності всередині інструментальних сімейств за звуковим діапазоном і колоритом. Визначено характерні риси музичної поетики; підкреслено фонічну здатність колективного звуку створювати в умовах архаїчного монодійного пентатонного мислення щільну дзвінку обертонову масу. Окреслено коливання музики в широкій побутовій та образно-емоційній амплітуді залежно від жанрового наповнення: від гуркотливого танцювального уайно у супроводі святкового тріумфу громади до самотнього, сумного елегічного плачу араві – пісні про кохання, самотність і страждання. Розглянуто вплив креольських та афро-перуанських жанрів на місцеві індіанські традиції, змішання фольклорних елементів різних етносів, які проникли у музику мешканців високогірних й прибережних районів Перу. Визначено, що гітарна спадщина сучасних перуанських композиторів спирається на андські мотиви завдяки потужності тенденцій індікенізму. Органіка злиття голосів древніх перуанських флейт з високим дзвінком тембром індіанської гітари втілює звукові символи культурної ідентифікації нового концертного репертуару. Генетичні зв'язки з первинними жанрами виявлені в умовах неакадемічного стилю популярної музики folk-fusion з альбому «Альтіплано» Сіро Уртадо; у контексті звукової адаптації до витоків народних мелодій у процесі їхнього аранжування в «Андській музиці для гітари» Рауля Гарсія Сарате; у грі очікувано гострими контрастами між стилізаціями чи цитатами архаїчних елементів у сукупності із сучасною музичною лексикою в академічній гітарній музиці Селсо Гаррідо-Лекки.

*Ключові слова*: феномен андського звуку, народні інструменти, жанрові традиції, перуанська гітарна музика, «Альтіплано» С. Уртадо, «Андська музика для гітари» Р. Г. Сарате, авангардне втілення андських мотивів, творчість С. Гаррідо-Лекки.

*Постановка проблеми*. Феномен реліктового андського звуку, досі поширеного серед корінного населення високогірних районів Перу та інших країн андського регіону, пов'язаний з історією місцевих народних звичаїв, органологією інструментів, архаїкою ритуально-побутових практик і естетикою колективного музикування. Вплив цього давнього пласту культури відчутний у сучасній художній творчості, зокрема, у концертній гітарній музиці. Академічний репертуар та автентичні зразки презентацій перуанських мотивів слухачам із різних регіонів світу відкривають для нас далекі, заглиблені в автохтонне поле культури екзотичні звукові всесвіти. Вони можуть занурити уяву вглиб монодійного музичного мислення, місцевих мов і діалектів, звичаїв, подій і вірувань або, навпаки, створювати

симбіотичні змішання авангардної музичної лексики з національно-самобутніми елементами, генеза яких лежить в історично та географічно віддалених шарах культур. Незважаючи на те, що морфологія мови перуанської музики виявляє міцний транзитивний зв'язок з андською традицією сусідніх країн, вивчення її специфічних елементів, що визначають етнічну приналежність місцевому «топосу», є актуальною науковою проблемою, досі не дослідженою в проєкції на сучасну гітарну музику.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Розкриття наміченого аспекту дослідження базується на низці новітніх публікацій, опосередковано пов'язаних із перуанською гітарною музикою, але не локалізованих лише на цій сфері творчості. Це монографія Н. Ніньо [10] і стаття Н. Васкеса [15] про музику Селсо Гаррідо-Лекки; публікації про місцеві жанрові традиції М. Новоа та С. Мендоси [11], Дж. Дональдсона [7], Ч. Васкес [14], креольські та афро-перуанські ритми М. Медіні [9], Х. Фелдмана [8], Р. Чокано [6]. До роботи також залучена інформація з посиланням на більш ранні дослідження латиноамериканської музики В. Доценка [1], П. Пичугіна [2] без будь-якої аналітики гітарних творів, а також матеріали публічних висловлювань сучасних гітаристів і композиторів перуанського походження про власну творчість. Обмежена кількість прикладів аналітичної роботи над текстами гітарних творів актуалізує тему статті, яка доповнить публікації її авторки в українських виданнях [3, 4, 5].

*Мета статті* – виявлення андських мотивів у перуанській гітарній музиці на основі системного уявлення про естетику андського звуку, музичну поетику жанрів та розмаїття їх національних змішань.

*Виклад основного матеріалу.* Носями своєрідності перуанської гітарної музики є давні темброво-інтонаційні особливості, що походять з естетики андського звуку, та мовні ресурси, вироблені корінним населенням, відмінні від інших регіонів та надійно збережені первинною традиційною жанровою системою. Унікальні якості та традиції андського звуку, асоційовані з місцевими звичаями народностей кечуа та аймара з центрального регіону високогірних рівнин Альтиплано, можна охарактеризувати з кількох позицій. Їх варто розглядати не «в чистому вигляді», а з урахуванням регіональної неоднорідності андської культури, що налічує понад десять власне перуанських субрегіональних областей, а також розвивається по-сусідству з чилійськими, болівійськими, венесуельськими, колумбійськими, еквадорськими культурами, етнічне коріння яких, зазвичай, міцно переплітається і, як наслідок, проникає у місцеву андську традицію разом із синтезом афро-перуанських елементів, музикою креолів та метисів. Які характеристики передбачає феномен андського звуку? Систематизуємо їх за темброколеристичними, фактурними, інтонаційно-мелодичними та ритмічними мовними ознаками:

– *колеристично і теситурно* віддається перевага високочастотному різкому звуку з крикливими, хрипкими відтінками; ці якості досягаються в інструментальному музикуванні завдяки портативним розмірам андської «індіанської» гітари з розгалуженого сімейства хордофонів – п'ятирядного чаранго [3], а також утворюються за допомогою гри на здвоєних відкритих струнах із густим, щільним, металевим забарвленням звуком високого вібраційного натягу, ефектом акустичного нашарування обертонових призвуків, видобуттям гармонік, зокрема і в грі подвійних звуків на перуанських флейтах кена; при вокальному інтонуванні цьому сприяє опора на горловий спів, на відміну від діафрагмального, різка назальна атака звуку без вібрації, властивий співу метисів; у сукупності формуються резонансні відчуття перебування у густому звуці;

– *темброве* забарвлення, символічне для споконвічної андської культури, включає домінуючі відтінки андських інструментів чаранго, кени та сампунью, що гармонують із навколишнім ландшафтним природним середовищем;

– *фактурно* щільність звучання забезпечується октавно-унісонним подвоєнням голосів; в ансамблевому виконанні надають перевагу антифонам, просторовим гетерофонним перекличкам; фоно-рельєфні співвідношення шарів взагалі не підкоряються європейським традиціям гармонічного акомпанементу (хоча з комерційною метою досить часто зустрічаються);

– *інтонаційно-мелодично* рельєф ліній в архаїчних умовах модального мислення спирається на ангемітонні трихордові поспівки, пентахорди, гексахорди, при цьому пентатоніка використовується як ладова основа монодичної за своєю природою андської музики, інтервальні архетипи мелодичного малюнку складаються з руху малими терціями та великими секундами; терцієві потовщення мелодії виникають унаслідок гри на флейті кена, що передбачає одночасне видобування терцій, а також побутують у регіоні Арекіпа під дією креольських впливів («*tercerasarequírenas*»);

– *метро ритмічно* андські ритмічні патерни, які здавалося б, опираються звичній тактометричній системі, формуються за умов дводольності, загалом не властивій музиці південноамериканських корінних народів; традиційний автохтонний бінарний ритм уайно зі складним синкопованим внутрішнім пульсом, що створює відчуття постійної артикуляції слабких долей, зокрема завдяки ударній акцентності другого складу в місцевих мовах і наріччях, породжує ефект розгойдування в атмосферних умовах високогірного розрідженого повітря; креольські ритмічні геміоли  $\frac{6}{8}$  і  $\frac{3}{4}$  іспанського походження утворюються як

наслідок іберо-американського синтезу музичних лексем різного етнічного походження; афро-перуанські ритми досить популярні, враховуючи суттєву етнічну роль чорношкірого населення у демографічному балансі країни, звідси – численні елементи африканської лексики у перуанському міському «словнику» музики та мови іспаномовних перуанців, зокрема, помітні у ритмічній організації<sup>1</sup>;

– синтаксично і композиційно мелодичне розгортання дробиться на короткі мотиви та фрази з подальшим варіантним розвитком постівок, цілісність забезпечується пісенною куплетною формою АВ із додаванням вступу, інтерлюдій та заключних імпровізацій за бажанням виконавців.

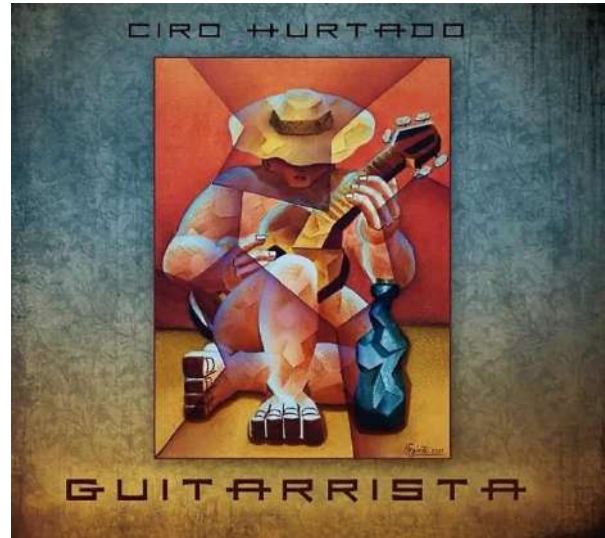
Відлуння андських кечуанських мотивів чуються в архаїчних голосах перуанських флейт, спливають у пам'яті кожного з нас разом із відомою мелодією перуанського індіанського композитора Даніеля Аломії Роблеса (Daniel Alomia Robles) «Політ Кондора», з її незліченними кавер-версіями та аранжуваннями, обіграними сучасними виконавцями у різних куточках світу, особливо у високогірних місцях, із неймовірно мальовничими перуанськими пейзажами. Однак для нас найважливішим зараз є не це. Першочерговий інтерес викликають не стільки візуальні уявлення, що оживають у свідомості слухача, що безумовно панорамно розкриває антропологію майже міфологічного зв'язку людини зі світом природи, а відображення в класичному гітарному виконавстві естетики андського звуку як феномену, який досі не втратив своєї унікальності. Нагадаємо, що в традиції Альтиплано багато століть побутували аналогові до старовинних європейських струнно-щипкових інструментів, але створені високо в горах для племінних традицій індіанців кечуа та аймара інструменти, наприклад, чаранго з корпусом із панцира броненосця. Вони добре «віддзеркалювали» сонотип густого колективного сонорного звуку із закладеним комплексом жанрових прикмет, за якими ідентифікується саме перуанська традиція. Яким чином вона відтворюється в музиці для класичної гітари?

Для відповіді на це питання максимально звузимо аналітичний радіус до творів перуанського гітариста, який живе багато років у США, але завжди відчуває «поклик предків», народжених в індіанських племенах аймара: частина сім'ї – високо в горах, серед піків та плоскогір'я Анд; інша частина – у районі джунглів Амазонки. Він зовсім нещодавно, у 2019 році створив чимало гітарних п'ес та записав альбом «Альтиплано». Подібний екскурс виведе до поетизації андського звуку як головної творчої інтенції. Знайомство з морфологією мови андської музики можна провести більш докладно на іншому локальному матеріалі: перуанському мелосі та традиційних жанрах, індіанських і креольських змішаннях у гітарних аранжуваннях, мабуть, найвідомішого у світі перуанського сольного концертуючого гітариста і знавця андських традицій. І, нарешті, після цього перейдемо до вивчення гітарної музики відомого перуанського композитора (не гітариста), у якого в біографії все складніше: він отримав у США та Європі величезний заряд досвіду авангардної творчості, а всередині його творів завжди чується биття серця перуанця. Чимало років жив у Чилі, поруч із Перу – де найбільш розріджене повітря на величезній висоті Андських хребтів, де важко дихати без густого трав'яного відвару, неймовірно красиві ландшафти та чарівна музика Альтиплано: немов звук, що ширяє під хмарами подібно до дихання високогірних рівнин, як вважають місцеві жителі. Такий загальний звуковий ландшафт. Імена цих музикантів – Сіро Уртадо (Ciro Hurtado, 1955 р. н.), Рауль Гарсія Сарате (Raul Garsia Zarate, 1931–2017 рр.) і Селсо Гаррідо-Лекка (Celso Garrido-Lecca, 1926 р. н.) – уособлюють зовсім різні дискурси творчості. У першому випадку аналітика виведе до неакадемічних відгалужень ф'южн, у другому – до автентичної фольклорної практики концертних обробок перуанських мелодій різних жанрів. І лише потім буде доцільно перевести стратегію аналізу на складніші, радикальніші русла академічних композиторських пошуків авангардного напрямку. Всі три вектори об'єднані етнічною спільністю автохтонної основи, що пронизує багато перуанських опусів для гітари рубежу останніх століть.

*Естетика андського звуку в «Альтиплано» Сіро Уртадо.* Відомий американський класичний гітарист із перуанським корінням Сіро Уртадо, уродженець Ліми, по батьківській лінії нащадок аборигенів одного з андських регіонів гірської місцевості С'ерра, який до від'їзду до США проживав то серед величних високогірних пейзажів Анд, то на узбережжі в Лімі і нижніх джунглях, завжди відчував потребу відвідати високі рівнини як джерело духовних сил для численних паломників із різних куточків світу, а також корінних жителів прибережних регіонів. Із раннього дитинства андська музика, що звучала звідусіль – по радіо, на вулицях, відкритих театральних сценах, імпровізованих концертах андських музикантів, увійшла до свідомості С. Уртадо провідною творчою інтенцією: виконавською та композиторською популяризацією перуанського фольклору. Ця музика відроджувала атмосферу натхнення та чарів. «В Куско – високогірній столиці Перу, – за словами музиканта, – була Мекка для молоді та туристів. Усюди на вулицях лунала музика. Повітря було таким чистим, а вночі атмосфера настільки розріджена, що можна бачити зірки дуже ясно, і вони дуже яскраві. При цьому важко дихати та пересуватися. Я розумію, чому аборигени широкоплечі, з великими легенями»<sup>2</sup>. Ці подорожі стали для музиканта джерелом натхнення під час створення альбому «Altiplano» (2019)<sup>3</sup>, який «поєднує ритми

перуанської музики джунглів басейну Амазонки та мелодії флейти з гірських племен Анд як основу для нашарування інших елементів латиноамериканської культури»<sup>4</sup>.

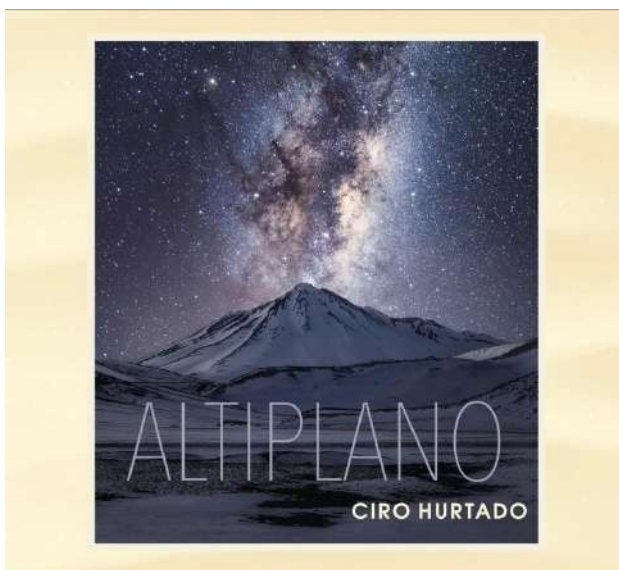
Мал. 1. Альбоми С. Уртадо. «Suenos de Ayahuasca», «Guitarrista».



Запис альбому, куди до десяти треків увійшли чотири сольні аранжування перуанських мотивів для класичної гітари, відкривається ансамблевою композицією «Мачу Пікчу», символічно названою на честь найвідомішої цитаделі інків. «Якщо ви ніколи там не були, можливо це саме те місце, яке слід відвідати в житті, – вважає С. Уртадо. – Всі мої друзі з різних куточків світу були зачаровані його красою. Я можу здатися упередженим, тому що я перуанець, але Macchu Picchu називають чарівним, сюрреалістичним, містичним місцем. Від підніжжя гори, де розташовані руїни, шлях веде на вершину дуже звивистою дорогою. Коли потрапляєш туди, насолоджуєшся енергією, тому я надав п'єсі характеру радісно-збудженого перуанського фольку»<sup>5</sup>. Автентичність обстановки підкреслюється тембрами індіанських флейт кени, сампоньйо та струнно-щипкового чаранго. Дерк Річардсон в огляді пише: «Серед багатьох інших альбомів, випущених під власним ім'ям, в «Altiplano» музикант дотримується відносно мінімалістичного підходу до перегляду і переосмислення андських мотивів своєї батьківщини. Для тих, хто вже знайомий з андською музикою за класичною мелодією «El Condor Pasa», достатньо почути голос пан флейти сампоньйо, щоб сколихнути пам'ять та посилити її м'якою грою Уртадо на гітарних нейлонових струнах» [12].

Одна із сольних гітарних композицій «Серед зірок» виникла внаслідок юнацьких спогадів про поїздку в Куско – столицю цивілізації інків. Джерелом натхнення для народження красивої меланхолійної мелодії, за визнанням її автора, слугували захоплюючі враження, приголомшливі пейзажі, чисте нічне небо, яскраві зірки, бажання доторкнутися до Чумацького шляху та гостра вдячність за відчуття себе частиною всесвіту, десь на шляху серед зірок до своїх мрій.

Мал. 2. Альбоми С. Уртадо. «Altiplano», «Luna».



Інша сольна композиція «Андське серце» пропонує авторський зразок втілення чуттєвої музичної поетики перуанського танцю самакуеки у поєднанні з темпераментною пластикою кечуанського стилю. Цей танець вважається прототипом чилійської куеки креольського походження, бразильської самби та перуанської маринери – національного символу Перу. Іберійське коріння помітне в суміші ритмів арагонської хоти і андалузського фанданго. Зазвичай при ансамблевому виконанні в партії ударних (кахон) вражають складні афро-перуанські ритми, але тут, у сольній гітарній версії смислові акценти поставлені не на танці як ритуалі, а навпаки, на естетизації краси музики, рефлексії над прозорістю і тонкістю андського звуку. Композитор наче занурює слухача до витоків родової пам'яті, впускає у своє серце і водночас дає відчуття всю широту культурного горизонту Альтиплано. Ми непомітно рухаємось за традиційним ритмічним пульсом куеки (з пунктиром усередині початкової фігури у розмірі  $\frac{6}{8}$  або її внутрішнім дробленням), піддаємось цій магії звукової краси високогірного плато. Ловимо відлуння сусідніх регіонів Чилі – кук Віолети Парри, яка підняла своїм аматорським талантом цей жанр до концертної сцени і заклала понад півстоліття тому в основу його сольної гітарної інтерпретації техніку позиційної гри<sup>6</sup>.

На запис альбому С. Уртадо вплинув відомий перуанський гітарист та чарангуеро Рауль Гарсія Сарате (*Raúl García Zárate*)<sup>7</sup>, зразковий виконавець, аранжувальник, інтерпретатор місцевого фольклору, віртуоз, творець особливого різновиду андського чаранго – аякучани. Він поєднував техніку гри на андській гітарі з європейськими класичними прийомами та практикою іспанських фламенкістів. Будучи одночасно визнаним композитором, знавцем музики андського регіону, Р. Сарате підкреслював специфічний для стилю аякучо сплав синкопованої мелодичної лінії з внутрішнім метричним відчуттям гойдання, плавного, вільного ковзання в атмосфері розрідженого андського повітря. Саме цей музикант раніше аранжував для класичної гітари композицію альбому «С'юдад-дель-Лаго», створену на основі відомого в Перу вокального твору композитора Хорхе Уірсе (1947 р.). Гітарне перекладення, розраховане на класичного виконавця, виконано у стилі народного музикування на чаранго, прийнятого у рідному для Сарате регіоні Аякучо. До речі, автор альбому також володів технікою гри на чаранго, але іншого болівійського різновиду – ронроко, хоча переважно виступав як класичний гітарист. За зізнанням С. Уртадо, почута ним інтерпретація мелодії у виконанні відомого майстра гри аякучианської музики відрізнялася складністю басової лінії та контрапунктів: «Мені знадобилося багато часу, щоб у цій п'есі навчитися підтримувати цю живу традицію андської музики»<sup>8</sup>.

Окрім сольних гітарних п'ес тембровий арсенал інших номерів альбому доповнений андськими інструментами (флейтами кена та сампоньйо, чаранго), віолончеллю, органом, шейкерами, кахоном та вокалом. «Музика Анд залишила мені багату спадщину, – вважає Уртадо. – Цей альбом – колекція творів, натхненних нею, данина поваги моєму перуанському андському корінню»<sup>9</sup>.

У прагненні популяризувати традиційну перуанську музику всередині та поза південноамериканським континентом музикант орієнтувався на жанри андського фольклору, які подобаються міжнародній публіці, оскільки за межами своєї країни вона цінна не тільки для перуанських емігрантів: «Музика Анд зачіпає ваше серце, звідки б вона не линула»<sup>10</sup>. Звукові символи споконвічної андської культури проростають із природного ландшафту, зокрема орнітологічного, який формує, наприклад, звуковий образ тропічних джунглів регіону Амазонки. Зі спогадів С. Уртадо: «Коли я жив у тропічному лісі, мій дід і старші розповідали про примарну, меланхолійну, свистячу пісню птаха, яку чути в місячні ночі. Ніколи не бачив цього птаха і не чув співу, але знав про міф, що огортав його, про покинутих серед джунглів дітей, які перетворилися на птахів і співали мелодію Ауатама у пошуках мами. Мене завжди заворожувала версія про нічного птаха джунглів, тому я вирішив пошукати зразок його співу і, нарешті, знайшов відео. Я був приголомшений, коли почув спів цього птаха (*Nyctibius griseus*). Не знав, що птахи вміють так співати. Це практично точне відтворення характерної фрази андської мелодії в пентатонівій гамі з майже ідеальною звуковою подачею. Взяв ноти пташиного мотиву за основу свого твору»<sup>11</sup>. Так у альбомі з'явилася композиція «El Ауатама» на основі патерну з чотирьох звуків « $c^2-a^1-g^1-e^1$ » – глибокої, ясної фрази, що печально звучить, йдучи донизу ключовими інтервалами великих секунд, малих терцій, з вільною, живою природною артикуляцією, близькою до тембрів індіанських інструментів<sup>12</sup>. Композитор додав до гармонії гітарного акомпанементу креольські терцієві подвоєння мелодичної лінії та легкий дорійський колорит. Повільна меланхолійна мелодія з відтінком ностальгії «погойдується» у дводольній ритмічній сітці, сплетеній з коротких фраз, пунктирів та синкоп, тоді як гітарна інтродукція та всі фрагменти солювання інструменту малюють ще гнучкішу ритмічну канву. Через це з'являється відчуття внутрішньої свободи, різноманітності та мінливості, «андського груву»<sup>13</sup>.

## Мал. 3. С. Уртадо «Altiplano». «El Ayamama»

Схема андських ритмів у вокальній партії і гітарному соло

Соло гітари (вступ)



Вокальна мелодія (куплет)



Цю впізнавану ритмічну канву андських танців та пісень можна зустріти у незліченних варіантах академічних гітарних аранжувань, залишених у спадок провідними майстрами перуанської культури.

*Жанрові традиції в «Андській музиці для гітари» Рауля Гарсія Сарате.* У передмові до першого тому гітарних аранжувань музикознавця Ч. Васкес вказує, що у жителів високогір'я сформувався особливий слух та чуттєве сприйняття звуку як сегменту чи аналогу навколишнього світу. Вслухання в «природні голоси струмків, що дзюрчать на дні ярів, шум річок, свист крижаного вітру, тишу в пошуку відповіді людської душі» [14; 5] є ритуальною частиною їхнього життя і вірувань. Ця філософія звуку просочує свідомість мешканців малих і великих андських містечок. Р. Сарате розвивав андський стиль на основі жанрів уайно, аравіу колективному музикуванні, граючи також на лютні, перуанській та класичній гітарі. В результаті набутого досвіду сентиментальний звук аякучани імітувався в сольній грі на класичному інструменті.

Слід врахувати, що андська музична культура є усною: «Кожний орнамент, інтенсивність, пульсація варіюється від однієї версії до іншої. Музика, як річки та вітер, завжди у русі, зміні, немає двох однакових версій звучання. Партитури – лише привід для інтерпретації та спосіб глобалізації нашої музики серед академічних гітаристів» [14; 7]. Транскрипції андських мелодій дають можливість ознайомитися з особливими ритмами та пісенно-танцювальними жанрами місцевих регіонів. Серед них найбільш популярними вважаються народний кечуанський парний танець *уайно* (*huanpo* – ісп., *wauni* – кечуа) у швидкому темпі, у супроводі високого голосу, який співає під акомпанемент арфи, кени, сіку, акордеону, чаранго, мандоліни, гітари, скрипки, лютні; та контрастна за характером давня традиційна андська лірична пісня *араві* (*harawi*) про нерозділене кохання, повільна, задушевна, виконується чоловічим голосом або на флейті кена, з мелодією по звуках мінорної пентатоніки.

Для імітації в сольному гітарному виконанні колективного андського звуку використовуються різні прийоми: форшлагги, аподжиатури, подвійні глісандо в наслідування голосу арфи, чим досягається ефект ансамблю. Для андського ритму характерні варіантні повтори ритмічних малюнків у дводольному метрі. Малюнки вельми специфічні: артикуляція першої долі такту в супроводі дисонуючого оберненого пунктирного ритму, з «кульгавим» акцентом і подальшою синкопованою пролонгацією. Виникає регулярно-акцентний тип ритму, що витримується у квадратному чотиритактовому сегменті тексту. Остинатний повтор ритмічних фігур із синтаксичним гальмуванням наприкінці, поряд з оновленням мелодичних поспівок, створює простір для змінності ладових опор, гри трихордів в умовах мінорної пентатоніки, зміни мажорних і мінорних акордових колоритів, як масок у карнавальних танцях-ходах Аякучано. У реальній атмосфері карнавалу перкусійна підтримка ритму уайно перетворюється на гуркіт ударних, що спонукає танцюристів до моторики у вогненно-швидкому темпі. В аранжуванні Р. Сарате ритмом ауйно пронизана вся перша п'єса – популярний танець карнавалу Арекіпа, сусіднього андського регіону – крім початкових тактів вступу, які налаштовують співаків і танцюристів на тремолоючі звуки мінорної пентатоніки. Експонування мелодії дано у масштабно-синтаксичній структурі пари періодичностей  $aa^1bb^1$ , кожна структурна одиниця по 4 такти (що зручно для моторики рухів у цьому популярному танці)<sup>14</sup>.





У наступній п'єсі танцювальний жанр уайно представлений у середині тричастинної композиції; нотація ритму Р. Сарате витримана у розмірі  $\frac{1}{4}$  з одним тактом замикання на  $\frac{2}{4}$ . Ритм тут дуже вибагливий, мелодія густо інкрустована форшлагами, лінія нижнього голосу синкопує. Нові ритмічні варіанти мелодичних малюнків обростають тріолями. Синтаксичні побудови неквадратні. Теситура звуку висока, що відповідає ніжному співу жіночих голосів або флейт кена з уповільненням в кінці перед репризою.

Мал. 5. Р. Сарате «Waytallayrosasllay – tuyaschay» (танець Аяучо)

Wayno

У повільних темпах подібні андські ритмічні фігури мелодії швидше асоціюються зі смутком, меланхолійним співом, медитативним станом, властивим інкським пісням *arawi*, які «справедливо вважаються найкрасивішими з усіх, які можна почути в Андах» [2; 65], поблизу озера Тітікака, вони міцно зрослися у сприйнятті з тембром кени. За особливим елегічним тоном, за ліричними сумними плачами, мотивами самотності і сирітства цей давній жанр перегукується з пізнішою перуанською піснею *yrawi* з креольськими елементами, де строга пентатонова основа архаїчних наспівів порушується «метиськими» ладами (найчастіше дорійським). У цьому можна переконатися, повертаючись до наведеної вище схеми андських ритмів і самої мелодії пісні С. Уртадо «ElAyamama» з альбому *Altiplano*<sup>15</sup>.

*Авангардне втілення перуанських мотивів у гітарній музиці Селсо Гаррідо-Лекки.* Для представників перуанської композиторської школи ХХ ст. звернення до споконвічно національних витоків, мелодій, ритмів, жанрів, інструментів стало нормою: наспіви збиралися, вивчалися, архівувалися, виймалися з автентичного контексту і вже у вигляді цитат ставали частиною художнього експерименту, оновлювалися в умовах найнесподіваніших синтезів із мовними пошуками сучасної музики. У результаті з'являлися художні феномени, маніфест яких і полягав у подібних синтезах. У загальному контексті вони одразу помітні завдяки етнонімам, доданим до назв академічних європейських жанрів, наприклад, індіанський концерт, інкські пісні, перуанська сюїта, індіанська поема<sup>16</sup>.

Із сучасних «прочитань» давніх перуанських традицій виділяються гітарні твори С. Гаррідо-Лекки, аналізу яких можна присвятити спеціальне дослідження. На цьому етапі обмежимося рядом спостережень загального характеру, перш за все, для прояснення кількох питань. Як фольклорні зразки, що живуть століттями у надрах побутової, обшинно-обрядової практики, поєднуються з музичними новаціями академічних культур? В який бік виводять лінії зв'язків між давніми витокami матеріалу та його новими інтонаційними контекстами – до стилізації, адаптації, імітації або мікшування? Як це впливає на смислове поле музики? Чи достатньо буде композитору, який мислить в авангардній парадигмі творчості, простої «переробки» цитованого автентичного матеріалу за допомогою найбільш органічних, на думку автора, звукових форм «акомпанементу»?

У гітарних опусах С. Гаррідо-Лекки формується техніка роботи з традиційним андським звуком (в широкому розумінні) як із реліктовою атрибуцією місцевої музичної культури, залученої у

відкритий світ концертних опусів новим слуховим досвідом перуанських композиторів, що в цих індивідуально-стильових умовах зводиться до наступних висновків.

Резонансні відчуття перебування у густому колективному звуці аерофонів і хордофонів (перуанських флейт та чаранго) у гітарній музиці досягаються, насамперед, прямим включенням чаранго у дует із класичною гітарою. Найяскравішим прикладом слугує «Концертний дует для чаранго та гітари» (1991 р.) – діалог традицій гри на «індіанській гітарі» (точніше, аякучанському різновиді чаранго) з п'ятьма здвоєними струнами та класичною шестиструнною гітарою. У цьому творі, унікальному за рівнем віртуозності партії чаранго, підкреслена близькість до андського шумового, «сонорного» звучання тремоло відкритих струн. Жанрові контрасти яраві та уайно занурені в загальну дисонантну атмосферу, яка «згущує» та синхронізує у вертикалі мелодичні фігури, лади, ритми, перетворюючи сукупність елементів на загальну дзвінку віброуючу масу. Поряд із подібними імітаціями в гітарній музиці Гаррідо-Лекки трапляються наслідування гри андського «оркестру» з десятків чи сотень виконавців на бамбукових флейтах *sici* різних розмірів, які відтворюють характерний стереофонічний звук: у «*Sicuri*» з сюїти «*Roéticas*» для гітарного дуету (2000 р.) октавні подвоєння мелодії та підголосків розвиваються засобами канонічних імітацій. Наслідування андських голосів старовинними духовими інструментами кени та антари в однойменній п'єсі «*Quena i antara*» з тієї ж сюїти дається в умовах політональності, поліпластовості ліній кожного з голосів уявних аерофонів, один з яких має діатонічний лад, а інший – хроматичний. Композитор звертається також до прийому цитування андських мелодій із різних провінцій у сюїті «Популярні андські танці» в перекладенні для флейти та гітари (1999 р.), зберігаючи у своїй обробці властивий самим оригіналам креольський колорит і дотримуючись природної органіки матеріалу. Гаррідо-Лекка демонструє гнучкість модуляційної техніки, аж ніяк не властивій андській музиці.

У своїх крупних концертних творах для гітари композитор дозволяє найсмівливіші змішання архаїчних шарів перуанської музики із сучасною лексикою. Віртуозний гітарний цикл «*Simrau*» (1988 р.) у нотному тексті не містить жодної тактової риси або розміру. Музика в кожній з трьох частин рухається подібно до стихійної імпровізації, куди влітаються полістилістичні «вкраплення» з мелодій чилійського співака Віктора Хари. Атмосфера андського звуку створюється вібраціями басів, тихим подзвонюванням флажолетів, мелодичною орнаментациєю, але цей органічний стан резонансу з перуанськими архаїчними моделями звуку згорнуто всередині іншого «звукового всесвіту», ядром якого слугують октавонічні симетричні модули – штучні восьми щаблеві лади з сегментами із трьох звуків в об'ємі малої терції. Завдяки високій інтонаційній напрузі в музиці створюється альяція перебування відгомонів минулого тут і зараз, в контексті сучасності.

Один із найвідоміших гітарних творів – «Концерт для гітари та чотирьох інструментальних груп» (1990 р.) – Гаррідо-Лекка пов'язував із «Симфонічними картинками для оркестру» (1980 р.) на основі популярних перуанських танців. Партитура концерту передбачає наявність трьох груп інструментів, віддалених одна від одної у просторі, та синтезатора, який імітує у кожній з трьох частин тембр клавесину, потім органу і, нарешті, фортепіано. З огляду на дефіцит великих концертних творів для класичної гітари у своїй країні композитор вирішив написати «перуанську версію» жанру. Концерт був виконаний у Перу, Чилі, Уругваї, Польщі чилійським гітаристом Луїсом Орландіні<sup>17</sup>.

Концерт у трьох частинах із традиційним контрастом швидких крайніх та повільної середньої, з віртуозними каденціями, співучими меланхолійними фрагментами гітарних соло та складними ритмами дає виконавцеві можливість проявити майстерність володіння інструментом. Густий та сильний латиноамериканський колорит, що йде від високогірних андських звучань, разом з енергією африканських ритмів прибережних районів Перу зливаються в єдину строкату картину, що опорою на автентичні побутові сцени та ритуали місцевих музичних свят нагадує створені композитором раніше сюїти. Просторовий поділ оркестрових груп, з одного боку, надає звучанню відтінок камерності, сприяє діалогам між групами і солістом більшою мірою, ніж між гітаристом і всім оркестром. З іншого боку, подібні антифони нагадують про архаїчні дзвінки тембри, легкі звуки дзвіночків і високі голоси скрипок і флейт, що передають атмосферу Альтиплано.

У ліричній серцевині концерту гітара під тихий передзвін веде неспішний діалог зі скрипкою на тлі протяжних м'яких оркестрових педалей повільної частини, іноді перемикаючись на репліки флейти. Ледве чутні скрипкові флажолети у високих регістрах перегукуються з тонким орнаментальним малюнком мелодії, написаної композитором ще у студентські роки. Вступи голосів, що здаються довільними, не порушують прозорості фактури, немов заповненої коливанням повітря і свіжим ароматом високогірних ривнин.

Крайні частини концерту насичені танцювальною енергією та яскравою строкатістю мелодій. У першій частині танцювальний пульс пов'язаний із ритмом уайно, швидкими подвійними пунктирами. Фінал «*Allegro danzante*» близький до перуанських танців прибережного регіону креольського та афро-

перуанського походження: звідси — успадковані від іспанців ритмічні геміоли і коливання *sesquialtera* між  $\frac{6}{8}$  і  $\frac{3}{4}$ , а також афро-перуанський ритм *festejo*. Сольні гітарні фрагменти в концерті розосереджені по всіх сторінках партитури, але найскладніша каденція розташована ближче до завершення — це стрімкі глісандо, віртуозна гра мелодій на струнах з одночасними ударами по корпусу інструмента в наслідуванні кахона.

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Реліктовий андський звук як давній культовий атрибут стародавніх ритуалів корінних народностей кечуа та аймара досі є одним із символів перуанської музичної культури. На його формування вплинули темброві, органологічні властивості старовинних місцевих інструментів поряд із їхніми новими «версіями»: духових (флейти кена, антара, сампоньйо), струнно-щипкових (перуанська арфа, чаранго), ударних (кахон). Колективний досвід музикування, прийнятий в андській традиції, а також видові відмінності всередині інструментальних сімейств за звуковим діапазоном і колоритом, дозволяв у контексті мон одичного пентатонного мислення створювати щільну звукову обертонову масу, що дзвенить. Поетика андського звуку коливалася в широкій амплітуді залежно від жанрового наповнення: від гуркотливого танцювального уайно у супроводі святкового тріумфування громади до самотнього, сумного елегічного плачу араві — пісні про кохання, самотність та страждання. Під впливом креольських та афро-перуанських жанрів місцеві народно-побутові традиції збагатилися змішаннями фольклорних елементів різних етносів, проникли у музику мешканців високогірних та прибережних районів.

Гітарна спадщина сучасних перуанських композиторів спирається на андські мотиви завдяки потужності тенденцій індікенізму. Органіка злиття голосів древніх перуанських флейт з високим дзвінком тембром індіанської гітари слугує звуковим символом культурної ідентифікації нового концертного репертуару. Генетичні зв'язки з первинними жанрами очевидні за умов неакадемічного стилю популярної музики *folk-fusion* альбому «Альтіплано» С. Уртадо; у контексті звукової адаптації до витоків народних мелодій у процесі їхнього аранжування в «Андській музиці для гітари» Р. Г. Сарате; у грі очікувано гострими контрастами між стилізаціями чи цитатами архаїчних елементів у сукупності із сучасною музичною лексикою в академічній гітарній музиці С. Гаррідо-Леккі. *Перспективи дослідження* вбачаються у поглибленні аналітики гітарних творів перуанських авторів, які лунають на концертних сценах світу.

#### Примітки:

<sup>1</sup>Р. Ромеро вважає, що історично цьому сприяло «розмивання африканських традицій, відсутність суворих ендегенних шлюбних практик, жорсткої дискримінації, сегрегації віковим досвідом колективної праці і, навпаки, інтегрованість різномірних нащадків африканських народів у спільний сімейний побут перуанських міських жителів, ідентифікація африканської популяції не як відокремленої групи, а як частини креольської культури» [13; 310]. Афро-перуанські музичні традиції підтримувалися релігійними святами на площах Ліми, карнавальними співами та танцями у супроводі марімб, африканських барабанів, іспанського кахона та європейських гітар як атрибуції іспано-креольських змішань. «Реконструкція стародавніх та майже забутих африканських музичних жанрів у середині ХХ ст. зародилася не в народному спонтанному русі, — констатує Р. Ромеро, — а була ініційована серед місцевих інтелектуалів Нікомедем і Вікторією Санта-Крус, директором національного фольклорного товариства. У концертах перуанської музики сусідили антські уайно, креольські вальси, польки з марінерами, самакуеками, байао, пов'язаними своїм корінням з типовими афро-перуанськими жанрами» [13; 314-315]. У середині ХХ ст. відома перуанська співачка Ч. Гранда, народжена в андській провінції Грау, авторка фольклорних обробок на основі перуанських вальсів, зблизила цей жанр із боса-новою завдяки залученню афро-перуанських ритмів. Зараз сплеск інтересу до африканської музики Перу помітно знизився, навпаки, у Лімі зріс попит на культуру переважно андську, а не креольську, хоча між ними немає непрохідних кордонів.

<sup>2</sup> Із публічних висловлювань автора: <https://www.facebook.com/cirohurtado/posts/pfbid0a8G6QH3SQmTTjEMpbE5vERqCboYkiR2DjjJBypqY4JCyMQcR5d3bxVh68PJCewYbl>

<sup>3</sup> Сіро Уртадо записав у Перу та США (Лос-Анджелес) кілька фольклорних альбомів за мотивами індіанської, афро-перуанської, креольської музики: *In My Mind, Tales From Home, The Magic Hour, Guitarra, Echoes of the Andes, Guitarrista, Los Angeles Blues, Ayahuasca Dreams, Selva, Altiplano, Luna*. Найкращі з них відзначені високими нагородами *Latin Grammy* (2015, 2019, 2020 pp.).

<sup>4</sup> Текст наведено з допису до альбому на сайті музиканта, де можна прослухати найбільш характерні композиції — «Altiplano», «El Ayamama», «Andean heart»: <http://www.cirohurtado.com/altiplano>

<sup>5</sup> Із публічних висловлювань автора: <https://www.facebook.com/cirohurtado/posts/pfbid02ECsHdVJwXnKxHR4CiSNFrMbYJ4iTCLnmi9k5te8Jj3sEPmwoYwDk1ML14nxz6qSLI>

<sup>6</sup> Жанру чилійської куеки, його втіленню В. Парроу та численними послідовниками присвячені статті [4, 5].

<sup>7</sup> Р. Г. Сарате (1931, Аякуча — 2017, Ліма) — відомий концертуючий віртуоз, що здійснив із 1960-х років тури по багатьом країнам світу: Еквадору, Болівії, Чилі, Венесуелі, Аргентині, Мексиці, Парагваю, Уругваю, Кубі, Іспанії, Франції, Угорщині, Бельгії, Швейцарії, Німеччині, Норвегії, США, Японії, Китаю. Записав альбоми «Ayacucho» (1966), «Una Guitarra» (1968), «Guitarra Peruana» (1971), «Guitarra Andia» (1983) та ін. Разом із чилійським гітаристом та композитором Хав'єром Ескобаром видав збірку нескладних гітарних п'єс «Musicapara Guitarrade Peru» (2012) у 2

т. на основі народних пісень. Володар престижних орденів та медалей від президента республіки Перу за внесок у розвиток національної культурної спадщини. У 2008 р. увійшов до сотні найкращих латиноамериканських музикантів, які вплинули на національну культуру своїх країн.

<sup>8</sup> В особистому листуванні автора статті з С. Уртадо композитор не посилався на якусь з існуючих нотних редакцій даного перекладу, очевидно розрахованого на усну народну практику виконавських традицій: нот пісні, що сподобалася, у нього не було і тому довелося розучувати на слух найкращу, на його погляд, андську версію відомого перуанського гітариста Р. Сарате, з яким музикант зустрівся вперше у 1980-х роках у Гавані на фестивалі класичної гітарної музики, організованому Лео Брауером.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Анотація до інтерв'ю композитора на Перуанському національному радіо: Hurtado C. La música andina te llega al corazón, no importa de dónde venga // Terra que Canta. Radio Nacional. 19.10.2021. URL : <https://www.radionacional.com.pe/novedades/tierra-que-canta/ciro-hurtado-la-musica-andina-te-llega-al-corazon-no-importa-de-donde-venga?fbclid=IwAR0fLdDew8M-pQXIDAb5umkHwnNt-GYFLsHr33dTFpM-v50ZtJ9CUZO0Qvo> (fecha de la aplicación 12.07.2022)

<sup>11</sup> Із публічних висловлювань автора: <https://www.facebook.com/cirohurtado/posts/pfbid04JbE7Buo3vCcCnPzmb4bhPagxbQREjnKbJMCJCLDD2YTDVLTZc6fTyidmcbMqzeml>

<sup>12</sup> С. Уртадо пропонує подивитися відео та послухати зразок пташиного співу: [https://www.youtube.com/watch?v=SHN4Af\\_HFvI&ab\\_channel=jeissonliked](https://www.youtube.com/watch?v=SHN4Af_HFvI&ab_channel=jeissonliked)

<sup>13</sup> В авторському виконанні композицію можна прослухати за посиланням: <http://www.cirohurtado.com/altiplano>

<sup>14</sup> Уайно – найпопулярніший танець, що виконувався з часів стародавніх інків, – поширений і зараз серед індіанців кечуа та аймара не тільки в Перу, а й у Чилі, Еквадорі. Виконується хоровою групою з кількох десятків людей, чоловіків і жінок, у супроводі колективного звуку антар всіх можливих розмірів та бомбо (великого барабану); коло танцюристів розривається на ланцюжки, що повторюють рухи ведучого. Танець супроводжується співом мелодій із постійним синкопованим ритмом при дводольному метричному пульсі.

<sup>15</sup> Для порівняння пошлемося на виконавські версії двох згаданих композицій: <http://www.cirohurtado.com/altiplano> [https://www.youtube.com/watch?v=VtvYctadRZI&ab\\_channel=GiancarloGranda](https://www.youtube.com/watch?v=VtvYctadRZI&ab_channel=GiancarloGranda)

<sup>16</sup> Пошлемося на ряд оркестрових, вокальних та інструментальних творів перуанських авторів, згаданих у монографії В.Доценка як аргументів виразності проявів тенденцій індіккенізму: «Індіанський концерт» (1939) для скрипки з оркестром, симфонічна поема «Серед руїн Храму Сонця» (1940), «Чотири інкські пісні», «Тридцять пісень індіанської душі» (1930) Теодоро Валькарселя (Teodoro Valcárcel, 1900–1942), автора записів індіанського фольклору «180 фольклорних мелодій», що здобув освіту в Іспанії та Італії; «Пісні та танці Перу» (1930), «Перуанська сюїта» для фортепіано (1931), вокальні цикли «Перуанські романтичні пісні на вірші перуанських поетів» (1931), «Шість індіанських пісень Перу» (1946), «Індіанська поема для оркестру» (1946) Андреса Саса Орчосала (Andrés Sas Orchasa, 1900-1967), бельгійця за походженням, автора праць з андської культури, що поєднував у своїй музиці риси європейського імпресіонізму з індіанським фольклором; «Симфонія з Третього світу» (1979), «Арекіпська сюїта» (1945), «Маленька перуанська сюїта» для оркестру (1948) Родольфо Хольцмана (Rodolfo Holzmann, 1910-1992), композитора німецького походження, послідовника неокласичних традицій П. Гіндеміта, техніки додекафонії А. Шенберга, вивченої в консерваторіях Страсбурга, Брюсселя, Парижа, Цюриха; «Три пісні для хору та оркестру» на тексти традиційної кечуанської поезії (1971), Симфонія «Хунін і Аякучо» (1974) Енріке Ітурріага (Enrique Iturriaga, 1918-2019); «Перуанська трилогія» (1948), «Драма Анд» (1950), «Трагедія Куско» (1945) для оркестру, «Андська симфонія» (1960), «Три симфонічні уайно» (1953–1960), «Шість п'єс для гітари соло» (1966) кечуанця Армандо Гевара Очоа (Armando Gevara Ochoa, 1927–2013), учня М. Слонімського в США; «Одинадцять хорових творів» (1968) на традиційні кечуанські мотиви Франсіско Пульсара Відаля (Francisco Pulgar Vidal, 1929-2012), прихильника додекафонії, неокласицизму, мікрохроматики; «Сплави» для чаранго з оркестром (1966), «Сім перуанських пісень» для голосу та двох фортепіано (1998) Едгара Валькарселя (Edgar Valcárcel, 1932–2010), який навчався в США та Аргентині авангардними техніками і основам електроакустики [1; 339–340].

<sup>17</sup> У виконанні Луїса Орландіні концерт можна послухати за посиланнями: <https://www.youtube.com/watch?v=b0TDEqaNX8M>

<https://www.youtube.com/watch?v=G2Ajr5y8BC4>

### Список використаної літератури

1. Доценка В. Р. История музыки Латинской Америки XVI – XX вв. Москва : Музыка, 2010. 369 с.
2. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. Москва : Наука, 1979. 92 с.
3. Філатова Т. В. Антський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 15–24.
4. Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: «Антикуеки» Віолети Парри. *Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія : Наук. Вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 129. С. 232–250.
5. Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: сучасні реконструкції жанрових традицій. *Наук. Вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. № 132. С. 166–181.
6. Chocano R. Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. *International Journal of Heritage Studies*. 2019. Vol. 25, Issue 8. DOI : <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>

7. Donaldson J. Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. *MAA*, 2013. URL : [https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic\\_Analysis\\_of\\_the\\_Marinera\\_Dance\\_in\\_Peru](https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru) (accessed: 24.07.2022).
8. Feldman H. *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown : Wesleyan University Press, 2007. 328 p.
9. Miranda Medina J. F., Tro J. The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*. Berlin, 2014. P. 216–221.
10. Niño N. Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000) : Doctor's thesis [Electronic resource]. Washington, D. C. : The Catholic University of America, 2011. 458 p. URL: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view> (accessed: 27.07.2022).
11. Novoa M. A., Mendoza Z. Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. *NAS 224: Performance in the Americas*, 2015. URL : [https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca\\_A\\_Framework\\_for\\_the\\_Historical\\_Analysis\\_of\\_An\\_Afro\\_Peruvian\\_Dance\\_Through\\_Performance\\_Studies](https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies)(accessed: 21.07.2022).
12. Richardson D. Album Review: Peruvian Flavors Dominate on Ciro Hurtado's 'Altiplano'. *Acoustic guitar*. 2019. Issue 319. URL: [https://acousticguitar.com/album-review-peruvian-flavors-dominate-on-ciro-hurtados-altiplano/?fbclid=IwAR2hm9fuAt3FJ5T2xmHisWtAprGnS63M\\_WFGvNYg8MPeJUwyVoVsJNscfTU](https://acousticguitar.com/album-review-peruvian-flavors-dominate-on-ciro-hurtados-altiplano/?fbclid=IwAR2hm9fuAt3FJ5T2xmHisWtAprGnS63M_WFGvNYg8MPeJUwyVoVsJNscfTU) (дата звернення 11.07.2022)
13. Romero R. R. *Black Music and Identity in Peru : Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. 1994. New Branswick and London: Transaction Publishers. P. 307 – 330.
14. Vásquez Ch. Prologo. *Zarate R. G. Partituras de musica Andina para guitarra: Vol. 1*. Lima, 2005. P. 2–5.
15. Vásquez N. N. Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*. 2015. Año LXIX. enero-junio. Nº 223. pp. 21–46.

#### References

1. Docenko V. (2010). Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI – XX vv. Moscow : Muzyka
2. Pichugin P. A. (1979). *Muzykal'naya kul'tura and skikh narodov*. Moskva : Nauka
3. Filatova T. V. (2022). Andskyi charanho yak fenomen pivdennoamerykanskoj muzychnoi kultury. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhyrozvytku*. Rivne. № 40. P. 15–24.
4. Filatova T. V. (2020). Chyliiska hitarna muzyka: «Antykieky» Violety Parry. *Suchasne muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia, istoriia: Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. № 129. P. 232–250.
5. Filatova T. V. (2021). Chyliiska hitarna muzyka: suchasni rekonstruktsii zhanrovnykh tradytsii. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. № 132. P. 166–181.
6. Chocano R. (2019). Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. *International Journal of Heritage Studies*. Vol. 25, Issue 8. DOI : <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>
7. Donaldson J. (2013). Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. *MAA*. URL.: [https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic\\_Analysis\\_of\\_the\\_Marinera\\_Dance\\_in\\_Peru](https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru)
8. Feldman H. (2007). *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press. 328 p.
9. Miranda Medina J. F., Tro J. (2015) The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*. Berlin. P. 216–221.
10. Niño N. (2011). Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000): Doctor's thesis. Washington, D. C.: The Catholic University of America, 458 p. URL: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view>
11. Novoa M. A., Mendoza Z. (2015). Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. *NAS 224: Performance in the Americas*. URL: [https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca\\_A\\_Framework\\_for\\_the\\_Historical\\_Analysis\\_of\\_An\\_Afro\\_Peruvian\\_Dance\\_Through\\_Performance\\_Studies](https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies)
12. Richardson D. (2019). Album Review: Peruvian Flavors Dominate on Ciro Hurtado's 'Altiplano'. *Acoustic guitar*. Issue 319. URL: [https://acousticguitar.com/album-review-peruvian-flavors-dominate-on-ciro-hurtados-altiplano/?fbclid=IwAR2hm9fuAt3FJ5T2xmHisWtAprGnS63M\\_WFGvNYg8MPeJUwyVoVsJNscfTU](https://acousticguitar.com/album-review-peruvian-flavors-dominate-on-ciro-hurtados-altiplano/?fbclid=IwAR2hm9fuAt3FJ5T2xmHisWtAprGnS63M_WFGvNYg8MPeJUwyVoVsJNscfTU)
13. Romero R. R. (1994). *Black Music and Identity in Peru : Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Branswick and London: Transaction Publishers. P. 307 – 330.
14. Vásquez Ch. (2005). Prologo. *Zarate R. G. Partituras de musica Andina para guitarra: Vol.1*. Lima, P. 2–5.
15. Vásquez N. N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*. Año LXIX. enero-junio. Nº 223, P. 21–46.

#### ANDEAN MOTIVES IN PERUVIAN GUITAR MUSIC

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

The phenomenon of the relic Andean sound as a symbol of Peruvian musical culture is considered, the historical traditions of this cult attribute of the ancient rituals of the Quechua and Aymara indigenous peoples are investigated. The effects of the timbre properties and organology of ancient local wind instruments (ken flutes, antara, samponyo), string-plucked (Peruvian harp, charango), percussion (cajon) are systematized. The collective experience of making music in Andean music is taken into account, as well as species differences within instrumental families in terms of sound range and color. Characteristic features of musical poetics are defined; the phonic ability of the collective sound to create a dense sonorous overtone mass in the conditions of archaic monody pentatonic thinking is emphasized. The fluctuations of the music in a wide household and figurative-emotional amplitude are outlined depending on the genre content: from the roaring dance waino accompanied by the festive triumph of the community to the lonely, sad elegiac cry of the Aravi – songs about love, loneliness and suffering. The influence of Creole and Afro-Peruvian genres on local Indian traditions, the mixing of folklore elements of different ethnic groups, which penetrated into the music of the inhabitants of the highlands and coastal areas of Peru, is considered. It has been determined that the guitar heritage of contemporary Peruvian composers relies on Andean motifs due to the power of indigenism tendencies. The organic fusion of the voices of ancient Peruvian flutes with the high ringing timbre of the Indian guitar embodies sound symbols of cultural identification of the new concert repertoire. Genetic connections with primary genres are revealed in the conditions of the non-academic style of popular folk-fusion music from the album «Altiplano» by Ciro Hurtado; in the context of sound adaptation to the origins of folk melodies in the process of their arrangement in «Andean Music for Guitar» by Raúl García Zarate; the game predictably sharp contrasts between stylizations or quotations of archaic elements combined with modern musical vocabulary in the academic guitar music of Celso Garrido-Lecca.

*Key words:* Andean sound phenomenon, folk instruments, genre traditions, Peruvian guitar music, «Altiplano» by C. Hurtado, «Andean music for guitar» by R. G. Zarate, avant-garde embodiment of Andean motifs, C. Garrido-Lecca's work.

**UDC 781.22:780.614.131(238)**

#### **ANDEAN MOTIVES IN PERUVIAN GUITAR MUSIC**

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

*The aim of this paper is* to reveal Andean motifs in Peruvian guitar music based on a systematic view of the aesthetics of Andean sound, musical poetics of genres and the variety of their national mixtures.

*Research methodology* is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches, ethnocultural and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the specifics of sounding of the Andean instruments and Andean motifs in Peruvian guitar music.

*Results.* The phenomenon of the relic Andean sound as a symbol of Peruvian musical culture is considered, the historical traditions of this cult attribute of the ancient rituals of the Quechua and Aymara indigenous peoples are investigated. The effects of the timbre properties and organology of ancient local wind instruments (ken flutes, antara, samponyo), string-plucked (Peruvian harp, charango), percussion (cajon) are systematized. The collective experience of making music in Andean music is taken into account, as well as species differences within instrumental families in terms of sound range and color. Characteristic features of musical poetics are defined; the phonic ability of the collective sound to create a dense sonorous overtone mass in the conditions of archaic monody pentatonic thinking is emphasized. The fluctuations of the music in a wide household and figurative-emotional amplitude are outlined depending on the genre content: from the roaring dance waino accompanied by the festive triumph of the community to the lonely, sad elegiac cry of the Aravi - songs about love, loneliness and suffering. The influence of Creole and Afro-Peruvian genres on local Indian traditions, the mixing of folklore elements of different ethnic groups, which penetrated into the music of the inhabitants of the highlands and coastal areas of Peru, is considered. It has been determined that the guitar heritage of contemporary Peruvian composers relies on Andean motifs due to the power of indigenism tendencies. The organic fusion of the voices of ancient Peruvian flutes with the high ringing timbre of the Indian guitar embodies sound symbols of cultural identification of the new concert repertoire. Genetic connections with primary genres are revealed in the conditions of the non-academic style of popular folk-fusion music from the album «Altiplano» by Ciro Hurtado; in the context of sound adaptation to the origins of folk melodies in the process of their arrangement in «Andean Music for Guitar» by Raúl García Zarate; the game predictably sharp contrasts between stylizations or quotations of archaic elements combined with modern musical vocabulary in the academic guitar music of Celso Garrido-Lecca.

*Keywords:* Andean sound phenomenon, folk instruments, genre traditions, Peruvian guitar music, «Altiplano» by C. Hurtado, «Andean music for guitar» by R. G. Zarate, avant-garde embodiment of Andean motifs, C. Garrido-Lecca's work.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.

УДК 070: 930 (477)

**ДО ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ  
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І ВИРОБНИЦТВА**

**Печеранський Ігор Петрович** – доктор філософських наук,  
професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ  
<http://orcid.org/0000-0003-4722-2332>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.564>  
ipecheranskiy@ukr.net

Здійснено історіографічний аналіз тематики аудіовізуального мистецтва і виробництва в Україні на сучасному етапі. Наголошується, що поряд із теоретичними студіями та накопиченням емпіричного матеріалу зростає потреба у систематизації й конструктивно-критичному переосмисленні наявних напрацювань у цій галузі, без чого неможливо окреслити перспективні напрями подальших досліджень і рухатися далі. Визначено основні напрями досліджень аудіовізуального мистецтва та виробництва в рамках сучасного українського академічного дискурсу, які підтверджують актуальність і перспективність подальшого розгляду цієї тематики у ХХІ ст.

*Ключові слова:* аудіовізуальне мистецтво і виробництво, історіографічний аналіз, екранна культура, кіно- та телемистецтво, дослідницький інтерес.

*Актуальність проблеми.* Аудіовізуальне мистецтво та виробництво, його напрями та сектори, у зв'язку з активним розвитком цієї галузі та індустрії у ХХІ ст., усе більше приваблюють увагу дослідників за кордоном і в Україні. Аудіовізуальне мистецтво за рахунок передових технологій настільки глибоко інтегрувалося в життя сучасного суспільства, що це призвело до помітних змін на рівні соціальної і культурної онтології. Інтернет, телевізор, телефон, ноутбук, планшет та інші засоби настільки сильно впливають на формування важливих соціально-економічних процесів, що фактично виступають показником рівня технологічного та культурного розвитку країни й світу. Інформаційний потік постає новою та безпечнішою реальністю: з кожним роком збільшується кількість телеканалів, інтернет-платформи стають все більш доступними будь-якому користувачеві мережі, кількість кінофільмів та серіалів, вироблених кіноіндустрією, зростає у геометричній прогресії, а блогінг перетворився на окрему професію. Це зумовлює вплив аудіовізуальних технологій на свідомість людей через ціннісні і моральні орієнтири, а також моделі поведінки, які транслюються через екрани різних гаджетів.

*Огляд останніх публікацій.* Усе це, – аудіовізуальна культура, мистецтво, технології та виробництво, – постає сьогодні повноцінним об'єктом наукового дослідження. Питання, пов'язані з аудіовізуальним мистецтвом і виробництвом, розглядалися і продовжують вивчатися такими зарубіжними дослідниками, як Е. Абад-Сегура, Д. Брюер, І. Вайсфельд, А. Вікторіо, Дж. Гарвей, М.-Д. Гонсалес-Замар, М. Гріерсон, Д. Данельс, Е. Едмондс, К. Квастек, С. Науманн, Ф. Палетта, Л. Рібас, Л. Сінгер, П. Феррера та ін. Але нас більше цікавлять розвідки та напрацювання українських учених, присвячені історичним, теоретико-прикладним й інноваційним аспектам розвитку аудіовізуального мистецтва у зв'язку з індустрією та технологічними процесами. У цьому ключі хотілося б особливо відзначити роботи З. Алфьорової [1-2], В. Безручка [3-4, 19-20], С. Железняка [5-6], О. Ландяк [9-12], О. Левченко [13-14], Г. Чміль [17-18] та ін.

Оскільки історіографічний аналіз та стан наукового розроблення проблеми є невід'ємною частиною наукового дослідження, а у випадку вказаної тематики він все ще залишається поза увагою вчених, за виключенням окремих параграфів і фрагментів текстів у кваліфікаційних роботах, як одна з вимог до такого виду робіт, саме тому, *метою* цієї статті є аналіз розвитку аудіовізуальних студій в Україні на сучасному етапі, оцінити ступінь зацікавленості українських вчених, певними його аспектами, розкрити основні тенденції та пріоритетні напрями наукових дискусій.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Історіографічний аналіз аудіовізуального мистецтва та виробництва передбачає розгляд основних розробок і напрацювань, присвячених даній галузі, запровадження методів й прийомів відбору, аналізу та синтезу літератури з даної тематики і останнім часом набуває все більшого поширення. Поряд із теоретичними студіями та накопиченням емпіричного матеріалу зростає потреба у систематизації та конструктивно-критичному переосмисленні вже зробленого у цій галузі, без чого неможливо окреслити перспективні напрями подальших досліджень і рухатися далі.

Хотілося б почати і окремо виділити творчий доробок кінорежисера, журналіста та медіапедагога О. Безручка. В першу чергу, це його цикл робіт, присвячених видатним українським кінорежисерам і кіно педагогам: О. Довженку, Ю. Ілленку, В. Горпенку, М. Мащенко, О. Гавронському, І. Кавалерідзе, Л. Осики та ін. При цьому, цілком слушним є його акцент на архівній та мемуарній спадщині як цінного джерела в ході дослідження становлення кінорежисери та кіно освіти, як і цього

сектору аудіовізуального мистецтва загалом [19]. Поряд із такими темами, як специфіка та складові наукових досліджень українського кінематографічної школи, маловідомі міжнародні проекти українських кінематографістів, творча і мистецько-наставницька діяльність українських діячів театру та кіно, ключові проблеми сучасного українського кінознавства, вчений вивчає аудіовізуальне мистецтво та педагогіку екранних мистецтв в Україні у працях і документах ХХ-ХХІ ст. [3], особливості та умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні [4], нові аспекти взаємодії споживача та мистецького контенту аудіовізуального митця з аудиторією «на просторах мережі Інтернет» [20] та ін. Аналізуючи ці «нові аспекти», О. Безручко спільно з О. Анікіною намагаються виділити основні риси аудіовізуального мистецтва, а також докладно розглянути відносини та інтеракції аудиторії та митця на тлі зміни ролі споживача аудіовізуального продукту та ступеня його контролю над художнім замислом під дією мережевих технологій. Наголошується на терапевтичному потенціалі цього виду мистецтва, що використовується для лікування ментальних травм.

Грунтовний внесок у вивчення проблематики аудіовізуального мистецтва зроблено харківською вченою З. Алфьоровою. Тематика її статей наступна: «Соціокультурні аспекти телебачення та моделі підготовки кадрів», «Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності», «Жанрові метаморфози в контексті дії принципу не локальності в практиці та теорії мистецтва (на основі аудіовізуального мистецтва)», «Новітня онтологія телевізійного типу мислення», «Ситуативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуальних мистецтв», «Дисипативні засади перетворень сфери візуального та аудіовізуального: морфологічний аспект», «Стратегії еволюції нарративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття», «Цифрове телебачення як інструмент новітньої пластичного мислення», «Продюсування аудіовізуальних творів в Україні: еволюція моделі та перспективи розвитку» та ін. Бачимо, що дослідниця у своїх працях охоплює широкий спектр проблем розвитку аудіовізуального та візуального мистецтва – від нарративно-морфологічних й когнітивно-антропологічних засад до жанрово-технологічних трендів, питань освіти та підготовки кадрів у вищій школі з даного напрямку.

У кількох останніх публікаціях у співавторстві з А. Алфьоровим авторка звертається до вкрай, як на наш погляд, актуальних і малодосліджених тем, зокрема, проблеми функціонування українського кінематографу в контексті спротиву російській агресії, що тісно пов'язана з осмисленням за допомогою інструментарію цього аудіовізуального сектору національної ідентичності, а також розкриває змістовні, економічні, творчо-організаційні та міжнародні аспекти розвитку кіноіндустрії в Україні на сучасному етапі [1]. В іншій статті «Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст.» [2] дослідники виокремлюють періодизацію цих видозмін у контексті зазначеного періоду, здійснюють їх порівняльний аналіз в обох сферах Заходу та України в просторово-часовому вимірах. Що стосується жанрово-видового творення, то тут вони фіксують посилення не ієрархічності та турбулентності обох сфер, а також майже остаточний перехід на мережевий тип функціонування, що відбувається паралельно з посиленням взаємовпливів та активним зближенням морфологій обох сфер.

Варто зазначити, що у своїх публікаціях З. Алфьорова більше зосереджує увагу на мистецтвознавчих аспектах аудіовізуального сектору, його сутнісно-структурних особливостях і морфологічних метаморфозах, аніж на виробничому аспекті, власне, індустрії. Системний і ґрунтовний аналіз останньої передбачає вихід у міждисциплінарну площину (мистецтвознавство, культурологія та медіа-економіка) та є одним із перспективних напрямів дослідження.

Якщо ж говорити про особливості трансформації сучасної морфологічної системи аудіовізуального мистецтва, то варто відзначити статтю О. Мусієнко, присвячену відеохостингу як новій жанроформі аудіовізуальної культури. Вона зазначає, що завдяки своїй гібридній формі цей жанр змінює сприйняття аудіовізуального твору. На прикладі найбільш популярних відеохостингів YouTube та Instagram авторка показує як «твори-гібриди телевізійного і віртуального типу» перетворюються на інноваційні засоби індивідуальної творчості та форму індивідуально-суспільної комунікації, основою яких виступає доступність й максимальне спрощення творення [15].

Ще одна харківська дослідниця О. Ландяк розглядає у своїх роботах синтаксичну специфіку та контекстуально обумовлену семантику поняття «аудіовізуальне мистецтво» в сучасному мистецтвознавчому просторі, порівнює його термінами «екранне мистецтво», «екранна культура» та «аудіовізуальна культура». Порівнюючи західний і пострадянський мистецтвознавчий дискурси, авторка наголошує на трансгресивній природі аудіовізуального мистецтва, яка виражається у жанрово-видовій дифузії та дигітальній онтологічній специфіці. Поряд із констатацією віртуального, імерсивного та інтерактивного характеру мистецьких практик у західному дискурсі, окремі підходи та вчені різноманіття можливих аудіовізуальних мистецтв зводять лише до «живого» показу, що, на думку О. Ландяк, «апріорі унеможливує розгляд позаефірних арт-практик» [9; 221].



Серед іншого, спільно з Д. Коноваловим вона осмислює особливості сучасного медіа мистецтва, яке акумулює екранні та не екранні медійні форми. «Наряду з традиційними типами екрану, – наголошує О. Ландяк, – такими, як кіно-, телеекран, медіа-арт використовує також надсучасні монітори цифрових гаджетів (комп'ютерів, планшетів, смартфонів), а також нестандартні типи екранів, як-то голографічні екрани, екранні поверхні екстер'єрів, спеціальні екрани для світлової анімації, а також просто чисте повітря як проекційну поверхню» [10; 116]. Сучасна типологія екранних форм медіаарту, з огляду на трансгресивність типів, а також їхній поділ на ті, що шукають унікальні типи екранів для способу візуальної презентації, та ті, які залучають цифрові та інтернет-технології, залишається, переконують автори, досить умовною, бо новітнє медіа мистецтво використовує в рамках однієї екранної форми одночасно кілька типів. Окрім цього О. Ландяк також приділяє увагу методології дослідження медіаарту [11] та соціокультурним й інноваційно-технологічним аспектам розвитку аудіовізуального мистецтва на сучасному етапі.

О. Левченко у статті «Аудіовізуальні мистецтва і театр: сучасні тенденції» замислюється над неповторною унікальністю й специфікою театру та кіно на фоні сучасної ситуації, що диктує логіку виходу за межі «лабораторної» ізоляції в більш ширший контекст. Цьому сприяє поява нового різновиду кіно, де активно залучають 3D-камери, що дає підстави режисерові віртуальної реальності підлаштовувати зображення в режимі реального часу, а не тримати акторів у жорстких рамках попереднього задуму. Зникнення екранів (що не відміння сам екранний принцип) як технічних пристроїв у процесі технологічної еволюції, що одночасно проходить у театрі та кіно, зумовлює у випадку з останнім появу «розширеного кіно», яке у ХХІ столітті підпадає під категорії перформенсів й відео-інсталяцій, як і театральні медіа-перформенси. Спільна тенденція зникнення видимих екранних поверхонь в театрі та кіно, на думку О. Левченко, проблематизує питання розрізнення сценічного та аудіовізуального мистецтва: «Об'єднання частини театральних та частини кінематографічних робіт в єдиний жанр – медіа-перформенс свідчить про необхідність нового осмислення природи, а відтак і парадигми аудіовізуальних мистецтв» [13]. В іншій своїй статті схожого спрямування авторка піднімає питання парадигмальних змін у галузі аудіовізуального мистецтва під впливом «експансії» цифрових технологій, які, за її словами, змушують «поставити під питання сутнісну цінність певних формальних ознак аудіовізуальних творів, зокрема таких як чітка фіксованість і незмінна відтворюваність» [14; 42].

Л. Приходько є авторкою цікавої статті, присвяченої не розробленій в нас тематиці аудіовізуального архівування [16]. Йдеться про достатньо широкий діапазон проблем, пов'язаний із накопиченням значних за обсягами масивів аудіовізуальних творів й документів, з потребою забезпечення їх збереженості та доступу в наш час, що є необхідною умовою функціонування галузі та індустрії. Паралельно відбувається становлення нового напрямку в зарубіжній архівній науці – архівознавства аудіовізуальних документів.

С. Железняк у статті «Трансформації сучасної аудіовізуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій» [5] здійснює спробу розібратися у принципах і характеристиках сучасної екранної культури, у засадах розвитку кіно і телебачення з огляду на історичний контекст взаємозв'язків людини та технологій, наголошує на важливості соціокультурних трансформацій у ХХІ ст. як інструменту змін мистецького поля галузі, а також на необхідності системних міждисциплінарних досліджень проблематики аудіовізуальної культури та мистецтва. Зазначена публікація автора є частиною його дисертації на тему «Трансформація звукозорового образу в сучасній аудіовізуальній культурі» [6], в якій молодий вчений вивчає специфіку функціонування цього образу, зокрема ознаки сучасної екранної культури та теоретичні аспекти використання звуку в кіно, телебаченні та інших аудіовізуальних творах, а також як він взаємодіє з зображенням.

У рамках іншого дисертаційного дослідження В. Крилова осмислює кіно та телебачення в якості феноменів екранної культури з позиції філософії. Вчена прагне довести, що кіно сьогодні перетворилося на форму екзистенціального переживання людиною світу і разом із телебаченням настільки глибинно увійшли в буття людини, що це зумовило появу «екранного способу життя». У сучасній екранній культурі кіно й телебачення немислиме поза технологічним розвитком, а у своїх вищих проявах, на чому наголошує В. Крилова, «екранна культура породжує катарсис як у автора, так і у глядача, актуалізуючи кіно і телебачення метаграницного виміру людського буття, що реалізуються у філософському кіно та телебаченні, які можна ще назвати катарсичним кіно і катарсичним телебаченням» [7, 8]. Аналізуючи феномени «розчинення екрану» в кіно та «присутності екрану» на телебаченні, дослідниця акцентує увагу на принциповій відмінності цих жанрів аудіовізуального мистецтва у контексті їх сприйняття глядачем, а також виокремлює екзистенціальні типи творців кіно і телебачення (режисера, актора і телеведучого), позначаючи їх метафорами «Маніпулятор», «Бунтар», «Володар» та «Актуалізатор».

Не можна не відзначити ґрунтовні праці відомої культурологині та кінознавиці Г. Чміль «Екранна культура: плюральність проявів» [17] та «Людина – екран: візуальна антропологія (пост) сучасності» [18]. В них дослідниця аналізує онто-гносеологічні, антропологічні та парадигмальні засади екранної культури,

без чого неможливо зрозуміти унікальність аудіовізуального твору та специфіку роботи пов'язаної з ним індустрії. Г. Чміль зауважує, що «аудіовізуальний зміст екрану дійсно можна вважати особливим типом дискурсу, завдяки якому людина в певному сенсі “осягає світ”», а сам екран вона трактує як «антропологічний протез» (пост) сучасної людини, поліморфна динамічна сутність якого відповідає у XXI ст. характеру мінливої (квазі)суб'єктивності цієї людини [18; 241].

У статті «Продюсування в аудіовізуальному виробництві: українські аспекти» [21], написаній у співавторстві з А. Беліковою, дослідниця є однією з небагатьох, хто звертається до аналізу діяльності та принципів роботи продюсера в сучасній українській аудіовізуальній індустрії, осягаючи шляхи удосконалення цієї професії за допомогою опрацювання показників (критеріїв) для підвищення якості результатів: розробка неймінгу; опановування маркетингових інтернет-досліджень; проведення прес-конференцій; організація рекламних кампаній; пошук та створення проєктів й додаткових спонсорів; отримання та розгляд відгуків та рекомендацій; творчий і продакшн-контроль стосовно підготовки проєктів; постпродакшн.

Під іншим кутом зору цю проблему розглядає С. Лавренюк, зосереджуючи дослідницький інтерес на особливостях роботи продюсера в умовах виробництва аудіовізуального проєкту. Вчений вважає, що продюсер є творчо-управлінською особистістю, а його фах є синтетичним феноменом по своїй суті, задіяний у «складному та багаторівневому процесі вироблення фільму (як культурного продукту), потребує від нього мотивації у реалізації фахових компетентностей, тісно пов'язаних із творчо-виробничим, організаційно-управлінським, економіко-правовим функціонуванням в царині аудіовізуального виробництва й дистрибуції» [8; 85].

*Висновки.* Підсумовуючи, зазначимо, що представлений історіографічний аналіз робіт, присвячених тематиці аудіовізуального мистецтва і виробництва в Україні на сучасному етапі, безумовно не є вичерпний. Його мета скоріше у тому, щоб привернути увагу до постійно зростаючого дослідницького інтересу серед українських філософів, мистецтвознавців, культурологів, істориків до вказаної галузі та спеціальності. Як бачимо, вчені звертаються до різних аспектів аудіо-візуального дискурсу, – становлення кінорежисери та кіно освіти; дослідження української кінематографічної школи; специфіки та умов розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва і виробництва в Україні; наративно-морфологічних, когнітивно-антропологічних засад та жанрово-технологічних трендів аудіовізуального мистецтва; продюсування; онтогносеологічних, антропологічних та парадигмальних засад екранної або аудіовізуальної культури; аудіовізуального архівування; синтаксичної специфіки та контекстуально обумовленої семантики поняття «аудіовізуальне мистецтво»; філософії кіно- і телемистецтва тощо, – що лише підтверджує актуальність аудіовізуального мистецтва та виробництва як напрямку дослідження у XXI столітті.

#### Список використаної літератури

1. Алфьорова З., Алфьоров А. Кіносектор українського аудіовізуального мистецтва в контексті супротиву російської агресії. *Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference «Science, Education, Innovation : Topical Issues and Modern Aspects»* (September 26-28, 2022). Tallinn, Estonia. 2022. P. 159–167.
2. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті XXI ст. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 7–18.
3. Безручко О. В. Аудіовізуальне мистецтво та педагогіка екранних мистецтв України у працях та документах ХХ – ХХІ ст. *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи*: колект. монографія. Київ, 2016. Т. 1. С. 23–64.
4. Безручко О., Староста М. Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. № (2). С. 12–21.
5. Железняк С. В. Трансформації сучасної аудіовізуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій. *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. Р. 76–84.
6. Железняк С. В. Трансформації звукозорового образу в сучасній аудіовізуальній культурі: дис. ...д-ра філософії за спец. 034 Культурологія / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2022.
7. Крилова В.О. Кіно і телебачення як феномени екранної культури: автореф. дис. ...кан. філос. н.: 09.00.04 Філософська антропологія, філософія культури / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2014. 21 с.
8. Лавренюк С. В. Продюсер у культурі аудіовізуального виробництва. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 1. С. 80–86.
9. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 1. С. 213–223.
10. Ландяк О., Коновалов Д. М. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва. Науковий журнал «Парадигма пізнання: гуманітарні питання». Сер.: мистецтво, мистецтвознавство. Київ : Центр між нар. наук. співробітництва «ТК Меганом», 2015. С. 104-118.
11. Ландяк О. М. Методологічний інструментарій медіалогії в сучасних культурних дискурсах. *Культура України*. 2014. Вип. 44. С. 128-136.

12. Ландяк О. М. Синергетичний підхід до аналізу медіамистецтва. *Вісник Львів. ун-ту. Сер.: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. С. 25-32.
13. Левченко О. Аудіовізуальні мистецтва та театр: сучасні тенденції. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah14/07.pdf>
14. Левченко О. Зміна парадигми аудіовізуальних мистецтв у ситуації експансії цифрових технологій. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. Вип. 2. С. 42–52.
15. Мусієнко О.В. Гібридне походження художньої природи відеохостингу як нової жанроформи аудіовізуальної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 105–110.
16. Приходько Л. Теоретичні та прикладні аспекти дослідження архівних аудіовізуальних документів. *Архіви України*. 2015. Вип. 4 (298). С. 7-43.
17. Чміль Г. П. Екранна культура: плуральність проявів: монографія. Харків : Крук, 2003. 336 с.
18. Чміль Г. П. Людина – екран: візуальна антропологія (пост) сучасності: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 256 с.
19. Bezruchko O. Specificity of the use of memoir heritage in the scientific research of art historians and cultural specialists. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 173–176.
20. Bezruchko O., Anikina O. Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. № 4 (1). Р. 43–51.
21. Chmil H., Bielikova A. Producer activity in audiovisual production: Ukrainian aspects. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. №4 (1). С. 59–66.

### References

1. Alforova Z., Alforov A. (2022). Kinosektor ukrainskoho audiovizualnogo mystetstva v kontekstu suprotvyv rosiiskoi ahresii. Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference «Science, Education, Innovation: Topical Issues and Modern Aspects» (September 26-28, 2022). Tallinn, Estonia. S. 159–167.
2. Alforov A. M., Alforova Z. I. (2022). Audiovizualna sfera ta kreatyvni industrii: morfolohichni transformatsii v pershii chverti XXI st. *Kultura Ukrainy, Vyp. 77*. S. 7–18.
3. Bezruchko O. V. (2016). Audiovizualne mystetstvo ta pedahohika ekrannykh mystetstv Ukrainy u pratsiakh ta dokumentakh XX – XXI st. *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo: dosvid, problemy ta perspektyvy: kolekt. monohrafiia*. Kyiv. Vyp. 1. S. 23–64.
4. Bezruchko O., Starosta M. (2018). Osoblyvosti y umovy rozvytku rehionalnogo audiovizualnogo mystetstva ta vyrobnytstva v Ukraini. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*. № (2). S. 12–21.
5. Zheliezniak S.V. (2021). Transformatsii suchasnoi audiovizualnoi kultury v konteksti naukovykh humanitarnykh kontseptsii. *Pytannia kulturolohii*. Vol. 38. P. 76–84.
6. Zheliezniak S. V. (2022). Transformatsii zvukozorovoho obrazu v suchasni audiovizualni kulturi: dys. ... dok. filosofii za spetsialnistiu 034 Kulturolohii. *Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv*. Kyiv.
7. Krylova V. O. (2014). Kino i telebachennia yak fenomeny ekrannoï kultury: avtoref. dys. ... kan. filos. n.: 09.00.04 – filosofska antropohiia, filosofiiia kultury. *Natsionalnyi pedahohichniy universytet imeni M.P. Drahomanova*. Kyiv.
8. Lavreniuk S. V. (2021). Prodiuser u kulturi audiovizualnogo vyrobnytstva. *Kultura i suchasnist: almanakh*. №1. S. 80–86.
9. Landiak O. (2017). «Audiovizualne mystetstvo» yak kontsept u suchasnomu mystetstvoznavchomu dyskursi. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo*. № 1. S. 213–223.
10. Landiak O., Konovalov D. M. (2015). Media-art v konteksti suchasnoho ekrannoho mystetstva. *Naukoviy zhurnal «Paradyhma piznannia: humanitarni pytannia»*. Ser.: *mystetstvo, mystetstvoznnavstvo*. Kyiv: Tsentr mizhnarodnoho naukovoho spivrobnytstva «TK Mehanom». S. 104-118.
11. Landiak O. M. (2014). Metodolohichniy instrumentarii medialohii v suchasnykh kulturnykh dyskursakh. *Kultura Ukrainy*. Vyp. 44. S. 128-136.
12. Landiak O. M. (2015). Synerhetychniy pidkhdid do analizu mediamystetstva. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Ser.: Mystetstvoznnavstvo*. Vyp. 16. S. 25-32.
13. Levchenko O. (2014). Audiovizualni mystetstva ta teatr: suchasni tendentsii. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah14/07.pdf>
14. Levchenko O. (2018). Zmina paradyhmy audiovizualnykh mystetstv u sytuatsii ekspansii tsyfrovyykh tekhnolohii. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*. Vyp. 2. S. 42–52.
15. Musiienko O.V. (2020). Hibrydne pokhodzhennia khudozhnoi pryrody videokhostynhu yak novoi zhanroformy audiovizualnoi kultury. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vyp. 34. S. 105–110.
16. Prykhodko L. (2015) Teoretychni ta prykladni aspekty doslidzhennia arkhivnykh audiovizualnykh dokumentiv. *Arkhivy Ukrainy*. Vyp. 4 (298). S. 7-43.
17. Chmil H. P. (2003). Ekranna kultura: pliuralnist proiaviv: monohrafiia. Kharkiv : Kruk.
18. Chmil H.P. (2020). Liudyna – ekran: vizualna antropohiia (post)suchasnosti: monohrafiia. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy.

19. Bezruchko O. (2018). Specificity of the use of memoir heritage in the scientific research of art historians and cultural specialists. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv.* № 2. S. 173–176.

20. Bezruchko O., Anikina O. (2021). Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo.* № 4 (1). S. 43–51.

21. Chmil H., Bielikova A. (2021). Producer activity in audiovisual production: Ukrainian aspects. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo.* №4 (1). S. 59–66.

#### AS TO THE QUESTION OF THE UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY OF AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION

**Pecheranskyi Igor** – Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

In the article the historiographical analysis of audiovisual art and production in Ukraine on the modern stage was conducted. It is emphasized that beside the theoretical studios and accumulation of the empirical material the need for systematization and constructive-critical rethinking of the present developments in this sphere are growing without these are impossible to outline the perspective directions of further research and move on. The main directions of audiovisual art and production in the frames of the modern Ukrainian academician discourse are determined that confirm the actuality and perceptiveness of the further consideration of this topic in the XXI century.

*Key words:* audiovisual art and production, historiographical analysis, screen culture, film- and TV-art, research interest.

**UDC 070: 930 (477)**

#### AS TO THE QUESTION OF THE UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY OF AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION

**Pecheranskyi Igor** – Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

*The purpose of the work* is the historiographical analysis of the audiovisual art and production subject in the works of Ukrainian scientists on the modern stage.

*Methodology of the research.* The given historiographical analysis that is applied to the outlined subject is predicted the detection and review of works where Ukrainian scientists are researching different aspects of the audiovisual art and production problematic on the modern stage. Also in the frames of the historiographical approach to the historical-genetic method was determined that allowed to get the information about subject directions of the audiovisual discourse in the particular time period (at the beginning of the XXI century), including the peculiarities of growing research interest among Ukrainian authors to this problem.

*Results.* It is emphasized that beside the theoretical studios and accumulation of the empirical material the need for systematization and constructive-critical rethinking of the present developments in this sphere are growing without these are impossible to outline the perspective directions of further research and move on. It was determined the main directions of the audiovisual art and production research in the frames of the modern Ukrainian academician studios that confirm the actuality and perceptiveness of the further consideration of this subject in the XXI century: becoming of film direction and film education; Ukrainian cinematographic school; specific and conditions of development regional audiovisual art and production in Ukraine; narrative-morphological, cognitive- anthropological principles and genre-technological trends of audiovisual art; producing; onto-epistemological, anthropological and paradigmatic principles of the screen or audiovisual culture; audiovisual archiving; syntactic specificity and contextually determined semantics of the concept “audiovisual art”; philosophy of film and TV-art, etc.

*Novelty.* In the article, for the first time, the historiographical review of modern research on the subject of audiovisual art and production in Ukraine was conducted

*Practical content.* Material from the article can be used during teaching the course «Worldview and artistic specificity of TV and cinematograph», «Media culture», «Genres and forms of audiovisual art», etc., so during writing qualification works on this topic.

*Key words:* audiovisual art and production, historiographical analysis, screen culture, film- and TV-art, research interest.

Надійшла до редакції 15.12.2022 р.

**УДК 130.2:7**

#### ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО : ДЕФІНІЦІЇ ТА ВИТОКИ

**Чікарькова Марія Юрївна** – доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри філософії та культурології, Чернівецький національний університет

ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці

<https://orcid.org/0000-0001-9664-8132>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.565>

chikarkova@ukr.net

Стаття присвячена проблемі дефініцій, що використовуються при визначенні цифрового мистецтва, а також витокам цього феномена. При значній кількості публікацій на тему діджиталізації мистецтва питання неусталеності термінологічного апарату майже не потрапляє до уваги дослідників. Звертається увагу на те, що не існує загальноприйнятого найменування для позначення мистецтва у діджитал-форматі. Назви, що трапляються у науковому обігу, доволі різні: цифрове мистецтво, комп'ютерне мистецтво, мистецтво комп'ютера, медіа мистецтво тощо. При цьому дослідники можуть вживати їх як синоніми, а можуть вважати різними явищами або частинами одне одного. Оскільки цифрові технології розвиваються стрімко, то категорійний апарат не встигає за ними. Дискусії обумовлені й багатьма іншими чинниками: проблема авторства, переважно віртуальне середовище існування подібних творів, способи та міра їх діджиталізації тощо. Це обумовлює ситуацію, коли дослідники у кожній роботі змушені обґрунтовувати використання того чи того терміну, а також пояснювати, в якому значенні його вживатимуть.

Проблема витоків цифрового мистецтва також є маловивченою, і тут також панують різні концепції. Більшість науковців дотримуються точки зору, що фундаментом для розвитку діджитал-арту виступав авангардизм; особливий внесок тут зробили футуризм і дадаїзм. Технологічна естетика футуризму, техніка реді-мейд у дадаїзмі, популярна в обох течіях техніка колажу – усі ці прийоми активно використовуються у цифровому мистецтві. З нашої точки зору, не менш плідним є внесок і поп-арту: так, акцент на суто технічних аспектах виготовлення твору призвів, наприклад, до розвитку глітч-арту в цифрову епоху.

*Ключові слова:* цифрове мистецтво, комп'ютерне мистецтво, медіа мистецтво, діджиталізація.

*Актуальність* вивчення явища цифрового мистецтва (англ. Digital art) визначається тим, що творче мислення нинішнього художника потребує опори на технологічні новації, і це виливається у створення величезного поля експерименту та формування численних напрямів цього руху.

Сучасне життя важко уявити собі без цифрових технологій і сучасну людину без перебільшення можна назвати «homodigital». У цифровий формат переходять різні сфери культури (освіта, політика, релігія тощо). Мистецтво також стало діджитальним. Це може проявлятися по-різному: наприклад, можуть оцифровуватися твори традиційного мистецтва, виникати види мистецтва, що існують лише у віртуальному середовищі, а інколи ці форми – традиційна та цифрова – можуть сполучатися й спричиняти появу гібридних форм мистецтва. Все це користується величезним попитом. Сучасні ЗМІ дедалі частіше інформують про те, що цифрове мистецтво, яке, як відомо, існує, зазвичай, у віртуальному світі, все частіше стає об'єктом уваги організаторів найзначніших аукціонів світу й твори цифрових митців продаються за десятки мільйонів доларів. На окрему згадку заслуговує, звісно, й розвиток NFT, який зараз поширюється на арт-ринку. Можна констатувати, що перед нами не тимчасова мода, а зміна формату побутування мистецтва в нашому житті. Водночас діджитальне мистецтво розвивається настільки стрімко, що його теоретичне осмислення (навіть джерела, сутність явища та термінологічний апарат) не встигає за реалізацією мистецьких проєктів. До того ж більшість існуючих в обігу української наукової думки досліджень сконцентрована виключно на проблемах використання комп'ютерних технологій у форматі філософсько-естетичного чи педагогічного бачення.

Отже *метою статті* є висвітлення джерел феномену цифрового мистецтва та уточнення дефініцій, які використовуються для його вивчення.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Досліджень, присвячених цифровому мистецтву, з'явилося в останні роки чимало. Водночас недостатньо інтенсивно перекладаються українською та адаптуються вітчизняною наукою праці фундаторів цього наукового спрямування (Б. Вендса, Д. Лопеса, Ф. Поппера, К. Чана, Н. та Дж. Чепменів тощо), як, утім, і взагалі зарубіжних дослідників (Дж. Воркер, О. Грей, К. Давіно, Л. Канді, В. Лейзер, К. Пауль та ін.). При цьому необхідно відзначити, що нерідко авторами активно пропонуються власні визначення цифрового мистецтва, але розвідок – зокрема вітчизняних, – у яких розглядалася б термінологічна проблема як така, немає. Назвемо, до прикладу, статтю Л. Сухорукової «Основні визначення у галузі цифрового мистецтва» [7], в якій лише фіксуються основні терміни, що функціонують у сучасному науковому обігу, але не надається ні їхнє трактування, ні специфічні конотації, пов'язані з кожним із них. Що ж стосується авторів, які пропонують власні визначення цифрового мистецтва, то їх чимало і перерахувати у межах невеликої розвідки, немає можливості. Тому спиратимемося лише на кілька важливих джерел [2], [3], [11] та ін.

Щодо вивчення витоків цифрового мистецтва, то, зазвичай, його коріння шукають в авангардизмі [8; 111–146]. М. Раш також веде мову про мистецтво, засноване на технологіях як частину «останнього авангарду двадцятого століття» [13; 28]. Утім, авангардизм – вельми широке поняття, тому дослідники, зазвичай, звертаються до його конкретних течій – скажімо, футуризму [10] чи дадаїзму [9]. Численні закордонні автори розглядають як безпосереднього попередника цифрового мистецтва кібернетичне мистецтво [12].

*Виклад основного матеріалу.* Першим й найсерйознішим викликом, з яким стикається дослідник цифрового мистецтва, є *проблема дефініцій*. Причому питання номер один тут постає вже при намаганні визначити ключовий термін *цифрове мистецтво*: дигітальне мистецтво? комп'ютерне

мистецтво? електронне мистецтво? інтерактивне мистецтво? криптомистецтво? мультимедійне мистецтво? гібридне мистецтво? Цей перелік можна продовжувати й надалі.

Найбільш уживаними термінами виступають *цифрове мистецтво* і *комп'ютерне мистецтво*. Але чи можна вважати ці дефініції взаємозамінними? Для того, щоб з'ясувати це питання, потрібно визначити, що, власне, маємо на увазі.

«Цифрове мистецтво – це естетичний твір або інструмент, в якому використовуються цифрові технології як обов'язковий компонент процесу створення або презентації» [11; 162]. Звернемо увагу на те, що цифрові технології з точки зору С. Гупта, якому належить це визначення, мають бути або інструментом, за допомогою якого створюється артефакт, або інструментом, за допомогою якого він презентується. Отже, цифрове мистецтво – вид мистецтва, що створюється за допомогою цифрових технологій.

Щодо комп'ютерного мистецтва, то тут є доволі оригінальні спроби його визначення. Наприклад, І. Братусь, В. Михалевич та К. Хіцька пропонують наступний варіант окреслення його меж: «Комп'ютерне мистецтво – це сучасний напрям образотворчого мистецтва, яке використовує інформаційні технології як невід'ємну частину творчого процесу» [1; 12]. З нашої точки зору, зведення комп'ютерного мистецтва до образотворчого значно звужує його можливості й способи прояву. Утім, загалом можна побачити, що по суті термін «комп'ютерне мистецтво» автори використовують синонімом до «цифрового мистецтва».

Але повернемося до проблеми співвідношення згаданих вище термінів. Отож *комп'ютерне мистецтво* та *цифрове мистецтво* можуть виступати синонімами, але не обов'язково. Певною мірою їх синонімічне використання виправдане, оскільки практично всі сучасні комп'ютери є цифровими пристроями, а численні цифрові пристрої являють собою прості комп'ютери. Виходячи з цього міркування, можна констатувати, що цифрове мистецтво – творча діяльність, що ґрунтується на використанні комп'ютерних технологій, результатом чого є твори у цифровій формі, основним середовищем існування котрих виступають комп'ютерні платформи чи мережа. При цьому до творів цифрового мистецтва не відносять оцифровані твори традиційного мистецтва. Хоча й тут не все так однозначно. Наприклад, О. Клековкін пише про «Digital art, тобто твори у цифровій формі» [4; 69]. З цієї позиції навіть середньовічне мистецтво можна назвати діджитальним. Подібної позиції дотримується і О. Найд'юнов: «Наразі поняття «цифрове мистецтво» включає в себе як твори традиційного мистецтва, перенесені на цифрову основу, яка копіює початковий матеріальний носій (коли, наприклад, за основу береться відсканована фотографія), так і принципово нові види художніх творів, які існують виключно в комп'ютерному середовищі» [6; 98]. Утім, ця позиція не дуже поширена. Більшість дослідників не вважають, що переведення у цифровий формат робить витвір мистецтва цифровим. Таким чином, з огляду на викладене вище, *цифрове мистецтво* і *комп'ютерне мистецтво* можуть виступати синонімами.

З іншого боку, сам термін *комп'ютерне мистецтво* доволі полісемантичний: що, власне, мається на увазі – мистецтво, створене за допомогою комп'ютерних технологій, чи мистецтво, створене комп'ютером? Ця проблема вже давно перестала бути сферою фантастики. Комп'ютери використовувалися для створення творів мистецтва вже у 1960-ті роки. М. Нолл, науковий співробітник лабораторії Bell у Нью-Джерсі, створив одні з перших згенерованих комп'ютером зображень – серед них «Квадратура Гаусса» (1963 р.). Ще більш відомим став портрет Едмонда де Беллами, створений штучним інтелектом на основі алгоритму, який вчився наслідувати зображення з XIV по XX ст. Під цією картиною замість імені художника можна побачити підпис 
$$\min_G \max_D \mathbb{E}_x [\log(D(x))] + \mathbb{E}_z [\log(1 - D(G(z)))]$$

І це справедливо – адже автором роботи виступає машина. Тим не менше і нині точаться дискусії, чи можна цей артефакт називати мистецтвом? З одного боку, він нічим не відрізняється від мільйонів інших картин, створених людьми, а з іншого – являє собою, по суті, компіляцію різних художніх манер (лишаємо за дужками окрему дискусію про те, чи можна називати мистецтвом другорядні твори тієї чи іншої епохи, які нерідко також виступають як епігонські).

Отже, цифрова творчість може продукуватися комп'ютером. Нині будь-яка людина може відчутися себе цифровим митцем за допомогою нейрон мереж. Тож очевидно постає питання – може логічно називати таке мистецтво мистецтвом комп'ютера!? Так, японський художник К. Хороші саме у такий спосіб і пропонує інтерпретувати комп'ютерне мистецтво як мистецтво штучного інтелекту. З його точки зору, замість терміну *комп'ютерне мистецтво* (computer art) потрібно було б використовувати *мистецтво комп'ютера* (art of computer), що у цих випадках справді виглядає більш виправдано. Таким чином, як бачимо, єдності тут немає. Ситуація стала ще складнішою, коли у вересні 2022 р. картина, зроблена за допомогою штучного інтелекту, вперше здобула призове місце у художньому конкурсі. Йдеться про роботу Дж. Аллена «Театр космічної опери» («Théâtre D'opéra Spatial»), що викликало новий виток суперечок про те, хто ж виступає тут автором – людина чи комп'ютер і як правильно називати такий вид мистецтва.

Ще один непростий аспект, пов'язаний з термінами *комп'ютерне мистецтво* або *діджитальне мистецтво*, полягає у такому: якщо навіть лише виходити з того, що воно являє собою щось створене за допомогою електронного пристрою або бінарного коду, то чи є тут логіка – підкреслювати у назві суто технічні аспекти? Хіба ми оцінюємо витвір мистецтва, насамперед, за технікою виконання? Звісно, у традиційному мистецтві фіксуємо «картина написана маслом» або «виконана пастеллю», але це не є ключовою її характеристикою. Усе ж таки набагато важливішими постають аксіологічний і естетичний виміри.

Як уже згадувалося, є чимало інших назв для позначення цифрового мистецтва. Наприклад, нерідко вживається термін *медіа мистецтво* (*медіа-арт*). Та й тут теж немає однотайності. Так, зазвичай можемо побачити, що цей термін виступає синонімом *цифрового мистецтва* (або його частиною чи навпаки). Наприклад, з точки зору Л. Сухорукової, «цифрове мистецтво – напрям у медіа мистецтві, твори якого створюються і представляються за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних або медіа технологій, результатом якого є художні твори в цифровій формі» [7; 19]. Отже, цифрове мистецтво виступає частиною медіа мистецтва, і дослідниця підкреслює його цифрову форму. Утім, трапляються і доволі специфічні трактування. Наприклад, у статті К. Красносельської читаємо: «Медіа мистецтво (*media art*) використовує сучасні інформаційні технології (цифрове мистецтво, комп'ютерну графіку, віртуальне мистецтво, мережеве мистецтво, робототехніку, біотехнології тощо) як засоби художньої виразності» [5; 122]. Тому з погляду цієї дослідниці цифрове мистецтво є лише засобом виразності для медіа мистецтва (технологією?), відповідно, ці слова не лише не синоніми, але саме цифрове мистецтво тут – лише технічний інструмент. Утім, О. Голуб, ведучи мову про медіа-арт, не згадує про цифрове мистецтво як таке: медіа-арт – «вид мистецтва, для створення і демонстрації якого використовують сучасні комунікативні та інформаційні технології (комп'ютерна, відео- та робототехніка, біо- та мультимедійна технологія тощо) [3]. Цікаво при цьому, що до медіа-арту він відносить комп'ютерну графіку, нет-арт, відео-арт та інші види мистецтва, які, зазвичай, і відносять до цифрового. Таким чином, робимо висновок, що тут можна поставити знак тотожності між медіа-артом та цифровим мистецтвом. Як синоніми ці поняття (цифрове мистецтво та медіа-арт) вживає Т. Габрель: «Медіа-мистецтво, або медіа-арт (лат. *medium* – середина, посередник, і англ. *art* – мистецтво; синоніми – комп'ютерне мистецтво, кібер-арт), – вид сучасного мистецтва, для створення й демонстрації якого використовують сучасні інформаційні та комунікативні (тобто медіа-) технології» [2; 57]. Крім цього, дослідник вважає синонімами також назви *комп'ютерне мистецтво* та *кібер-арт*.

Другий проблемний аспект – це питання *витоків цифрового мистецтва*. Найчастіше тут згадується творчість авангардистів [8; 111-146]. Утім, авангардистських течій було чимало, тому зупинимося на тих, які в своїх естетичних критеріях доволі прозоро перегукуються з тим, що нині називаємо цифровим мистецтвом.

Насамперед згадаємо про *футуризм*. Культ техніки – наріжний камінь футуристичної естетики. Пригадаймо, що численні сюжети футуристичного живопису, пов'язані з автомобілями, трамваями, поїздами тощо; музика футуристів пропонувала відтворювати дисгармонійні шуми заводу або траси; футуристичний театр пропонував відмовитися від акторів, замінивши їх машинами. Сюжети цифрового мистецтва, звісно, не обов'язково пов'язані з технікою, але сам цей вид мистецтва не може існувати без техніки. С. Артут слушно відзначає, що футуризм не здобув популярності на початку ХХ ст., оскільки значно випередив свій час, але зараз надзвичайно потужно впливає на розвиток мистецтва, що генерується кодами [10].

Слідом за футуризмом формує ситуацію *дадаїзм*, беззаперечний предтеча цифрового мистецтва. Саме дадаїсти гостро поставили питання про межі мистецтва та руйнацію їх у нашому традиційному розумінні. Пригадаймо хоча б скандально відомий «Фонтан» М. Дюшана. Чому звичайний пісуар, розташований у виставковій залі, перетворюється на мистецький артефакт? Чи достатньо вважати мистецтвом лише те, що художник так назвав? Подібні питання ставлять сьогодні, коли розмірковують, наприклад, про gif-ки. Цілковито погоджуємося з О. Клековкіним, який, розмірковуючи про межі цифрового мистецтва, стверджує, що їх важко (якщо взагалі можливо) визначити, оскільки до нього застосовуються не просто подвійні чи потрійні, але «множинні стандарти» [4; 70]. Дадаїзм з його антилогіцизмом, бажанням вийти за межі звичних традиційних оцінок, активним долученням реципієнта до креативного світу художника, безпосередньо торує шлях цифровому мистецтву. Додамо до цього й поширену в дадаїстів техніку колажу, яка продовжує користуватися неабиякою популярністю й у цифровому світі сучасного мистецтва (особливо у фотографії). Так, у березні 2021 р. картина М. Вінкельмана (псевдонім Weerle) «Повсякденності: Перші 5000 днів», що являла собою колаж з окремих зображень загальною кількістю 5 000, була продана на аукціоні Christie's за майже 70 млн. \$. Серед сучасних досліджень, що торкаються питання співвідношення дадаїзму та цифрового мистецтва, не

можна не згадати розвідку, яка також бачить коріння сучасних Інтернет-мемів в естетиці та аксіології дадаїзму [9]; тут підкреслено, що спільними для них є нонконформістська естетика та спроби деконструвати мистецтво.

Нарешті, не можна оминати увагою й про *pop-art*. По суті, він розвивається вже поряд із самим цифровим мистецтвом – з тією лише різницею, що період появи електронного мистецтва (1970-80-ті рр.) був вже періодом розквіту поп-арту. Як і дадаїзм, поп-арт наполягає на тому, що звичайні речі можуть ставати арт-об'єктами (типовий приклад тут – відома «Банка з супом Кемпбел» Е. Воргола). Поп-арт проголошує важливою частиною своєї естетичної програми «оголення» технічного прийому, виявляє інформаційні перешкоди (при цьому не намагається їх усунути, але, навпаки, акцентує). Знаменитий ворголівський «Диптих Мерілін» являє собою тиражування одного і того самого зображення за допомогою різних технік, причому деякі зображення навмисно неякісні. Характерно, що одним із напрямів комп'ютерного мистецтва є *глітч-арт*, де основним засобом виразності виступають різного роду апаратні помилки (дефекти, баги).

*Висновки.* Таким чином, намічено основні віхи процесу постання цифрового мистецтва (насамперед, різні течії авангардизму) та формування корпусу відповідних дефініцій (цифрове мистецтво, медіа мистецтво, мистецтво комп'ютера тощо), акцентуючи найперше вітчизняний науковий досвід. Звісно, що проблему неможливо розв'язати у рамках невеликого дослідження, і відповіді на численні питання лежать у площині того, як визначаємо авторство у цифровій сфері, якою точкою вважати початок розвитку цифрового мистецтва тощо. За полями нашої розвідки залишається конкретна художня практика цифрового мистецтва, проблеми його видів, способи гібридизації з традиційним мистецтвом тощо. Тому *подальший поглиблений аналіз* функціонування цифрового мистецтва у світовому масштабі й українських теренах (а тут є численні цікаві постаті – С. Рябенко, О. Голуб, В. Харченко, О. Чепелик та ін.) та його інтерпретації в науково-критичній думці являє собою подальшу перспективу дослідження.

#### Список використаної літератури

1. Братусь І. В., Михалеви́ч В. В., Хі́цька К. О. Комп'ютерне мистецтво в сучасному живописі *Інноваційні пріоритети розвитку наукових знань*: М-ли наук.-практ. конф., 29-30 берез., 2019 р. Херсон : Молодий вчений, 2019. С. 12-13.
2. Габрель Т. М. Історія становлення віджеїнгу як жанру сучасного медіа-мистецтва *Art and design*. 2022. № 1 (17). С. 57–66.
3. Голуб О. Є. Медіа-арт *Енциклопедія сучасної України*. Режим доступу: [https://web.archive.org/web/20210421224102/http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=65395](https://web.archive.org/web/20210421224102/http://esu.com.ua/search_articles.php?id=65395).
4. Клековкін О. Homo Digital: формула споживання (Малий органон) *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. Вип. 15. Ч. 1. С. 69-71.
5. Красносельська К. М. Творчий потенціал медіа мистецтва та його використання в сучасній художній практиці *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2020. № 2 (333). Ч. 1. С. 122–127.
6. Найдюнов О. Суперечливість впливу Інтернет-технологій на процеси культуротворення *Вісник Львів. ун-ту. Серія філософсько-політологічні студії*. 2017. Вип. 12. С. 95-103.
7. Сухорукова Л. А. Основні визначення у галузі цифрового мистецтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://surl.li/cxfja>.
8. A Companion to Digital Art / Ed. Ch. Paul. Wiley Blackwell, 2016. 608 p.
9. Anderson-Horecny A. WTD: What the Dada? The Resurfacing of Dadaism in 21st Century Meme Entertainment. 2019. Access: <https://core.ac.uk/download/pdf/217693361.pdf>.
10. ArtutS. Futurism Art and its Significance to Computational Generative Art. 2018. Access: [https://www.researchgate.net/publication/329863922\\_Futurism\\_Art\\_and\\_its\\_Significance\\_to\\_Computational\\_Generative\\_Art/](https://www.researchgate.net/publication/329863922_Futurism_Art_and_its_Significance_to_Computational_Generative_Art/).
11. Gupta S. The Rise of Digital Art *Granthaalayah*. 2019. Vol. 7. P. 161-164.
12. Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. New York : Taylor & Francis, 2004. 342 p.
13. Rush M. New Media in Art. London : Thames&Hudson, 2005. 250 p.
14. Wilson S. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. MIT Press (Leonardo), Cambridge-London, 2002. 645 p.

#### References

1. Bratus I. V., Mykhalevych V. V., Khitska K. O. Kompiuterne mystetstvo v suchasnomu zhyvopysi *Innovatsiini priorytety rozvytku naukovykh znan*: M-ly nauk.-prakt. konf., 29-30 berez., 2019 r. Kherson : Molodyi vchenyi, 2019. S. 12-13.
2. Habrel T. M. Istoriia stanovlennia vidzheinhu yak zhanru suchasnoho media-mystetstva *Art and design*. 2022. № 1 (17). S. 57–66.
3. Holub O. Ye. Media-art *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. Rezhym dostupu: [https://web.archive.org/web/20210421224102/http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=65395](https://web.archive.org/web/20210421224102/http://esu.com.ua/search_articles.php?id=65395).
4. Klekovkin O. Homo Digital: formula spozhyvannia (Malyi orhanon) *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. 2019. Vyp. 15. Ch. 1. S. 69-71.



5. Krasnoselska K. M. Tvorchyi potentsial media mystetstva ta yoho vykorystannia v suchasni khudozhnii praktytsi *Visnyk LNU im. T. Shevchenka*. 2020. № 2 (333). Ch. 1. S. 122–127.
6. Naidonov O. Superechlyvist vplyvu Internet-tekhnologii na protsesy kulturotvorennia. *Visnyk Lviv. un-tu. Seriia filozofsko-politohichni studii*. 2017. Vyp. 12. S. 95-103.
7. Sukhorukova L. A. Osnovni vyznachennia u haluzi tsyfrovoho mystetstva. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://surl.li/cxfja>.
8. A Companion to Digital Art / Ed. Ch. Paul. Wiley Blackwell, 2016. 608 p.
9. Anderson-Horecny A. WTD: What the Dada? The Resurfacing of Dadaism in 21st Century Meme Entertainment. 2019. Access: <https://core.ac.uk/download/pdf/217693361.pdf>.
10. ArtutS. Futurism Art and its Significance to Computational Generative Art. 2018. Access: [https://www.researchgate.net/publication/329863922\\_Futurism\\_Art\\_and\\_its\\_Significance\\_to\\_Computational\\_Generative\\_Art/](https://www.researchgate.net/publication/329863922_Futurism_Art_and_its_Significance_to_Computational_Generative_Art/).
11. Gupta S. The Rise of Digital Art *Granthaalayah*. 2019. Vol. 7. P. 161-164.
12. Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. New York : Taylor & Francis, 2004. 342 p.
13. Rush M. New Media in Art. London : Thames&Hudson, 2005. 250 r.
14. Wilson S. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. MIT Press (Leonardo), Cambridge-London, 2002. 645 p.

UDC130.2:7

### DIGITAL ART : DEFINITIONS AND ORIGIN

**Chikarkova Mary** – Doctor of Philosophy, professor,  
Professor of the Department of philosophy and culturology  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

The article is devoted to the problem of definitions used in defining digital art, as well as the origins of this phenomenon. With a fairly large number of publications on the topic of digitization of art, the issue of the instability of the terminological apparatus almost does not attract attention of researchers.

The author pays attention to the fact that there is currently no common name for art in digital format. The definitions that can be found in scientific circulation are quite different: digital art, computer art, art of a computer, media art, etc. At the same time, researchers can use them as synonyms, or they can consider them different phenomena or parts of each other. Since digital technologies are developing very rapidly, the categorical apparatus does not keep up with them. Discussions are caused by many other factors: the problem of authorship, mostly the virtual environment of existence of such artworks, methods and extent of their digitization, etc. Above-mentioned reasons lead to a situation where researchers in each work are forced to justify the use of this or that term, as well as to explain the meaning in which it will be used.

The problem of the origins of digital art also appears to be understudied, and too different concepts prevail here. Most scholars hold the point of view that the foundation for the development of digital art was avant-garde, and Futurism and Dadaism made a special contribution here. The technological aesthetics of futurism, the ready-made technique in Dadaism, the collage technique (popular in both currents) all these techniques are actively used in digital art. From our point of view, the contribution of pop art was no less fruitful: for example, the emphasis on the purely technical aspects of making a work led to the development of glitch art in the digital age.

The outlined problems require a more extensive study, with specific artistic examples. However, from our point of view, neither the problem of definitions nor the problem of origins will be solved in the near future in the field of digital art, because it touches on many other problems that also do not have clear answers.

*Key words:* digital art, computer art, media art, digitization.

Надійшла до редакції 25.11.2022 р.

УДК 334.726:004

### ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ-ДИСКУРСІВ, ПОВ'ЯЗАНИХ ІЗ ТЕЛЕВІЗІЙНИМИ МЕДІА ТА ПОТОКОВОЮ ТРАНСЛЯЦІЄЮ, У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ «ДОСВІДУ NETFLIX»

**Шевчук Юлія Михайлівна** – кандидат наук із соціальних комунікацій,  
старший викладач, Київський університет культури, м. Київ,  
<https://orcid.org/0000-0002-4774-2277>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.566>  
[julia2017shevchuk@gmail.com](mailto:julia2017shevchuk@gmail.com)

Статтю присвячено аналізу використання Інтернет-дискурсів, пов'язаних із телевізійними медіа, потоковою трансляцією та технологіями контекстуалізації інтеракцій передплатників, що теоретично та практично уможливають «досвід Netflix». Доведено, що функціональність інтерфейсу Netflix трансформувала досвід і сприйняття кіно- та телеглядачів, а ітерація IDTV від цієї стрімінгової платформи продемонструвала потенціал цифрових медіа-технологій й можливості застосування великих даних у телевізійній індустрії, особливо щодо того, як продукovanі ними види знань впливають на існуючу культурну практику, включаючи

методи виробництва. Відзначено, що програми NBT, NP3 і програмне забезпечення Move доповнюють знання Netflix про «дані та алгоритми», що є прикметною рисою компанії. Наголошено, що специфіка успіху та популярності Netflix полягає у нормалізації протоколів, що зміцнюють медіа-конвенції та вкотре підкреслюють вагому роль аудіовізуального мистецтва та пов'язаної з ним індустрії на сучасному етапі.

*Ключові слова:* телеіндустрія, Інтернет-платформи, стрімінговий сервіс, Netflix, «досвід Netflix», Move, постпродакшн.

*Актуальність проблеми.* Будучи однією з провідних телевізійних Інтернет-платформ (internet-distributed television platform (IDTVP)) та стрімінговим сервісом з понад 200 млн. передплатників у світі, Netflix є цікавим та актуальним об'єктом мистецтвознавчого дослідження на міждисциплінарних засадах.

У багатьох країнах 2020 р. ознаменувався спалахом пандемії COVID-19. Якщо звернутися до однієї з провідних світових країн, США, то в ній додалися ще й суперечливі президентські вибори, економічний спад й спалах протестів проти расизму. Потреба в перепочинку від бурхливих соціально-політичних умов й примусова самоізоляція на вернули американців до телебачення; показово, що у квітні 2020 р. був пік перегляду – до 40 годин на тиждень [19]. Стрімінгові сервіси скористалися цією перевагою і тому кількість хвилин потокової трансляції за час карантину зросла у США на 85% порівняно з тим же періодом у 2019 р. Це спричинило ситуацію, яку американські ЗМІ назвали «потокowymi війнами» [4], а сам термін перетворився на загальноживане скорочення, яким позначали змагання за глядачів, підписки та прибутки між провідними американськими провайдером Інтернет-телебачення – Disney +, Amazon Prime Video, Hulu, Peacock, HBO Max, а також ініціатором й нинішнім фаворитом цієї конкретної «війни» Netflix. Станом на березень 2021 р. уже займав 30% ринку IDTVP у США (74 млн. передплатників), і наприкінці 2020 р. внутрішній дохід американського провайдера склав \$10,4 млрд. Попри втрату майже мільйона підписників у другому кварталі 2022 р., у третьому склалася краща ситуація, коли Netflix додав 2,41 млн. передплатників і загальна їх кількість склала 223,09 млн. З огляду на очікування наявні результати перевищили прогнози фахівців, позаяк у третьому кварталі цього року компанія повідомила про виручку в розмірі \$7,93 млрд, тоді як аналітики прогнозували \$7,85 млрд. [14].

Не в останню чергу зазначені результати та здобутки Netflix має завдяки використанню Інтернет-дискурсів, пов'язаних із телевізійними медіа, потоковою трансляцією та технологіями контекстуалізації інтеракцій передплатників, що теоретично та практично конституують так званий «досвід Netflix» і, через те, на нашу думку, потребують окремого детального розгляду.

*Огляд останніх публікацій.* Дослідження Інтернет-платформ і стрімінгових сервісів набуває з кожним роком все більшої популярності як, зокрема, й спроби розкрити специфіку процесу «платформізації» в рамках кіно- та аудіовізуальних індустрій. У цьому ключі особливо хотілося б відзначити роботи таких авторів як П. Баллон та Т. Евенс [2], Дж. Дойл [9], Т. Данліві [10], Т. Евенс і К. Дондерс [13], Г. Гімпель [15], Т. Гіньяр [17], Е. Гелмонд [18], А. Лотц [21-22], Дж. Міттел [24] та ін. Чимало робіт, в яких вчені звертаються до аналізу власне стрімінгової платформи Netflix, зосереджуючи увагу на різних аспектах її функціонування. Приміром, дослідження К. Аматріан про мета- і персональні дані та моделі, що стоять за рекомендаціями Netflix [1], чи спроби вчених поглянути на екосистему інтернету крізь призму Netflix CDN [6], чи розвідка Б. Берроуза, присвячена аналізу даної стрімінгової платформи крізь призму потокового медіа та цифрових знань [7], чи статті Е. Елкінса, в якій автор на прикладі Netflix розглядає послуги тестування швидкості та проекти розвитку відео на вимогу [12] та ін. Звісно ж, це не повний перелік робіт, де зазначена Інтернет-платформа є об'єктом вивчення і в багатьох аналітичних оглядах та статтях, зокрема в періодичних виданнях (Business Insider, The New Republic, Bloomberg, Forbes, Advanced Television та ін.) регулярно виходять статті, в яких висвітлюються різні аспекти функціонування Netflix в ключі актуальних викликів і нових трендів у медіаіндустрії.

Разом із тим, поза увагою вчених і експертів залишається важливе питання, пов'язане з використанням з боку Netflix Інтернет-дискурсів, що, на нашу думку, є важливим у ході аналізу датафікації цифрового виробництва на цій платформі та допомагає розкрити специфіку так званого «досвіду Netflix».

Тож *яким чином* Інтернет-дискурси сприяють формуванню особливого «досвіду Netflix» й складає основний зміст цієї розвідки, *метою* якої є розкриття умов можливості цього досвіду, пов'язаного з технологіями контекстуалізації інтеракцій передплатників, та забезпечує успіх цієї стрімінгової платформи в світі.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Netflix використовує цифрові технології як тактику диференціації та інструмент стандартизації, особливо що стосується локалізації як «процесу створення сумісних і культурно відповідних версій для міжнародних ринків» [25]. Практика технологічної локалізації відрізняється від практики локалізації введення в експлуатацію: остання передбачає виробництво самого контенту, тоді як перша – внесення змін до завершеного або наявного контенту в рамках постпродакшну за допомогою послуг дубляжу та субтитрів. Цифрова інфраструктура є особливо

важливою для забезпечення локалізації, оскільки вона включає лінгвістичні та звукові переклади, що стосуються послуг постпродакшну з субтитрами та дубляжем, а також візуальні переклади, які позначають алгоритми, відповідальні за дизайн титрів Netflix та їх візуальну функціональність на порталі, коли вони відтворюються кількома мовами. Технологічна локалізація збільшує ймовірність того, що передплатники знайдуть більший відсоток каталогу привабливим і це важливо для Netflix, оскільки «кількість локального, який... бачить користувач, залежатиме від його минулої поведінки при перегляді та, дійсно, від моделей перегляду інших користувачів» [20; 12].

Сам логотип Netflix написаний новим шрифтом, створеним спеціально для компанії дизайнерським бюро візуалізації даних Venngage. Сара Макгуайр, його редакторка, надала інфографіку, в якій показала класифікацію типів шрифтів для оригінальних програм Netflix, кожен з яких відповідає тематиці шоу та сприяє впізнаваності бренду Netflix [23]:



Доклавши зусиль до налаштування титрів оригіналів, Netflix гарантував їх буквальный переклад на міжнародних ринках. Інтерпретація продуманих шрифтів виявилася складною для мов, які не використовують латинські алфавіт або символи. Щоб зберегти його впізнаваність, Netflix передала локалізацію дизайну назви місцевим партнерам-постачальникам, як показано в грецькій версії шрифту назви «Altered Carbon» та японської версії шрифту назви «Stranger Things» [11].

Коли Netflix став доступним у 190 країнах, було виявлено, що переклад 26 пропонованих мов для інтерфейсу, розробленого англійською, призводив до труднощів у користувачів, які безперервно взаємодіють із порталом, що повинен залишатися незмінним незалежно від країни, в якій він працює. Але звичайні переклади часто довші, ніж це дозволяє простір інтерфейсу, створюючи типи проблем із макетом. Вирішуючи проблему глобалізації інтерфейсу користувача, розробники програмного забезпечення Netflix створили алгоритм, який назвали «псевдолокалізацією». Йдеться про спосіб імітації перекладу рядків інтерфейсу користувача англійською мовою, не чекаючи або не докладаючи зусиль для виконання реального перекладу. Це базова архітектура порталу Netflix, яка має залишатися читабельною для розробників й приблизно відповідати параметрам іноземної мови, що буде додана до постпродакшну постачальниками перекладу [5].

Прагнучи стандартизувати виробничі вимоги для усіх своїх цифрових партнерів, Netflix створив Netflix Post Partner Program (NP3), Netflix Preferred Fulfillment Partner Program (NPFPP) та Netflix Post Technology Alliance (NPTA). Постачальники NP3 спеціалізуються на мовному дубляжі, аудіоописах й суб-титрах, творчому постпродакшні (коригуванні кольорів та аудіо-мікшуванні) та контролі якості з прелімінарними візуальними ефектами (VFX), доступним для VFX-компаній. Постачальники NPFPP надають мультимедійні послуги, а також отримують суворі тарифи на послуги, очікувані часові рамки та показники ефективності, стандартизовані для всіх. NPTA призначений для виробників продуктів, які генерують або керують будь-якими звуковими даними, даними зображень або метаданими від виробництва до публікації (pta.netflixstudios.com). Тоді як NP3 зосереджується на робочих процесах постпродакшн на замовлення Netflix», партнери NPFPP мають справу з «робочими процесами контенту на замовлення партнера» (np3.netflixstudios.com). Усі три програми є

міжнародними партнерськими та сертифікаційними ініціативами, які дозволяють постачальникам постпродакшну працювати з Netflix на преференційній основі ([np3.netflixstudios.com](http://np3.netflixstudios.com)).

Постачальникам пропонується подати заявку на участь у їхній відповідній програмі, а потім пройти процес сертифікації, який оцінює їхню компетентність і досвід, зокрема стосовно виконання вказівок кожної програми Netflix. Якщо постачальників успішно прийнято в одну з трьох програм, вони отримують право відображати санкціонований значок/логотип «Netflix approved» в офіційних повідомленнях і «угоду про надання послуг, адаптацію, перевірку, тестування та навчання робочим процесам Netflix і програми», а також прямий контакт для зв'язку з приводу майбутніх перспектив ([np3.netflixstudios.com](http://np3.netflixstudios.com)). Застосовуючи багаторівневі рейтингові системи й публічні асоціації, Netflix дискурсивно пропагує NP3, NPТА та NPFP як авторитетний набір критеріїв, легітимація яких також стимулює членство.



Ці програми є показовим прикладом спроб Інтернет-платформи створити особливий «досвід Netflix», шляхом застосування єдиних візуальних й звукових стандартів до постпродакшну контенту в своєму каталозі. Кожна забезпечує уні-формацію таких процесів постпродакшну як кольороградація, дубляж, субтитри та візуальні ефекти (VFX) для всіх початкових замовлень Netflix. Стандартизація означає, що весь оригінальний контент Netflix відповідає тим самим критеріям якості та локалізації, незалежно від відмінностей у мові, бюджеті, обмеженнях пропускну здатності чи студії виробництва. Дубляж і субтитри застосовуються до придбаного контенту, створеного Netflix. Переклад є важливим моментом для стримера та його стратегії локалізації. Приблизно 90 % міжнародного каталогу Netflix складається з іншомовного контенту, що потребує ефективних мовних послуг постпродакшну, щоб максимізувати охоплення контенту на міжнародних ринках [8].

Мовна локалізація Netflix залежить від існуючої в країні телеіндустрії та культурних очікувань її глядачів. Англійські країни, зазвичай, віддають перевагу програмам англійською мовою, про що свідчать американські, британські та канадські каталоги Netflix, які обмежують вміст контенту іншою мовою до 10-40 % [3]. Такі країни, як Німеччина, Франція, Італія, Іспанія та Північний/Скандинавський блок створили національні мережі, які виробляють переважно місцевий контент. Це означає, що каталог Netflix у цих регіонах, як іноземна мережа IDTV, міститиме більшість іншомовних програм [8]. При цьому, культурні відмінності впливають на те, чи віддає Netflix перевагу дорогому дублюванню аудіо чи порівняно дешевшому варіанту субтитрів на певному ринку.

У скандинавських країнах переважна більшість громадян володіють англійською, що дозволяє Netflix уникати дубляжу на користь субтитрів данською, норвезькою, шведською та ісландською мовами. Netflix віддає перевагу дубляжу в Німеччині, Італії, Франції та Іспанії, де місцеві глядачі віддають перевагу контенту рідними мовами, в результаті чого озвучено 60 % каталогу кожної країни. Витрати на це можна вважати виправданими, оскільки німецькою, французькою, італійською та іспанською мовами розмовляють на латиноамериканських, африканських, австрійських, швейцарських, бельгійських та канадських територіях, що дозволяє Netflix використовувати дубльовані програми на цих ринках без будь-яких додаткових витрат.

Постачальники дубляжу та субтитрів надають ці послуги локалізації, дотримуючись інструкцій, що містяться у рамках програми NP3. Параметри NP 3 поширюються на пунктуацію, граматику, відмінності місцевого діалекту, структурування діалогу в художніх і нехудожніх програмах, а також детальні поради щодо забезпечення лінгвістичної точності без порушення цілісності наративу.

Закріплюючи інструкції на рахунок субтитрів, мовного дубляжу, градації кольорів і ін., через структуру партнерства і визначення процедури сертифікації, яка винагороджує постачальників за

використання бренду Netflix, компанія також створює «стандарт Netflix» для постпродакшн-індустрій, що ще більше закріплює її самоміфологізацію шляхом поширення цього «стандарту» на професійну сферу.

Міжнародна присутність Netflix дозволяє мобілізувати постачальників у всьому світі для послуги постпродакшну. Така децентралізація дозволяє компанії розширити стратегію локалізації, використовуючи місцевих мовних експертів для точного дубляжу та субтитрів, і, що важливо, дозволяє розвивати постійні відносини з місцевими постачальниками на різних міжнародних ринках. Створення цих довгострокових партнерських відносин є вигідним з точки зору виробництва контенту та авторитету в галузі, оскільки це також дозволяє Netflix утвердитися як важливий клієнт у професійному секторі постпродакшну.

Збільшення кількості міжнародних замовлень вимагало від Netflix партнерства зі зростаючою кількістю місцевих виробничих студій. Постало завдання контролювати десятки замовлених постановок одночасно в різних країнах, кожна з яких складається з понад 100 членів знімальної групи, багато з яких ніколи раніше не працювали разом, а тому їм доводиться дотримуватись жорстких термінів. Проблеми з відстанню, часовими поясами та зв'язком між командами посилюють неефективність телевиробництва, що може призвести до затримок, які породжують дефіцит бюджету. У відповідь Netflix розробив мобільний додаток на основі алгоритму, який він назвав Prodicle Move, запущений наприкінці 2017 р., дебютувавши в оригінальних серіалах Netflix Glow та A Series of Unfortunate Events [26]. Він полегшує процес керування часом, надаючи стандартизований шаблон планування, що оптимізує обмін інформацією в реальному часі між усіма членами екіпажу. Це організаційна допомога, метою якої є підвищення ефективності на всіх рівнях виробничого процесу, від поточного графіку до планування після виробництва. Будь-яка виробнича команда може використовувати Prodicle Move незалежно від мови чи географічного розташування, розширюючи його доступність для всіх студій, які працюють за оригінальними замовленнями Netflix, як зараз, так і в майбутньому. Створення та впровадження Move демонструє намір Netflix використовувати свої технологічні переваги за межами інтерфейсу і платформи.

Move інтегрує вхідні електронні листи та повідомлення, збираючи їх у спільний диск Move (за підтримки Google Drive), який сповіщає про оновлення, включаючи будь-які сторонні сценарії, таблиці викликів та останню інформацію про налаштування [16]. Move також збирає інформацію, надіслану всім членам екіпажу для щоденного підсумкового звіту [27]. Цифровізація Move є ефективною, оскільки кіно- та телепродукція продовжує покладатися в основному на фізичну документацію, щоб тримати членів знімальної групи в курсі справ, а про будь-які раптові зміни та/або додаткові виробничі ресурси чи вимоги повідомляти за допомогою електронної пошти, загальних дисків і PDF-файлів. Процес переходу між ними може зайняти багато часу та перериватися, створюючи те, що директор зі студійних технологій Netflix Кріс Госс назвав «адміністративним операційним тягарем» [27].

Централізація Move пришивидшує зв'язок із постачальниками, вирішенню проблем безпеки та нагляду за персоналом, що сприяє підвищенню ефективності робочого процесу. Схоже, що Netflix вдалося впоратися з незвичним розмаїттям промислових умов для знімальних команд, до складу яких дуже часто входять незалежні підрядники, фрілансери та таланти. Оскільки виробничі бригади працюють менше часу, ніж на інших робочих місцях – від 3 до 6 місяців – і часто працюють над різними проектами впродовж року, то у них немає часу ознайомитися з професійними вподобаннями одна одної чи запровадити офсетний метод роботи [26]. Крім того, Move може працювати на більшості моделей смартфонів, таким чином використовуючи існуючу та широкодоступну комунікаційну інфраструктуру. Мета Netflix у випадку з Prodicle Move у тому, щоб створити програму, яку «продакшн дійсно хоче використовувати», щоб заохотити її широке впровадження серед студій, що створюють оригінали Netflix [27].

Попри оригінальність Move Netflix визнав, що ідея оптимізації процесів виробництва екранів «не є новаторською». Деякі компанії-розробники програмного забезпечення намагалися створити наскрізне програмне забезпечення для виробництва, але масштаб операційної складності зробив це завдання неможливим. Як пояснив Госс, «все в екосистемах може працювати для невеликих студій/виробничих компаній [але] змінні в нашому списку контенту дуже важко успішно операціоналізувати» [16]. Компанії, які не мають досвіду масштабного виробництва, не здатні передбачити труднощі, пов'язані із застосуванням монолітного програмного рішення для кількох виробництв з різною тривалістю зйомки, бюджетом, місцем розташування та вимогами. Як компанія-виробник програмного забезпечення й дедалі крупніший міжнародний розробник контенту, Netflix має стимул оптимізувати вимоги телевиробництва та ресурси для створення цифрових додатків, що економлять час і кошти.

*Висновки.* Підсумовуючи, хотілося б відзначити, що специфіка успіху та популярності Netflix полягає у нормалізації протоколів, що зміцнюють медіа-конвенції та вкотре підкреслюють вагому роль аудіовізуального мистецтва та пов'язаної з ним індустрії на сучасному етапі. Завдяки IDTV суттєво та назавжди була змінена культура перегляду та «режим» телемовлення, звісно ж, не без впливу Інтернету, смарт-девайсів та конвергенції. Цьому також сприяло те, що активні глядачі брали відповідальність й

проявляли свої медіа-звички у рекламі, пресі та навіть в академічних колах. Подібний підхід був направлений на те, щоб «натуралізувати нові платформи перегляду», а функціональність інтерфейсу Netflix призвела до трансформації досвіду й сприйняття кіно- та телеглядачів. У рамках популярних дискусій споживачів переконують у тому, що вони «звільнені» від обмежень розкладу та стаціонарного телевізора, але все ще можуть зберегти свої улюблені звички перегляду завдяки гнучкості та вибору платформи IDTV. Ітерація IDTV від Netflix демонструє потенціал цифрових медіа-технологій, а також можливості застосування великих даних у телевізійній індустрії, особливо щодо того, як продукovanі ними види знань впливають на існуючу культурну практику, включаючи методи виробництва. Більш того, програми NBT, NP3 і програмне забезпечення Move доповнюють знання Netflix про «дані та алгоритми», що є прикметною рисою компанії. Усе це приклади того, як Netflix централізує і використовує технологічні переваги, щоб отримати економічні та репутаційні зиски, а також для глобалізації та локалізації власного інтерфейсу та бренду.

### Список використаної літератури

1. Amatriain X. Big & Personal: data and models behind Netflix recommendations. Conference: Proceedings of the 2nd International Workshop on Big Data, Streams and Heterogeneous Source Mining: Algorithms, Systems, Programming Models and Applications. August 2013.
2. Ballon P., Evens T. The Platformisation of the Audiovisual Industry. Proceedings of World Media Economics and Management Conference (WMEMC) 'Contemporary Media Industries – Geographical Issues'. Rio de Janeiro, Brazil, May 12-16, 2014. Conference paper.
3. Beckwith H. Audio localisation is Netflix's next strategic frontier. Ampere Analysis. 16th September 2019. URL: <https://www.ampereanalysis.com/insight/audio-localisation-is-netflixs-next-strategic-frontier>
4. Berman J. 8 Takeaways From the Streaming Wars' Biggest, Weirdest Year Yet. Time. 18th December 2020. URL: <https://time.com/5922040/streaming-wars-2020/>
5. Brandall T. Pseudo Localization @ Netflix. Netflix Technology Blog. 7th August 2018. URL: <https://netflixtechblog.com/pseudo-localization-netflix-12fff76fbcbce>
6. Böttger T., Cuadrado F., Tyson G., Castro I., Uhlig S. Open Connect Everywhere: A Glimpse at the Internet Ecosystem Through the Lens of the Netflix CDN. Computer Communication Review. 2018. Vol. 48(1). P. 1–14.
7. Burroughs B. House of Netflix: Streaming media and digital lore. Popular Communication. 2018. № 16. P. 1–17.
8. Clover J. Netflix dubbing in major European markets. Broadband TV News. 30<sup>th</sup> March 2020. URL: <https://www.broadbandtvnews.com/2020/03/30/netflix-dubbing-in-major-european-markets/>
9. Doyle G. From television to multi-platform: less from more or more for less? Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. 2010. Vol. 16(4). P. 431–449.
10. Dunleavy T. Complex Serial Drama and Multiplatform Television. Routledge, New York, 2017. 202 p.
11. Ellinas C., Vakri D. Netflix in Greek | Titles Localisation. Behance. 2018. URL: <https://www.behance.net/gallery/71210681/Netflix-in-Greek-Titles-Localisation>
12. Elkins E. Powered by Netflix: speed test services and video-on-demand's global development projects. Media, Culture & Society. 2018. № 10 (6). P. 838–855.
13. Evens T., Donders K. Platform Power and Policy in Transforming Television Markets. Cham : Palgrave Macmillan, 304 p.
14. Forristal L. Netflix adds 2.41M subscribers, soaring past expectations. Join TechCrunch+. October 18, 2022. URL: <https://techcrunch.com/2022/10/18/netflix-adds-2-41-million-subscribers-soaring-past-expectations/>
15. Gimpel G. The Future of Video Platforms: Key Questions Shaping the TV and Video Industry. International Journal on Media Management. 2015. Vol. 17 (1). P. 25–46.
16. Goss C. Netflix's Production Technology = Voltron. Netflix Tech Blog. 27th September 2018. URL: <https://netflixtechblog.com/netflixs-production-technology-voltron-ab0e091d232d>
17. Guignard T. Digital Intermediaries And Cultural Industries: The Developing Influence Of Distribution Platforms. Journal of Media Critiques. 2014. № 1 (3) P. 43–54.
18. Helmond A. The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready. Social Media + Society. 2015. P. 1–11.
19. Koblin J. Lockdown TV: Netflix Dominates, News Surges and Bea Arthur Is Still Golden. The New York Times. 30th April 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/30/business/media/coronavirus-television-netflix-ratings.html>
20. Lobato R. Local content in the Netflix age. Inside Film. 2018. Vol. 182. P. 12– G 13.
21. Lotz A. Evolution or revolution? Television in transformation. Critical Studies in Television. 2018. Vol. 13 (4). P. 491–498.
22. Lotz A. In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service. International Journal of Cultural Studies. 2021. Vol. 24 (2). P. 195–215.
23. McGuire S. What Netflix's Top 50 Shows Can Teach Us About Font Psychology [Infographic]. Venngage. 26th March 2020. URL: <https://venngage.com/blog/font-psychology/>
24. Mittell J. Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, Jason, New York: New York University Press, 2015. 416 p.
25. Pennington A. The problem of localisation. Broadcast Now. 17th November 2017. URL: <https://www.broadcastnow.co.uk/tech/the-problem-of-localisation/5124220.article>
26. Roettgers J. Netflix's Newest App Isn't for Consumers, but the People Making Its Shows. Variety. 7th March 2018. URL: <https://www.nasdaq.com/articles/netflixs-newest-app-isnt-consumers-people-making-its-shows-2018-03-07>

27. Shankar B. How Netflix is using apps to streamline movie and TV production. MobileSyrup. 7th March 2018. URL: <https://mobilesyrup.com/2018/03/07/netflix-content-production-move-mobile-app/>

### References

1. Amatriain X. (2013). Big & Personal: data and models behind Netflix recommendations. Conference: Proceedings of the 2nd International Workshop on Big Data, Streams and Heterogeneous Source Mining: Algorithms, Systems, Programming Models and Applications. August.
2. Ballon P., Evens, T. (2014). The Platformisation of the Audiovisual Industry. Proceedings of World Media Economics and Management Conference (WMEMC) 'Contemporary Media Industries – Geographical Issues'. Rio de Janeiro, Brazil, May 12-16. Conference paper.
3. Beckwith H. (2019). Audio localisation is Netflix's next strategic frontier. Ampere Analysis. 16th September. URL: <https://www.ampereanalysis.com/insight/audio-localisation-is-netflixs-next-strategic-frontier>
4. Berman J. (2020). 8 Takeaways From the Streaming Wars' Biggest, Weirdest Year Yet. Time. 18th December. URL: <https://time.com/5922040/streaming-wars-2020/>
5. Brandall T. (2018). Pseudo Localization @ Netflix. Netflix Technology Blog. 7th August. URL: <https://netflixtechblog.com/pseudo-localization-netflix-12fff76fbcbe>
6. Böttger T., Cuadrado, F., Tyson, G., Castro, I., Uhlig, S. (2018). Open Connect Everywhere: A Glimpse at the Internet Ecosystem Through the Lens of the Netflix CDN. Computer Communication Review, 48(1), 1–14.
7. Burroughs B. (2018). House of Netflix: Streaming media and digital lore. Popular Communication, 16, 1–17.
8. Clover J. (2020). Netflix dubbing in major European markets. Broadband TV News. 30<sup>th</sup> March. URL: <https://www.broadbandtvnews.com/2020/03/30/netflix-dubbing-in-major-european-markets/>
9. Doyle G. (2010). From television to multi-platform: less from more or more for less? Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, 16(4), 431–449.
10. Dunleavy T. (2017). Complex Serial Drama and Multiplatform Television. Routledge, New York.
11. Ellinas C., Vakri, D. (2018). Netflix in Greek | Titles Localisation. Behance. URL: <https://www.behance.net/gallery/71210681/Netflix-in-Greek-Titles-Localisation>
12. Elkins E. (2018). Powered by Netflix: speed test services and video-on-demand's global development projects. Media, Culture & Society, 10(6), 838–855.
13. Evens T., Donders, K. (2018). Platform Power and Policy in Transforming Television Markets. Cham: Palgrave Macmillan.
14. Forristal L. (2022). Netflix adds 2.41M subscribers, soaring past expectations. Join TechCrunch+. October 18. URL: <https://techcrunch.com/2022/10/18/netflix-adds-2-41-million-subscribers-soaring-past-expectations/>
15. Gimpel G. (2015). The Future of Video Platforms: Key Questions Shaping the TV and Video Industry. International Journal on Media Management, 17 (1), 25–46.
16. Goss C. (2018). Netflix's Production Technology = Voltron. Netflix Tech Blog. 27th September. URL: <https://netflixtechblog.com/netflixs-production-technology-voltron-ab0e091d232d>
17. Guignard T. (2014). Digital Intermediaries And Cultural Industries: The Developing Influence Of Distribution Platforms. Journal of Media Critiques, 1(3), 43–54.
18. Helmond A. (2015). The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready. Social Media + Society, 1–11.
19. Koblin J. (2020). Lockdown TV: Netflix Dominates, News Surges and Bea Arthur Is Still Golden. The New York Times. 30th April. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/30/business/media/coronavirus-television-netflix-ratings.html>
20. Lobato R. (2018). Local content in the Netflix age. Inside Film, 182, 12–13.
21. Lotz A. (2018). Evolution or revolution? Television in transformation. Critical Studies in Television, 13 (4), 491–498.
22. Lotz A. (2021). In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service. International Journal of Cultural Studies, 24 (2), 195–215.
23. McGuire S. (2020). What Netflix's Top 50 Shows Can Teach Us About Font Psychology [Infographic]. Venngage. 26th March. URL: <https://venngage.com/blog/font-psychology/>
24. Mittell J. (2015). Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, Jason, New York: New York University Press.
25. Pennington A. (2017). The problem of localisation. Broadcast Now. 17th November. URL: <https://www.broadcastnow.co.uk/tech/the-problem-of-localisation/5124220.article>
26. Roettgers J. (2018). Netflix's Newest App Isn't for Consumers, but the People Making Its Shows. Variety. 7th March. URL: <https://www.nasdaq.com/articles/netflixs-newest-app-isnt-consumers-people-making-its-shows-2018-03-07>
27. Shankar B. (2018). How Netflix is using apps to streamline movie and TV production. MobileSyrup. 7th March. URL: <https://mobilesyrup.com/2018/03/07/netflix-content-production-move-mobile-app/>

### USE OF INTERNET-DISCOURSES CONNECTED WITH TV MEDIA AND STREAM BROADCASTING DURING THE PROCESS OF MAKING THE «NETFLIX EXPERIENCE»

**Shevchuk Yuliia** – PhD in Social Communications,  
Senior Lecturer, Kyiv University of Culture, Kyiv

The article is dedicated to the analysis of use Internet-discourses connected with TV media, stream broadcasting and contextualization of interactions technologies of subscribers that theoretically and practically enable the «Netflix experience». It was proved that the Netflix interface functionality has transformed the experience and perception of film- and viewers, and interpretation of IDTV from this streaming platform has shown the potential of digital media technologies, and also the possibility of using big data in TV industries especially the types of knowledge produced by them influenced on the existing culture, including the methods of production. It was pointed out that the programs NBT, NP3, and software Move supply the knowledge Netflix about «data and algorithms» which is a special feature of the company. It was emphasized that the success specific and popularity of Netflix lie in the normalization of protocols that strengthen media conventions and underline again the important role of audiovisual art and connected with its industry on the modern stage.

*Key words:* TV industry, Internet platforms, streaming service, Netflix, the «Netflix experience», Move, post-production.

**UDK 334.726:004**

**USE OF INTERNET-DISCOUSES CONNECTED WITH TV MEDIA AND STREAM BROADCASTING DURING THE PROCESS OF MAKING THE «NETFLIX EXPERIENCE»**

**Shevchuk Yuliia** – PhD in Social Communications,  
Senior Lecturer, Kyiv University of Culture, Kyiv

*The aim of this work* is to analyze the use of Internet-discourses connected with the TV media, stream broadcasting and contextualization of interactions technologies of subscribers that theoretically and practically enable the «Netflix experience».

*Methodology of the research.* In the article, the concept of the «Netflix experience» was operationalized as the important methodological tool that opens the peculiarities of transformation of the view on the portal as the cultural-art experience that differs from previous standards. Among the rest with the help of structural-functional and phenomenological approaches, and also with the method of qualitative analysis on the example of use Internet-discourses were revealed the versatility of the Netflix experience as the tool of prestige that significantly changed the situation in the frames of the modern TV industry.

*Results:* it was proved that the functionality of Netflix interface has transformed experience and perception of film-, and TV viewers, and interpretation of IDTV from this streaming platform has shown the potential of digital media technologies and also the possibility of using big data in TV industries especially the types of knowledge produced by them influenced on the existing culture, including the methods of production. It was pointed out that the programs NBT, NP3, and software Move supply the knowledge Netflix about «data and algorithms» which is a special feature of the company. It was emphasized that the success specific and popularity of Netflix lie in the normalization of protocols that strengthen media conventions and creating «Netflix standard» for the post-production industries.

*Novelty.* In this this work, for the first time, the attempt was done to consider how with the help of the Internet-discourses and peculiar programs appears the special «Netflix experience» in the basis of which is the usage of the only visual and sound standards to the post-production content.

*Practical content.* The material of the article can be used for the analysis of other streaming services and platforms and also for the thorough learning film-and TV industry on the modern stage, where the important role plays technological development with an accent on personalization, temporal flexibility, and digital possibilities promotions through self-mythologizing of narratives.

*Key words:* TV industry, Internet-platforms, streaming service, Netflix, «Netflix experience», Move, post-production.

Надійшла до редакції 15.12.2022 р.

**УДК 477.175**

**«КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР» ЯК ЯВИЩЕ МАС-КУЛЬТУРИ «ТРЕТЬОГО РЯДУ»**

**Шевченко Дар'я Вадимівна** – творчий аспірант кафедри оркестрових струнних інструментів, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса, Україна  
<https://orcid.org/0000-0003-3481-614X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.567>  
dadariusso@gmail.com

Досліджується процес культурних змін, характерних для ХХ-ХХІ ст. Аналізується творча діяльність відомих виконавців у сучасній масовій культурі у межах стилю музичного кросовера. Наголошується увага на важливості науково-технічного прогресу, який суттєво вплинув на культуру загалом та масову культуру зокрема. Розглядається феномен музичного стилю кросовер як складного явища масової культури «третього» ряду. Підкреслюється, що кросовер отримав найбільш потужний розвиток в естрадній культурі, шоу-бізнесі, поп-культурі. Вивчається творчість представниці класичного кросовера, британської скрипальки Ванесси Мей, чий стиль будується на об'єднанні академічних й естрадних прийомів гри. Доводиться, що кросовер є окремим жанром та продуктом виконання, що не перетинається з жодним жанром.



*Ключові слова:* постмодернізм, класичний кросовер, поп-музика, мас-культура, виконавська культура, творчість Ванесси Мей.

*Актуальність проблеми.* У музиці кросовер – термін, що використовується для опису виконавців певного стилю або жанру, чия популярність виходить за кордони передбачуваних меж того чи іншого стилю або жанру. Перехрещення можливо охарактеризувати як маркетинговий термін, рух у бік мейн-стріму. У період популярності рок-н-ролу чимало пісень, спочатку записаних афро-американськими музикантами, було перезаписано європейськими артистами часто зі зміненими текстами. Дехто вважав їх привабливішими. Ці пісні мали успіх, оскільки вони «перейшли» від чорної аудиторії до білої. Але ж оригінальні композиції стали називатися кросоверами. Намагаючись звернутися до більш широкої аудиторії сучасні виконавці класичної музики не завжди дотримуються класичного репертуару. Виконання популярної музики музикантами з класичною освітою, співпраця між популярними та класичними виконавцями саме і визначає стиль кросовера. Цей жанр інтегрує елементи від класичної музики до популярної музики і навпаки, таким чином класична музика стає більш доступною для сучасної публіки. Кросовер змусив виконавця жити оригінальністю та вийти за межі власного звукового світу. Висвітлення проблематики феномена кросовера як музичного синтетичного стилю пов'язане як із різноманітністю музики у форматі кросовера, так і бажанням зрозуміти природу гармонійного поєднання елементів абсолютно різних жанрів (класики, поп, музики року, електронної музики).

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Науковий простір ХХ-ХХІ ст. рясніє дослідженнями, які так чи інакше стосуються проблем постмодерного культурного простору. Однак до кінця 1980 рр. яскравий культурний феномен епохи постмодернізму піддавався ідеологічному пресингу. На рубежі ХХ-ХІ ст. творчість артистів, композиторів, художників епохи модернізму стають предметом численних досліджень. До проблеми вивчення даної тематики зверталось чимало науковців, серед яких є такі імена як Кевін Келлі, Джон Сібрук, Джордж Нельсон, Джон Брокман, Дідріх Дідеріхсен та ін. У той же самий час французькі мислителі Жиль Делез і Фелікс Гваттарі зробили істотний внесок у вивчення культури даної епохи. Особливе становище серед постмодерних дослідників посідає Жан Бодрійяр. У його роботах аналізується причини кризових явищ, що торкалися всіх сфер духовної та практичної діяльності людини.

*Мета статті* – визначити жанрову специфіку і характерні риси музичного стилю «кросове».

*Виклад основного матеріалу.* Сучасна музична культура має безліч різноманітних жанрів, стилів та напрямів. Масова культура переважає, а поп-музика тепер посідає одне з головних місць. У цей час класична музика не витісняється, а скоріше за все існує паралельно з масовою і навіть трансформується для того, щоб підвищити до себе інтерес у нелегкій боротьбі за слухача. Академічна музика «осучаснюється» і дає можливість познайомитись із нею новому «цифровому» поколінню. Сплав часткової опори на напрацювання минулого з новими технічними та віртуальними засобами, а також прагнення одночасно з цим до розриву з колишніми традиціями, сформували нове, сучасне поняття культури.

Німецький дослідник поп-культури Д. Дідеріхсен висловлює думку про те, що поп-музика є «...що завгодно, але тільки не музика... Поп-музика – це предмет, схожий на комп'ютер. У якийсь момент цей предмет з'явився в нашому житті, тому що цивілізація дійшла до певної стадії розвитку (або, якщо завгодно, деградації) і в ньому виникла потреба і, можливо, одного разу цей предмет зникне або переродиться на щось зовсім інше» [3; 98]. Дослідник протиставляє примітивну «поп-музику» «музиці-музиці» (користуючись термінами Д. Дідеріхсена), вказуючи на значимість першої як важливого соціального явища. Поп-музика стає способом емансипації, засобом зомбування, формою протесту, відображенням сучасності, а у деяких проявах – навіть різновидом сучасного мистецтва, в якому візуальна складова є такою ж важливою як і звукова.

Д. Дідеріхсен не знаходить принижуючого фактору в тому, що поп-музика, на його думку, не є музикою. Дослідник вважає, що саме порівняння двох видів музики не є вірним, наводячи приклад порівняння мистецтва фотографії та живопису, де фото безглуздо ставити в один ряд із картинами, тому що хоч обидва ці жанри є образотворчими, вони мають ряд принципових відмінностей. Дідеріхсен не відносить цей факт ні до категорії поганого, ні до категорії гарного, а лише сприймає це як даність.

Наголошуючи на важливості науково-технічного прогресу, який суттєво вплинув на культуру загалом та масову музику зокрема, в інтерв'ю 2014 р. Д. Дідеріхсен вивів певні етапи становлення масової культури, де перший характеризувався впливом на неї кіно та радіо, другий – музики та телебачення, а третій етап масової культури, згідно Дідеріхсена, формується саме зараз – на підставі мережі інтернет.

Про технічний вплив на культуру писав також й американський літературний агент Дж. Брокман: «Третя культура – обчислювальна. Комп'ютер виконує обчислення...» [2; 182].

Чарльз Персі Сноу – англійський фізик-хімік і письменник, у своїй книзі під назвою «Дві культури: другий погляд...» (1976 р.) вивів тезу про те, що наука загалом і гуманітарні науки зокрема,

розділилися на дві культури, а також додав свої думки щодо так званої «третьої культури»: «... я повільно спостерігав за розвитком того, що за нашими формулами стає чимось на зразок третьої культури» [8; 91].

Один із засновників журналу «Wired», письменник, футуролог – Кевін Келлі писав так: «...нова третя культура... Це поп-культура, заснована на технологіях та для технологій... Третя культура створює нові інструменти швидше, ніж нові теорії, бо інструменти призводять до нових відкриттям швидше, ніж теорії» [4; 992-993].

Кросовер – термін, що застосовується до музичних творів або виконавців, які звертаються до різних типів аудиторії. Новий музичний стиль, поєднавши в собі електронну поп-музику та академічну (класичну) – отримав назву «класичний кросовер» – від англійської *classical crossover* (у вокальній музиці, класичний кросовер зустрічається під назвами: *operatic pop* і *popera*). Стиль класичного музичного кросовера є синтезом традиційних класичних елементів і популярної музики з використанням ритмічних елементів, сучасних техніки, що широко використовуються в стандартному класичному репертуарі. Ключова ідея – змішання класичного та популярного стилів разом для створення нового звучання. Перевага класичного жанру кросовера полягає у свободі художнього самовираження, новаторських підходах, що створюють оригінальну музику. Репертуарних обмежень як таких не існує. Будь-який твір можна піддати «кросоверній» обробці. Тим не менш, найбільш цікавим та популярним, здебільшого, виявляється синтез саме класичних стандартів (як вокальних, так і інструментальних: *Nessun Dorma*, *O Mio Babbino Caro*; *Delibes*, опера «*Lakmé*» – *Duo des fleurs* (Flower Duet), С. Рахманінов, Концерт для фортепіано № 2, друга частина тощо) з сучасними комп'ютерно-технічними естрадними обробками.

Феномен кросовера формувався досить тривалий час. На початку шляху свого становлення кросовер згадується як «розбавлення» етнічності. Термін вперше зустрічається в книзі американського музиканта Н. Джорджа «Смерть ритм-н-блюзу», де він описував процеси, що відбуваються при створенні нового «чиказького» звучання 60-х років.

У своїй творчості афро-американські музиканти поєднували найрізноманітніші жанри та інструменти: госпелі підтримувалися ревом великих духових оркестрів, додавалися ритми та гармонії бразильської самби, іспанського фламенко та румби. Незважаючи на расову сегрегацію в США, музика такого типу знаходила все більше визнання та затребуваність. Згідно Нельсону: «Багатьом з них спало на думку, що настав час прибрати зі свого життя модифікуючий прикметник «чорний». Саме в цьому дусі термін «кросовер» став домінувати у всіх дискусіях про чорну музику і, зрештою, про саму музику» [5; 147].

Далі кросовер почав розширюватися через соціальну сферу. Англійський вчений Дж. Тойнбі писав так: «...Кросовер є складне явище. Замість простого розведення етнічної приналежності, як пропонує Нельсон Джордж (1988), або створення сильного гібрида, як хотів би Стів Перрі (1990), ці тенденції можуть працювати разом. І ми можемо додати третю динаміку. Кросовер завжди віддає пріоритет оригінальній спільноті...» [9; 121].

Найбільшим поштовхом до створення класичного кросовера стала загальна тенденція музичної культури епохи кінця ХХ ст., що прагнула до об'єднання елітарного та масового мистецтва. Використання комп'ютерних програм, електронної апаратури та інтернет-ресурсів розірвали традиційний ланцюжок «композитор-виконавець-реципієнт», увібравши всі ці функції воедино, в особі автора.

Деякі мистецтвознавці дали цьому назву «третья культура», а ось, наприклад, американський журналіст та письменник Джон Сібрук, у своїй книзі «*No Brow: The Culture of Marketing – the Marketing of Culture*» (2000 р.), описуючи злиття в сучасному суспільстві елітарного та масового, визначив нову сформовану культуру як «модна культура» або пост-культура: «Старі відмінності між високою культурою аристократії та комерційною культурою мас були знищені, і на їхньому місці виникла ієрархія «модності»...» [7; 215].

Критики феномену класичного кросовера, вважають, що поп-музика має негативну характеристику априорі. Наприклад, музикознавець Т. Адорно дотримувався думки, що масова музика стандартизована та позбавлена яскравих індивідуальних рис. Критичний аргумент, що висувався проти кросовера, полягав в тому, що цей напрям ніби знецінював класичну музику. Подібний підхід швидше свідчить про нестримний негативізм захисників західної музичної культури, ніж про будь-яку музичну істину. Великі класики музики набули особливого статусу в історії. Їхня спадщина настільки виразна, що як би погано не було зіграно чи аранжовано музичний твір, музика залишиться впізнаваною та актуальною. Цей факт пояснює, чому саме класика надихає так багато кросоверів.

У музичній галузі культури, розвитку принципово нового жанру сприяло використання та введення різноманітних синтезаторів, а також розширення можливостей комп'ютерно-технічної бази. Цей музичний напрям отримав найбільш потужний розвиток в естрадній культурі, шоу-бізнесі та поп-культурі. Як певний музичний жанр, класичний кросовер набув масової популярності починаючи з 1990-х років, отримавши власний розділ у чаті журналу *Billboard*.

Спочатку такий творчий синтез сприймався слухачами як справді сміливий експеримент. Поєднання жанрів було незвичним непідготовленій публіці, тому такі музиканти ставали першопрохідниками та новаторами. Так, наприклад, у 1987 р. з'явилася на світ улюблена для багатьох людей композиція «Barcelona», виконана фронтменом британського рок-гурту «Queen» Фредді Мерк'юрі та іспанською оперною співачкою Монтсеррат Кабальє. Звична тепер для нас пісня (що стала в 1992 р. гімном Олімпійських ігор в Іспанії) на той момент стала важливою подією, що вразила аудиторію. Дует був не першим, хто працював у напрямі еклектики, проте завдяки настільки відомим та популярним артистам – отримав підтримку, розвиток та широке визнання.

Такі рок-групи як «Deep Purple», «Scorpions», «Metallica» робили спільні концерти з симфонічним оркестром (поєднання рок музики та академічної музики дало розвиток стилю Symphonic rock – сімфорок). У свою чергу, артисти академічної традиції також вносили різноманітність у свій творчий процес. Найяскравішим і найзнаменитішим є блискуче тріо тенорів: Х. Карераса, П. Домінго та Л. Паваротті. Дебютувавши 1990 р. у Римі на відкритті чемпіонату світу з футболу, проект проіснував 15 років. Говорячи про феноменальний успіх, варто згадати, що возз'єднання тріо в 1994 р. зібрало аудиторію в 56.000 слухачів, а в телевізійному форматі цей концерт подивилися майже 1,5 мільярда телеглядачів у 120 країнах світу, що зробило творчий союз тенорів найприбутковішим і найпопулярнішим проектом в історії музики. Лектор університету Вінчестера П. Ратнер, у «The Music Industry Handbook» писав так: «Образ трьох тенорів у парадних вечірніх костюмах, які співають на концерті Кубку світу, полонив світову публіку» [6; 320].

Жанрові переплетення та поєднання репертуару іменитих тенорів були вражаючими: починаючи аріями бродвейських мюзиклів і народних неаполітанських пісень, закінчуючи широко відомими поп-хітами. Музиканти змогли зробити, здавалося б, неможливе – вони популяризували класичну академічну музику найстраднішим і найпопулярнішим чином. Про новаторський на той час характер проекту було зазначено в газеті «Seattle Times» у статті критика Мелінди Баргрін (1996 р.): «... ця подія більше схожа на висадку на Місяць, аніж на традиційний концерт. Ці троє сміливо йдуть туди, куди не ступала нога тенора, в область, далеку від сьогоденної оперної сцени, але напрочуд близьку до того, чим була опера раніше, як дуже актуальна і популярна розвага для мас» [1].

У скрипковому мистецтві однією з перших представниць класичного кросовера стала британська скрипалька сингапурського походження В. Мей, яка у своїй творчості також поєднувала риси поп-мистецтва та академізму. Спочатку скрипалька дотримувалася виключно класичних канонів виконання, проте згодом стала більше захоплюватися експериментальною та сучасною музикою.

У розмові про розвиток класичної музики в сучасних реаліях бізнесу, британський композитор Джуліан Ллойд Веббер (не вказуючи прямо імен) одного разу сказав, що публіку найбільше цікавлять якісь відверто одягнені пустушки зі скрипками, і нібито це впливає на максимальне заповнення концертних зал. Причиною такого неприйняття було те, що деякі мистецтвознавці, музиканти та критики не могли відразу сприйняти новий стиль, вважаючи класичний кросовер чимось несерйозним і тим, що не заслуговує на увагу, але час показав, що новий творчий сплав зміг отримати таку ж силу впливу на аудиторію як і традиційний академічний концерт, тому що стиль класичного кросовера породжує складні проекти, а також потребує високого рівня підготовленості та таланту аранжувальників, композиторів і музикантів. На випадок критиків В. Мей відповідала, що вона підробляє лише звучання, не змінюючи жодної ноти, а головною метою свого мистецтва наголошувала, насамперед, у популяризації скрипки серед широкої аудиторії. Справжньою причиною того, що перший альбом В. Мей привернув до себе стільки уваги стало те, що він був незвичайний, до його появи ніхто не бачив класичної скрипальки в образі яскравої поп-зірки. Отже, техно-обробки класичних композицій визначили основний стиль В. Мей як «естрадна скрипка» або «скрипковий техно-акустичний фьюжн». Найбільшу популярність в аудиторії набула композиція під назвою «Шторм» – кавер-версія «Пори року» (Концерт № 2 «Літо» італійського композитора А. Вівальді). Музичний кліп на цю композицію добре відображає бунтарський дух виконавиці, прояв інтересу публіки та неприйняття її творчості консервативним прошарком суспільства [10].

У кавер-версії також використовується ударна установка (що відбиває техно-ритм), синтезатор та електрогітара. Під час виконання поп-композицій В. Мей подає себе як естрадний музикант, роблячи речі, що є зовсім недозволеними академічним скрипалям, а саме активно підстрибує та пританцьовує на сцені.

Композиція на тему Токати та фуги, ре мінор І. С. Баха, з альбому В. Мей «The Violin Player» принесла скрипальці воістину світову славу: здобувши безліч нагород, кавер-версія посіла перші позиції в хіт-парадах різних радіостанцій, а також стала візитною карткою виконавиці, завдяки якій розкривалися її професійне володіння інструментом. Під час виступів В. Мей використовує різноманітні віртуозні штрихи у правій руці: сотіє, тремоло, spiccato та staccato, поєднуючи їх із віртуозними пасажами у лівій руці.

Концерти скрипальки далекі від академічних та відбуваються в естрадному форматі – шоу. Для своїх виступів В. Мей найчастіше обирає електро-скрипку, але іноді також використовує акустичний

інструмент із підзвучкою. Виконавицю підтримують інструменти естрадного оркестру: ударна установка, електрогітари, саксофон тощо, а також танцівники та лазер-шоу.

Осучаснення звучання класики стало можливим завдяки технічному розвитку, що розширив виразні можливості та творчі горизонти виконавців, сприяючи популяризації класичного репертуару та запровадивши його у масову культуру. Оригінальний виконавський стиль В. Мей будується на об'єднанні академічних та естрадних прийомів гри. Талант і новаторство скрипальки, що руйнує усталені стереотипи, зміцнили і популяризували новий музичний напрям – класичний кросовер.

*Висновки.* Філософія музичного стилю кросовера досить близька до класичної концепції. Кросовер не відкритий перехрещенню жанрів, як це можна було б припустити. Феномен кросовера корінням сягає в період розвитку звукозапису. Кросовер – це трансформація опери в гламур, це злиття емоційної гами почуттів класичної музики з маркетингом та звуковим світом поп-музики. Цілком очевидний та очікуваний результат даного злиття: максимально велика аудиторія та кар'єрне зростання виконавців, продюсерів і режисерів. Як приклад можна навести творчу діяльність Андре Ріє, Майкла Болла, Альфі Бо, Людовіко Ейнауді, Кетрін Дженкінс, або ж видатних виконавців Енріко Карузо та Неллі Мельба, що виконували уривки з опер, народні пісні та популярні мелодії.

Без синтезу музичних жанрів не були б створені опери Моцарта. Без строгої поліфонії епохи Відродження, барочного контрапункту та романтичної височини, Бетховен не написав би «Урочисту месу». Без сплаву ораторії з вокальним циклом, симфонією та оперою не змогла народитися восьма симфонія Г. Малера. Специфіка сучасної музики у сьогоднішніх реаліях у тому, що вона рідше перетинає жанри, ніж класична музика. Кросовер є окремим жанром, продуктом виконання, який за іронією не перетинається з жодним жанром, крім власне себе. Класичний кросовер залишається актуальним і сьогодні й перебуває у стадії розвитку.

#### Список використаної літератури

1. Bargreen M. Seattle Times. Melinda Bargreen a Seattle Times reviewer. Washington, 1996. Internet resource: <https://archive.seattletimes.com/archive/?date=19961227&slug=2367226>
2. Brockman J. The third culture. New York : Simon & Schuster, 1996. P. 182.
3. Diederichsen D. On (surplus) value in Art. English & German, Sternberg Press, 2008. P. 98.
4. Kelly K. The Third Culture. Journal Science: Brain connectivity. Vol. 279, Issue № 5353. 1998. P. 992-993.
5. Nelson G. The death of rhythm & blues. New York : Pantheon Books, 1988. P. 147.
6. Rutter P. The Music Industry Handbook. Abingdon-on-Thames : Routledge, 2016. P. 320.
7. Seabrook J. Nobrow : The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. New York City, New York : Alfred A. Knopf, 2000. P. 215.
8. Snow Ch. P. The two cultures: and, a second look: an expanded version of the two cultures and the scientific revolution. London & Cambridge : Cambridge University Press, 1976. P. 91.
9. Toynbee J. Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. 121.

#### Media resources:

10. Mae V. Storm. Internet resource: <https://www.youtube.com/watch?v=mdFrn89x74k>

#### References

1. Bargreen M. Seattle Times. Melinda Bargreen a Seattle Times reviewer. Washington, 1996. Internet resource: <https://archive.seattletimes.com/archive/?date=19961227&slug=2367226>
2. Brockman J. The third culture. New York : Simon & Schuster, 1996. P. 182.
3. Diederichsen D. On (surplus) value in Art. English & German, Sternberg Press, 2008. P. 98.
4. Kelly K. The Third Culture. Journal Science: Brain connectivity. Vol. 279, Issue № 5353. 1998. P. 992-993.
5. Nelson G. The death of rhythm & blues. New York : Pantheon Books, 1988. P. 147.
6. Rutter P. The Music Industry Handbook. Abingdon-on-Thames : Routledge, 2016. P. 320.
7. Seabrook J. Nobrow : The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. New York City, New York : Alfred A. Knopf, 2000. P. 215.
8. Snow Ch. P. The two cultures: and, a second look: an expanded version of the two cultures and the scientific revolution. London & Cambridge : Cambridge University Press, 1976. P. 91.
9. Toynbee J. Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. 121.

#### Media resources:

10. Mae V. Storm. Internet resource: <https://www.youtube.com/watch?v=mdFrn89x74k>

#### «CLASSICAL CROSSOVER» AS A MASS-CULTURE PHENOMENON OF THE «THIRD RANGE»

**Shevchenko Darya** – Creative graduate student of the department of orchestral string instruments National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The process of cultural changes characteristic of the 20 th -21 st centuries is studied. The creative activity of famous performers in modern mass culture is analyzed within the style of musical crossover. They emphasize the importance of scientific and technological progress, which significantly influenced culture in general and mass culture in particular. The phenomenon of crossover musical style is considered as a complex phenomenon of mass culture of the third order. It is emphasized that the crossover received the most powerful development in pop culture, in show business and pop culture. The work of British violinist Vanessa May, a representative of the classical crossover, is studied, whose style is based on the combination of academic and pop techniques of playing. It is proven that the crossover is a separate genre and a performance product that does not intersect with any genre. An attempt has been made to identify the specifics of the crossover musical style, which is defined as an independent genre that does not intersect with any other genre in terms of its characteristics. Materials of research literature are studied by logical, historical, chronological, problem-chronological, and musical analysis method. 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:* postmodernism, classical crossover, pop music, mass culture, performance culture, Vanessa Mae's creativity.

**UDC: 477.175**

**«CLASSICAL CROSSOVER» AS A MASS-CULTURE PHENOMENON OF THE «THIRD RANGE»**

**Shevchenko Darya** – Creative graduate student of the department of orchestral string instruments National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Odessa

*The purpose of the article is to determine the unique genre specifics and characteristic features of the crossover musical style.*

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

*Results.* The philosophy of crossover music style is quite close to the classical concept. The crossover is not as open to crossing genres as one might think. The crossover phenomenon has its roots in the period of the development of sound recording. Crossover is the transformation of opera into glamour, it is a fusion of the emotional gamut of feelings of classical music with the marketing and sound world of pop music. The obvious and expected result of this merger is the largest possible audience and career growth of performers, producers and directors. As an example, we can cite the creative work of Andre Rieux, Michael Ball, Alfie Beau, Ludovico Einaudi, Catherine Jenkins. The greats Enrico Caruso and Nelly Melba performed excerpts from operas, folk songs and popular melodies.

Without the synthesis of musical genres, Mozart's operas would not have been created. Without the strict polyphony of the Renaissance, baroque counterpoint and romantic elevation, Beethoven would not have written «Missa solemnis». H. Mahler's eighth symphony could not be born without fusion of oratorio with vocal cycle, symphony and opera. The specificity of modern music in today's realities is that it crosses genres less often than classical music. Crossover is a genre in its own right, a performance product that ironically doesn't intersect with any genre but itself. The classic crossover remains relevant today and is in the development stage.

*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:* postmodernism, classical crossover, pop music, mass culture, performance culture, Vanessa Mae's creativity.

Надійшла до редакції 10.11.2022 р.

**УДК 130.2+78(477)**

**АВТОРСЬКА ЛІТУРГІЯ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ В КОНТЕКСТІ  
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРАЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ**

**Яремчук Олена Ігорівна** – аспірантка, Національна музична академія України  
ім. П. І. Чайковського, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0003-1394-4580>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.568>  
s.galysha@gmail.com

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

Розглянуто основні тенденції розвитку українського духовно-музичного мистецтва початку XXI ст., виявлено специфіку сучасної літургійної та паралітургійної музики. Проаналізовано літургію з точки зору її жанрової орієнтації, відповідності храмовому або концертному виконанню в контексті специфіки сучасної української паралітургійної музики. Виявлено сутність феномену авторської літургії в плані її жанрової орієнтації,

музичної композиції, взаємодії сфер поза особистісного, сакрального та особистісно-творчого мислення української композиторки В. Польової. Констатовано, що літургія Святого Іоанна Златоуста української композиторки Вікторії Польової являє типовий взірць утілення цього жанру, а стилістика музичної мови передбачає можливість звучання твору як на кліросі, так і концертному майданчику. Для Літургії В. Польової характерне привнесення особистісного, емоційно-експресивного начала, джерелом якого є індивідуальний художній стиль композиторки, при збереженні архітектоніки богослужіння, канонічного синтезу священнодійства, читання та співу.

*Ключові слова:* літургія, паралітургійна музика, духовно-музичне мистецтво, українські композитори, В. Польова.

*Постановка проблеми.* Цикл пісне співів Божественної Літургії – один із найзначніших жанрів української духовної музики. В процесі історичної еволюції жанру сформувалися два напрями літургійного авторського циклу – храмовий, що стилістично відповідає молитовній атмосфері богослужіння, та паралітургійний (концертний), призначений для виконання поза богослужінням. Літургія, як індивідуальна авторська композиція, неповторна через специфіку мислення і таланту автора.

Сучасному українському духовно-музичному мистецтву характерна взаємодія двох сфер – поза особистісної, сакральної та особисто-творчої, музично-художньої. З набуттям незалежності в Україні зміцнилася практика виконання літургійного циклу пісне співу в рамках духовних концертів, проте завдяки канонічним текстам авторська хорова циклічна композиція може звучати і в церкві. Провідні сучасні вітчизняні композитори звернулися до втілення канонічних текстів, репрезентувавши власні інтерпретації в усьому розмаїтті композиційних рішень та емоційних відтінків.

Актуальність статті зумовлена необхідністю теоретизації особливостей паралітургійної практики В. Польової з метою розширення наукової бази вітчизняного музикознавства та духовно-музичного мистецтва зокрема.

*Останні дослідження та публікації.* Серед наукових праць сучасних вітчизняних музикознавців, присвячених питанням духовно-музичного мистецтва і безпосередньо літургії варто назвати дослідження О. Тищенко «Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру)» [7]. Виявленню індивідуальних стилістичних ознак хорових творів на канонічні тексти митрополита Іонафана (Слецьких), І. Сахна, В. Файнера, Л. Дичко, В. Степурка, М. Шука, які дозволяють віднести їх творчість до літургійного, паралітургійного або позалітургійного напрямів православної духовної музики присвячена наукова стаття М. Антоненко «Духовна музика православної традиції в творчості сучасних українських композиторів: традиції та трансформації» [1] тощо.

Детальний аналіз найбільш значних хорових циклів українських композиторів другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – Л. Дичко, І. Алексійчук, В. Степурка та ін. здійснює А. Бакумець у дослідженні «Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття» [2], серед іншого, аналізуючи цикл В. Польової «Світлі піснеспіви».

Безпосередньо композиторській творчості В. Польової присвячено наукові публікації О. Баланко ««Undeground birds» В. Польової: На перехресті жанрових традицій» [3], О. Горби «Сучасна українська хорова музика. Стиль і стильність «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової» [8], А. Кізіяна «Інтерпретація канонічних текстів Святого Письма в хорових творах Вікторії Польової» [4], І. П'ятницької-Позднякової «Смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» [6] та ін. Проте деякі аспекти творчості композиторки недостатньо висвітлені, зокрема поза увагою дослідників залишається проблематика Літургії композиторки у контексті розвитку українського духовно-музичного мистецтва початку ХХІ ст.

*Мета статті* – виявити особливості Літургії Іоанна Златоустого В. Польової (2013 р.) у контексті тенденцій розвитку сучасного українського духовно-музичного мистецтва та паралітургійної музики зокрема.

*Вклад матеріалу дослідження.* На підставі теоретичного дослідження нового сакрального простору кінця ХХ – початку ХХІ ст. дослідники наголошують на виникненні сучасного духовно-музичного вектору – паралітургійного синтезу духовно-співочої моделі культури.

Паралітургійність – особливий жанр духовно-музичних творів сучасних композиторів, що виходить за межі традиційної літургії і характеризується включенням до православної культурної символіки світських звукових елементів; використанням неканонічного методу написання; роботою з жанрово-інтонаційною архетипікою обрядових та традиційних систем. Окрім того, до характерних ознак можна віднести використання «східних» медитативних елементів у технології створення партитур, що опосередковано трансформують традицію знаменного «продовження»; впровадження в авторську модель партитури елементів інших мовних систем (інструментальний театр, електронна музика, сонористика, джаз, пластичні форми).

Паралітургійна музика сучасності заснована на загальнозначущих і загальноприйнятих стилевих ідіомах епохи, що визначаються світовим культурним центром, домінуючим у перші десятиліття ХХІ ст. і відчуває зовнішні впливи набагато сильніше за інші сфери музики.

Формування того чи іншого паралітургійного репертуару – спонтанний стихійний процес, що відбувається, якщо він не обмежений і не стримується, схожим чином в різних країнах, релігіях та в різні історичні періоди. Люди співають духовні тексти на будь-які мелодії, які їм подобаються, які побутують в їх музичному середовищі, – незалежно від їх жанрової, етнічної, соціальної, конфесіональної, гендерної або будь-якої іншої приналежності.

На думку дослідників, паралітургійна музика є «величезним резервуаром, в якій стікаються різноманітні стилі тієї чи іншої доби – і в поверхні якого вони відображаються» [9; 35].

На сучасному етапі паралітургійна музика є однією з найважливіших форм композиторської моделі духовно-співочої культури (разом із неоканонічним методом написання, синтезом сакрально-канонічної та обрядової архетипіки, неоканонічного простору).

Протягом кількох століть жанр авторської літургії незмінно привертав до себе увагу композиторів різних творчих індивідуальностей, стилевих напрямів, різного ступені близькості до церкви, сприйняття її догматів, таїни. Відповідно, в кожному конкретному випадку по-різному проявлявся в авторській духовно-музичній творчості рівень взаємодії канону та евристики.

Історичний шлях розвитку літургійного циклу – це шлях поступової жанрової трансформації або жанрового розшарування на храмову та концертну літургії. Музично-художні компоненти цих двох полярних напрямів тою чи іншою мірою проявлялися в створах літургійного жанру з часу проникнення в український богослужбний спів елементів західноєвропейської музичної культури. Через ряд об'єктивних та суб'єктивних факторів, серед яких назвемо розквіт українського національного музичного мистецтва та, відповідно, розширення концертно-просвітницької діяльності, звернення до жанру літургії провідних композиторів та ін., виконання авторського літургійного циклу стало можливим і поза здійснення богослужіння, на концертних майданчиках.

Літургія в творчості українських композиторів початку ХХІ ст. як авторський хоровий цикл являє унікальний художній феномен у плані взаємодії різноманітних змістових компонентів, пов'язаних зі сферою поза особистісного, сакрального та оригінальністю творчого мислення композитора, глибини його особистісних переживань. Шлях літургії сучасних українських композиторів Л. Дичко, Є. Станковича та В. Польової – це шлях становлення, формування музичної композиції, організації авторського літургійного циклу, що охоплює практично всю гімнологію та діалогічний спектр служби (ектенії, малі піснеспіви, які перемежуються з вигуками священнослужителів). Проте незалежно від кількості музичних номерів літургійного циклу, одним із провідних формотворчих факторів справжнього жанру є циклічність, що забезпечує художню цілісність твору.

В. Польова – одна з провідних представниць вітчизняної композиторської школи молодого покоління (до неї належать також В. Рунчак, С. Луньов, К. Цепколенко та ін.), творчість якої репрезентує унікальний індивідуальний стиль та універсализм хорових духовно-літургійних жанрів, витончене поєднання акустичних проєкцій з тонкою та світлою мелодією, яка одночасно розкривається в багатьох часових та фактурних вимірах. У творчому доробку композиторки представлені різноманітні інструментальні та вокально-інструментальні твори, масштабні цикли і хорові мініатюри, понад 40 хорових акапельних творів [5; 616]. У численних творах використані канонічні тексти, тісно пов'язані з духовною та культовою філософією. Звертаючись до духовного у своїй творчості, В. Польова створює окремий світ, який за внутрішнім контекстом близький до світу монодії. Для останньої основними аспектами є слово та медитативний тип дихання. За своєю суттю – це музика для медитації, глибокої духовної зосередженості; це глибока молитва, де естетичний аспект є свідомо другорядним.

Серед духовних творів В. Польової особливе місце посідає Літургія Іоанна Златоустого (2013 р., звучить під час служби в Храмі Всіх Святих у м. Ужгород Закарпатської обл.), джерелом натхнення якої стали молитвоприношення старців із головного православного монастиря Високи Дечани (частково визнана республіка Косово).

Структура Літургії повністю відповідає канонічній послідовності церковного обряду. В деяких частинах присутні варіанти для різного складу виконавців, тобто мішаного або однорідного хорів. Усі варіанти ектеній – індивідуальне, авторське трактування давніх традицій – пов'язані між собою подібним музичним матеріалом, об'єднуючи спільним тематизмом композицію літургії. Зазвичай в літургійній практиці використовуються однакові ектенії, що об'єднують службу, що в більшості випадків складається регентами з різноманітних стилістичних зразків церковної музики. В. Польова представляє ектенії у динамізації тематичного матеріалу.

Перша частина *«Мирна єктенія»* є своєрідною увертюрою до літургії. З першого звуку служби Божої у «всесвіті В. Польової» слухачі занурюються в інший часопростір, що викликає асоціації з найдавнішими духовними практиками. Протягом служби фактура музичного матеріалу, починаючи з антифонів, змінюється, подібно еволюції сербської традиції від співу з бурдоном до респонсорію.

У першому антифоні мелізоване та виразне соло партії альти поєднується з архаїчними чоловічими фразами в низькій тесатурі, створюючи паралель із первісним бурдоном. У другому антифоні соло партії альти має «перекликання», схожі на попередній чоловічий хорал, але доповнений жіночими голосами, і це розширює музичне та просторове відчуття матерії.

«Єдинородний Сине» виписаний у двох варіантах, і в обох випадках для 2-х антифонних хорів, які своїми «перекликаннями» доповнюють глибину молитвоприношення. Третій антифон написаний для соло, спочатку одного голосу, а на останніх строфах – для дуету та хору, занурює й знайомить слухача із традицією респонсорію. На цьому етапі служби майже закінчується частина «літургії оглашених».

Фінальна велика частина *«Трисвяте»* тричі звучить перед читанням Євангелія та має динамізований розвиток. Перше прочитання супроводжується лише унісоном жіночих голосів, який у другому прочитанні доповнюється інтервальною зміною кварта на квінту. За третім разом вступає весь хор, який скандуючи слова *«Слава... і Нині...»* переростає в урочистий фінальний епізод з усією широкою красою чистої енергії поклоніння та покаєння. Це останній піснеспів перед читанням апостола, Євангелія, які готують єктенії за оглашеними, та сигналізують до початку літургії вірних.

Перший важливий піснеспів літургії вірних – *«Херувимська пісня»*, під час якої на священнослужителів через спів кліросу промовляють ангели, благословляючи та супроводжуючи підготовку перетворення хліба і вина в тіло й кров Сина Божого відповідно. У цьому молитвоприношенні роль соліста та хору змінюється, символізуючи нескінченний потік індивідуальної свідомості в духовне єднання багатьох в спільній молитві.

Номер *«Вірую»* написаний для трьох солістів, які неначе єдиними устами виголошують найважливішу молитву православних, доповнюючи один одного.

*«Милість миру»* є моментом перетворення хліба й вина на тіло і кров Ісуса Христа, якою причащають усіх причетних. У цьому піснеспіві перша та друга частини стримані, серйозні, архаїчні. Третя частина *«Свят, Свят, Свят...»* переростає в триєдине прославлення Бога трьома солістами та витікає в урочисту констатацію радості передпричасного дійства. Далі йде молитва *«Отче наш»*, виписана для соліста і хору, як зазвичай і відбувається під час богослужіння. Солісту вторить хор, повністю дублюючи слова та ритм, які підпорядковуються тексту молитвоприношення, фактура в даному фрагменті виключно гармонічна, що дає відчуття єдності та спільності всім, хто знаходиться в храмі.

Далі, за уставом, відбувається підготовка до найбільш важливого дійства під час служби – Святого Причастя. Співаються хвалебні пісні Триєдиному Богу, благословляються ті, хто приступає до причастя.

*«Тіло Христове»* виписане для соліста, якому хор служить гармонічним доповненням, підтримуючи та прикрашаючи співзвуччями, що поступово розквітають у ніжну та просвітлену мелодію. Ця мелодія згодом переростає у хорову *«Аллилуїю»*, яка також є універсальною молитвою: її розуміють однаково практично на всіх мовах світу. Наближаючись до кінця служби, до наступних подячних піснеспівів, які й складають фінал, фактура викладу набуває скандувального варіанту, навіть коли оригінально виписані партії солістів – вони, зазвичай, продубльовані хором, що створює відчуття єдності та піднесеності урочистого дійства, що відбулося.

У літургії В. Польової відбувається взаємодія усіх важливих чинників духовного в музиці – і медитативна молитва, що повністю занурює слухача в транс, і діалог божественного з людським, і образотворча звукова фактура, і мотив, котрий, наче потік, росте та видозмінюється, монтуєчись у молитвоприношення. За своєю структурою розвиток композиції розгортається від «приготування дарів», «перетворення їх у плоть та кров» – наближається до кульмінації таїнства Євхаристії, тобто моменту причастя.

Вважається, що започаткував цю традицію Ісус, відтоді церква її активно практикує.

Стиль, в якому витримана літургія, можна віднести до «сакрального мінімалізму», де звучання створює алюзію простору та глибини. Звернення В. Польової до духовно-літургійних жанрів за визначенням О. Торби, є «усталеною традицією, своєрідною духовною потребою» [8; 357]. Специфіка творчості В. Польової в сучасній паралітургійній практиці зумовлена тим, що в ній композиторка може бути більш сучасним, комунікабельним, вільним від цензури, її духовне висловлення є більш особистим і широким, ніж це помітно в канонічних рамках.

*Висновки.* Масштабний духовно-музичний твір Літургія Святого Іоанна Златоуста В. Польової – приклад унікального жанрового утворення сучасного духовно-музичного мистецтва – літургійного концерту, сутність якого репрезентована в найбільш яскравій концентрації ознак жанрового змісту та



стилю паралітургійної музики. Стилїстика музичної мови Літургії В. Польової передбачає можливість звучання твору як на кліросі, так і концертному майданчику.

Для Літургії В. Польової характерне привнесення особистісного, емоційно-експресивного начала, джерелом якого є індивідуальний художній стиль композиторки, при збереженні архітектоніки богослужіння, канонічного синтезу священнодійства, читання та співу.

Занурюючи слухача в «простір світла», В. Польова створює зв'язок із усіма історичними надбаннями в симбіозі з технічним та професійним прогресом епох настільки гармонічно та невимушено, що слухач не концентрує увагу на складності викладення музичного тексту, а йде за своїми глибокими почуттями просвітлення та молитовності.

#### Список використаної літератури

1. Антоненко М. М. Духовна музика православної традиції в творчості сучасних українських композиторів: традиції та трансформації. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: наук. журн.* № 1 (46). Київ : Вид-во НМАУ, 2020. С. 78–88.

2. Бакумець А. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. д-ра філософії спец. 025 «Музичне мистецтво» / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККМ, 2021.

3. Баланко О. «Undeground birds» В. Польової: На перехресті жанрових традицій. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2009. Вип. 81. С. 132-138.

4. Кізиун А. Інтерпретація канонічних текстів святого писма в хорових творах Вікторії Польової. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса 2017. Вип. 4. URL : [http:// musikology.com.ua/upload-files/vip\\_4/kizyun.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/kizyun.pdf) (дата звернення : 1.12.2022).

5. Перцова Н. О., Горобець В. П., Гриценко В. В. Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство. *Молодий вчений*. 2017. №11. С. 614-617.

6. П'ятницька-Позднякова І. С. Смыслові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже». *Студії мистецтвознавчі: зб. наук. праць*. Київ, 2019. Вип. 19. С. 26–37.

7. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореф. дис. ... канд. миств. Київ, 2011. 20 с.

8. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової. *Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 85. *Духовна культура України: традиції та сучасність*. Київ, 2010. С. 357–376.

9. Ritzarev M. King David and the frog. *Musicological annual*. 2014. Vol. 50. No 2. pp. 31-42.

#### References

1. Antonenko M. M. (2020). Dukhovna muzyka pravoslavnoi tradytsii v tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv: tradytsii ta transformatsii. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : naukovyi zhurnal*, no. 1 (46), pp. 78–88 (in Ukraine).

2. Bakumets A. (2021). Zhanrovo-stylovi osoblyvosti khorovykh tsykliv ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia. PhD thesis. Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv (in Ukraine).

3. Balanko O. (2009). «Undeground birds» V. Polovoi: Na perekhresti zhanrovnykh tradytsii. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy*. 2009. Vyp. 81. pp. 132-138 (in Ukraine).

4. Kiziun A. (2017). Interpretatsiia kanonichnykh tekstiv sviatoho pysma v khorovykh tvorakh Viktorii Polovoi. *Muzychna nauka na pochatku tretoho tysiacholittia*, Vyp. 4. URL : [http://musikology.com.ua/upload-files/vip\\_4/kizyun.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/kizyun.pdf) (in Ukraine).

5. Pertsova N. O., Horobets, V. P., Hrytsenko, V. V. (2017). Spetsyfika ukrainskoi khorovoi literatury na prykladi tvorchosti L. Dychko, V. Stepurka, V. Polovoi: tradytsii ta novatorstvo. *Molodyi vchenyi*, 2017, no. 11. P. 614-617 (in Ukraine).

6. Piatnytska-Pozdniakova I. S. (2019). Smyslivi rivni muzychno-tekstovoi kontseptosfery Psalma V. Polovoi «Pomylyi mia, Bozhe». *Studii mystetstvoznavchi: zb. nauk. prats*, Vyp. 19. P. 26–37 (in Ukraine).

7. Tyshchenko O. V. (2011). Tyshchenko «Lituriia v ukrainskii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolit (do problemy spivvidnoshennia obriadu i zhanru) PhD thesis. Kyiv (in Ukraine).

8. Torba O. (2010). Suchasna ukrainska khorova muzyka: styl i stylnist. «Psalom 50 (51)» Viktorii Polovoi. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho*. Vyp. 85. *Dukhovna kultura Ukrainy: tradytsii ta suchasnist*. P. 357–376 (in Ukraine).

9. Ritzarev M. (2014). King David and the frog. *Musicological annual*, Vol. 50, no 2. P. 31-42 (in English).

#### AUTHOR'S LITURGY OF VICTORIA POLYOVOY IN CONTEXT SUCCESSFUL UKRAINIAN PARALITURGIC MUSIC

**Yaremchuk Olena** – graduate student, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kiev

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

In the article, the main trends in the development of Ukrainian spiritual and musical art at the beginning of the 21 st century are examined, and the specifics of modern liturgical and paraliturgical music are revealed.

The liturgy is analyzed from the point of view of genre orientation, similarity to temple and concert vicons in the context of the specifics of contemporary Ukrainian paraliturgical music.

The essence of the phenomenon of author's liturgy in terms of genre orientation, musical composition, interdependence of the spheres of special, sacred and special creative thought of the Ukrainian composer V. Polova is revealed. It was stated that the liturgy of St. John Chrysostom by the Ukrainian composer Viktor Polova is a typical view of this genre, and the style of the musical movement conveys the possibility of sounding to the work both on the kliros and on the concert maidan. The Liturgy of V. Polova is characterized by the introduction of a special, emotionally expressive beginning, a kind of individual artistic style of the composer, while preserving the architectonics of the liturgy, the canonical synthesis of the priesthood, reading and speaking.

*Key words:* liturgy, paraliturgical music, spiritual and musical art, Ukrainian composers, V. Polova.

**UDC 130.2+78(477)**

**AUTHOR'S LITURGY OF VICTORIA POLYOVOY IN CONTEXT  
SUCCESSFUL UKRAINIAN PARALITURGIC MUSIC**

**Yaremchuk Olena** – graduate student, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kiev

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

*The aim of this article.* The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the Liturgy of John Chrysostom by V. Poleva (2013) in the context of the trends in the development of modern Ukrainian spiritual and musical art in general and paraliturgical music in particular. *Research methodology.* The method of systematic, typological, genre-stylistic and art analysis is applied. *Novelty.* The main trends in the development of Ukrainian spiritual and musical art of the beginning of the 21st century are considered, in particular, the specifics of modern liturgical and paraliturgical music are revealed. The liturgy is analyzed from the point of view of its genre orientation, conformity to church or concert performance in the context of the specifics of modern Ukrainian paraliturgical music. The essence of the phenomenon of the author's liturgy in terms of its genre orientation, musical composition, interaction of the spheres of extrapersonal, sacred and personal-creative thinking of the Ukrainian composer V. Poleva is revealed. *Results.* The large-scale spiritual and musical work The Liturgy of St. John Chrysostom by V. Poleva is an example of a unique genre formation of modern spiritual and musical art – a liturgical concert, the essence of which is represented in the most vivid concentration of genre content and style of paraliturgical music. The stylistics of the musical language of V. Poleva's Liturgy provides for the possibility of the work sounding both in the clerestory and on the concert floor.

The Liturgy of V. Poleva is characterized by the introduction of a personal, emotional and expressive principle, the source of which is the individual artistic style of the composer, while preserving the architecture of the service, the canonical synthesis of liturgy, reading and singing.

Immersing the listener in the space of light, V. Poleva creates a connection with all historical assets in symbiosis with the technical and professional progress of the eras so harmoniously and casually that the listener does not concentrate on the complexity of the presentation of the musical text, but follows his deep feelings of enlightenment and prayerfulness.

*Key words:* liturgy, paraliturgical music, spiritual and musical art, Ukrainian composers, V. Polova.

Надійшла до редакції 6.12.2022 р.

**УДК 75.041 (477)**

**ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ ПІДВАЛИНИ СТВОРЕННЯ «МАМАЇНИ» – СЕРІЇ СКУЛЬПТУРНИХ  
ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА НАКОНЕЧНОГО, ПРИСВЯЧЕНИХ КОЗАКУ МАМАЮ**

**Бушак Станіслав** – аспірант, кафедра теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.569>

<https://orcid.org/0000-0001-9106-199X>

[mamajlisky@ukr.net](mailto:mamajlisky@ukr.net)

Розглянуто славнозвісні народні картини, відомі під узагальнюючою назвою «Козак Мамай», здавна популярні серед українців. Вони широко відомі з XVIII ст.; при цьому багато авторитетних дослідників вважає, що подібні твори побутували вже у XVII ст., але не збереглися у вирі буремних подій української історії. Проаналізовано композиційні типи цих картин та їх зв'язок із нечисленними скульптурними аналогами в давньому українському мистецтві. Виявлено, що в XXI ст. спостерігається поява великої кількості нових скульптурних творів подібної тематики. Особливо багато «мамаїв» створив В. Наконечний у вигляді серії камерних бронзових скульптур. З'ясовано історико-світоглядні засади появи вказаних творів, трактовка яких опирається здебільшого на погляди видатних українських науковців (П. Білецького, Я. Дашкевича, Ю. Шилова).

*Ключові слова:* народний живопис, образ козака з бандурою, мистецьке новаторство, скульптурні зображення козака Мамаю, Володимир Наконечний.

*Постановка проблеми.* Яскравою рисою популярних народних картин є канонічна усталеність їх композиційної побудови та варіативна дотриманість їх головних образних компонентів. До подібних творів належить і знаменита картина «козак Мамай», що побутує в українському мистецтві протягом кількох століть; принаймні від межі XVII-XVIII ст. і до першої чверті ХХІ ст. Попри значне переважання живописних творів, дослідники часто стикаються і зі скульптурними роботами, що зображують козака у тривимірному просторі. Самодіяльні народні майстри виконували таких «мамаїв» здебільшого з глини, дерева та відносно м'яких порід каменю (вапняку).

Скульптурні «Мамаї» – композиційні аналоги подібних живописних творів, зустрічаються і у ХІХ ст., і більш віддалені часи (Мал. 1, мал. 2). Постає закономірне питання: з якого часового періоду можемо говорити про появу скульптурних зображень типу «козак Мамай». І якими були взаємозв'язки живописного (площинного) та скульптурного (об'ємного) образів козака-бандуриста.

*Методологія досліджень* полягає у виявленні типологічно-спільних рис поміж «мамаями» В. Наконечного та скульптурними творами, створеними в рамках монгольської та калмикської культур, котрі в минулому тісно взаємодіяли з українською. Ці споріднені народи сповідують буддизм у формі тибетського ламаїзму. Особлива увага зверталася на вплив релігійних переконань цих народів на їх традиційне народне та професійне мистецтво.

*Наукова новизна.* Не зважаючи на помітне зростання популярності образу «козака Мамає», як усталеного символу захисника рідної землі та носія українського національного характеру, продовжується подальший облік та публікація подібних творів, що зберігаються переважно в малодоступних приватних колекціях. Враховуючи те, що багато таких творів є недатованими, або ж є копіями з більш давніх, виникають суттєві проблеми зі встановленням правдивої еволюції їх образної, і зокрема – композиційної, систем. Завданням цього дослідження є встановлення хронологічної послідовності еволюції образу «козака Мамає» з точки зору В. Наконечного.

*Мета статті* полягає у виявленні історичних передумов появи–скульптурних творів – прообразів, або ж композиційних аналогів, живописного образу українського «козака Мамає».

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Серед головних досліджень цієї проблематики останнього часу варто згадати праці Т. Марченко-Пошивайло [10]; О. Годенко-Наконечної [5], І. Зінків [8], С. Бушака [3, 4], Р. Забашти [7] та ін.

Зробивши досить повний, але стислий огляд попередніх досліджень, зокрема й головних композиційних типів подібних зображень, Т. Марченко зосередила свою увагу на символіці художньо-образних елементів досліджуваних картин та малюнків (за її виразом «атрибутив-символів»). До них належать: «Дерево»; «Кінь»; «Кобза або бандура»; «Люлька»; «Зброя»; «Сумка», «Герб», «Одяг», «Верхній одяг», «Взуття», «Посуд» [10]. Незважаючи на те, що ця ґрунтовна розвідка Т. Марченко вийшла у складі п'ятитомної «Історії декоративного мистецтва України», ми категорично не згодні, що такий багатогранний і психологічно-наповнений образ як «Козак Мамай» може бути зведений до рівня лише декоративного розгляду.

Наукові пошуки І. Зінків концентруються навколо історико-етнічних та композиційно-пластичних витоків образу «Козака Мамає», які вона шукає в культурі та мистецтві низки народів Європи та Азії. На її думку, це – давні індоарії, а також їх нащадки – скіфи та іранці (зокрема – скіфоіранці та індоіранці), античні греки, ірано мовні алани (предки осетин), тюрки та грузини. Остаточної, ствердної та однозначної відповіді на це принципове питання, авторка так і не дає, але її дослідження характеризується широтою охоплення матеріалу та сміливістю інтелектуальних побудов. Все ж, вона стверджує: «генетичні витоки епоніма «мамай» (кінний вершник), що дав назву українським народним картинам, слід шукати в давньоіранському, а не в тюрському культурному шарі» [8; 12].

Серед відомих дослідників «козаків-мамаїв» необхідно згадати С. Бушака, який є автором тексту до альбому «Козак Мамай. Феномен одного образу...» та низки ґрунтовних статей [3, 4]. Альбом є найповнішим, на нинішній час, зібранням якісних зображень «мамаїв» із багатьох музеїв, приватних збірок та рідкісних публікацій минулого. С. Бушак зробив найповніший, після книги П. Білецького [2] підсумок нових досягнень у вивченні цих творів, зокрема – здійснив ґрунтовний аналіз написів на картинах, які суттєво доповнюють сприйняття образу намальованого козака. Текст для візуалізації думок автора щедро ілюстрований знімками творів давнього професійного та народного мистецтва, як світського, так і релігійного. Серед них – твори портретного і сюжетного жанрів у мистецтві України та інших народів світу, виконані в техніках живопису, графіки та скульптури.

Розвідка Р. Забашти [7] є своєрідним підсумком останніх здобутків та прорахунків у вивченні образу «козаків Мамаїв». Виділивши три базові композиційні типи цих творів, автор прагне виявити часову появу їх аналогів та попередників. Робота вирізняється строгою науковою послідовністю та

коректністю зроблених висновків. Автор доходить висновку, що ці твори, як самостійний мистецький феномен, сформувалися саме у XVIII ст.

*Вклад основного матеріалу.* Ось як стисдо описує ці твори видатний український енциклопедист Є. Онацький: «МАМАЙ – козак бандурист на дуже популярних картинах XVII-XVIII ст., що так і були відомі під назвою «Козак Мамай». На них ми бачимо звичайно молодого козака, що сидить, підібгавши під себе ноги, по-турецьки, і грає на бандурі. Біля нього обов'язково кінь і спис, шабля та шапка, іноді дівчина, що проводить коня. З того основного мотиву пішли всі інші картини, яких було дуже багато в XVII ст., і то не тільки в рамках, але й на стінах хат, на дверях, на кахлях, на посуді, і навіть на вуликах та на днищах скринь» [12].

У той же час, окрім картин, гравюр та малюнків (двовимірних зображень цього сюжету), дослідникам постійно трапляються також і подібні скульптурні (тривимірні) твори. Їх авторами були здебільшого маловідомі митці (насамперед – самодіяльні), котрі різьбили цього народного героя з доступних їм матеріалів, насамперед – твердих порід дерева – дуба, груші та ін.

Окрім дерева, іншим широкоживаним матеріалом була звичайна глина, – доступний і пластичний матеріал, який легко оброблявся найпростішими засобами. Глина широко використовувалася родинами українських гончарів не лише для виготовлення посуду, але й дитячих іграшок, зокрема – улюблених дітьми свищиків у формі тварин, пташок тощо. Скоріш за все, саме в такій техніці виконано скульптурний твір, що зображує козака-запорожця в характерній сидячій позі, опублікований Д. Яворницьким в його книзі «Запорожжя...» [17; 69] з підписом «Запорожець зі статуетки із зібрання О.М. Поля» (Мал. 1).

Б. Грінченко наводить наступне значення слова «Мамай, маяя» – «камінна статуя в степу» [14; 403]. Про зв'язок образу «Маяя» саме зі скульптурою свідчать також «А.С.» (А. Стороженко) і М. Сумцов [1; 489-490 та 16; 38]. В академічному «Словнику російської мови XI-XVII ст.» зазначено, що слово «мамай» («момай») означає скульптурне «ливарне зображення, бовванчик (порівняй татарське Матай – чудовисько, яким лякають дітей)» [13; 24].

Спільною ознакою подібних скульптурних творів є тісна схожість їх пластичної побудови з класичною композиційною схемою народних картин типу «Козак Мамай» та цитування їх головних пластичних елементів (козак із бандурою чи кобзою у «східній» позі, кінь, спис, шабля та ін.), або, принаймні, їх скороченої частини.

Знаменною прикметою українського образотворчого мистецтва нинішнього часу стало масове звернення багатьох професійних митців до образу «Козака Маяя» та сміливе експериментування з його традиційним образно-пластичним втіленням. Можна назвати десятки прізвищ українських митців, котрі в ХХ ст. втілювали образ Маяя, – як дотримуючись усталених традицій, так і по-новаторськи, самобутньо. Це – живописці Д. Бурлюк, І.-В. Задорожний, Г. Міщенко, О. Скоп та ін. Серед графіків пригадаємо Г. Нарбута, І. Батечка, В. Гордійчука, П. Печорного, В. Лопату та ін. Серед скульпторів – Д. Кривавич, В. Бородай, а після здобуття Україною незалежності у 1991 р., – В. та М. Зноба, В. Шолудько, І. Фізер та ін.

Особливо багато скульптурних «мамаїв» створив В. Наконечний (1956–2010 рр.). У 1985 р. він закінчив Київський художній інститут (нині – НАОМА), в якому його вчителями були М. Вронський та В. Чепелик. Далі митець поселився в м. Дніпрі, де працював у місцевому художньо-виробничому комбінаті та був активним учасником мистецьких виставок. У 1991 р. він став переможцем творчого конкурсу на пам'ятник Д. Яворницькому у м. Дніпро.

Саме з цього часу Наконечний поглиблено зацікавився втіленням образу козака-запорожця. Ще у 1990 р. він виконав твір «Великий Мамай» (гіпс), що поклав початок його «Мамаїані» Потім митець створив унікальний цикл станкових скульптур на тему козака Маяя під назвою «Проект 7514». Цикл включив у себе 12 творів (11 бронзових скульптур та одну інсталяцію «49 Мамаїв» з акрилу та смол) (Мал. 4, 5, 6). На думку автора, число 7514 «означає рік, у якому ми живемо, згідно з давнім українським календарем» [11; 3]. З великим успіхом цей проект був представлений на виставці у Національному художньому музеї України (Київ) у листопаді 2006 р.

Переломним моментом у роботі над образом козака Маяя став початок 2000 р./, коли митець взяв участь у конкурсі на пам'ятник до 10 річниці державної незалежності України. Саме тоді Наконечний усвідомив, що Мамай нерозривно пов'язаний з Україною і є її невід'ємним символом. Митець збагнув, що цей витвір українського народу є викристалізованою віками думою народу про свою сутність. Нічого подібного скульптор не бачив у мистецтві інших народів. На думку художника, Мамай «єднає прадавню та козацьку історію України з її новим, сучасним етапом та спрямовує її ходу у майбутнє» [5; 134].

Дружина митця, мистецтвознавець О. Годенко, пише: «Інтуїтивно відчуваючи спорідненість образу Маяя зі східними канонами, скульптор наче зондує ідею спорідненості української та давньосхідної культури: його Мамаї – ніби українські Будди... Тим часом автор не впевнений, що корені українського

образу саме на Сході: вони можуть бути і в давньоєвропейській та слов'янській міфології» [5; 135].

Світоглядна трактовка Наконечним образу Мамає відбулася у значній мірі під впливом поглядів українського археолога Ю. Шилова (1949 р. н.), який у 1982 р. захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук під назвою: «Нижнє Подніпров'я в середині III – середині II тис. до н. е. Дослідження культурно-історичного процесу».

Будучи талановитим майстром слова, членом Спілок письменників України та Росії, Шілов широко популяризував свої наукові погляди. Ще в 1990 р. у Москві він опублікував книгу «Космические тайны курганов», а в 1994 р. у Києві її авторський переклад українською мовою та збірку нарисів «Брама Безсмертя».

Із 1987 р. в Інституті археології АН УРСР Шілов працював над докторською дисертацією, котра втілювалася у монографію «Прабатьківщина аріїв» (Київ, 1995 р.). Книга викликала значний резонанс та зливу контраверсійних відгуків відомих науковців. У 1995 р. Шілов зробив невдалу спробу захисту докторської дисертації, проте за вказану книгу отримав звання академіка і професора «Православної Російської Академії» та звання академіка «Міжнародної Української Академії оригінальних ідей», а також низки закордонних наукових установ. З ініціативи «Польського Історичного товариства США», у м. Комсомольськ Кременчуцького р-ну Полтавської області було встановлено прижиттєвий скульптурний знак «Академіку Шилову Ю. О.» (2005 р.), – після виходу його книги «Джерела витоків української етнокультури» (Київ, 2002). Посилила гучну славу Шилова подальша його монографія «Основы славянской цивилизации» (Москва, 2008). Не зупиняючись на подальшій долі цього неординарного науковця, за яким закріпилося дещо іронічне звання «народний академік», зауважимо, що його погляди одні захоплено вітали, а інші нещадно критикували. При цьому підкреслимо, що наукові новаторські ідеї Шилова суттєво вплинули на світогляд В. Наконечного (вони кілька разів зустрічалися особисто).

Під впливом Шилова, Наконечний поступово змістив акценти з поняття «козак» на поняття «Мамай». На його думку, образ Мамає зародився задовго до козацьких часів, скоріш за все десь у IV-I тис. до н. е.: «Біля витоків української та всієї індоевропейської культури – ведичний образ першопредка Мамає. Бо Мамай – чоловіче віддзеркалення мами, матері, берегині; воїн, батько роду. Степові, курганні статуї в народі називалися Мамаєми. Відомий нам запорозький козак Мамай – це лише доволі пізній та канонізований образ. Насправді він прийшов до нас з історичної далечини, з архайчної давнини, і літ йому багато тисяч. Він – ніхто і він – усе. Тотем, богатир-першопредок, воєн-жрець, (б)рахман, киян, кобзар, характерник, козак-запорожець. Це він зберігає дерево Роду. Страж і охоронець, Спаситель і мандрівний самотній лицар. Він вічний» [11; 3].

У Володимира є твір «Великий Рама» (2002 р.), якого він долучив до «Мамаїани». Цей твір навіяний Керносівським ідолом (пісковик, III тис. до н. е.) з історичного музею ім. Д. Яворницького м. Дніпра. Як бачимо, формування поглядів Наконечного на образ «Козака Мамає» не було скороспілим, а викристалізувалося протягом багатьох років творчої праці. Значний вплив на митця мали також погляди П. Білецького та Я. Дашкевича. Лекції першого з них скульптор слухав під час навчання в Київському художньому інституті.

Професор вважав, що композиція українських картин типу «Козак Мамай» походить від творів буддистського мистецтва, які зображували буддистських святих, та й самого Будду, у сидячій медитативній позі, ідентичній позі Мамає. Про це свідчить досить поширений варіант композиції цих творів – «Козак – душа правдивая» (Мал. 3). Якраз ламаїзм, – тибетський варіант буддизму, – і був офіційною релігією монгольської імперії, до складу якої в XIII ст. тимчасово потрапила і Київська Русь-Україна.

П. Білецький писав: «одне з традиційних священно-символічних положень рук і пальців буддистської іконографії, так звана «дх'яні мудра», дуже нагадує положення рук козака на варіанті «Козак – душа правдивая»... Серед буддистських персонажів зустрічаємо ми неодноразово і фігури музикантів... Що ж до трохи дивної пози козака, який нібито розчавлює вошу, з усього світового мистецтва лише «дх'яні-мудра» має аналогічну композицію. При цьому, постать у такій позі є однією з найрозповсюдженіших у буддистській іконографії... Оскільки з Батиевими ордами вдерлися на територію України і буддисти, не виключена можливість, що принесені ними зображення стали одним з «поштовхів» для створення композиції майбутньої народної картини» [2; 18-19].

Роздуми вченого, котрих він дотримувався до кінця свого життя, творчо продовжив історик Я. Дашкевич. На його думку, не стільки буддисти-монголи, скільки буддисти-калмики були тим народом, етнічні та культурні контакти українців з якими могли дати вирішальний поштовх до появи образу «Козака Мамає». Значний вплив на цей процес мали також тюрки – кочові народи Центральної Азії. Я. Дашкевич, як і П. Білецький, також виділяє два базові різновиди композиції «мамаїв»: «Типологічно, з погляду пози основної фігури розрізняємо дві групи «Козаків Мамаїв»: козака-бандуриста і козака-небандуриста. Картин другої групи збереглося набагато менше – може, це

один з доказів, що така композиція з'явилася раніше і тому дійшла до нас у невеликій кількості примірників» [6; 206].

Учений доходить висновку, що для обох типів картини можна підшукати іконографічні прототипи серед монументальних зображень тюркських камінних баб та калмицьких малюнків і скульптур буддійських божеств. Він зазначав, що в творах мистецтва Центральної Азії зображені воїни-чоловіки, які тримають в руках чашу. В українському ж мистецтві «мамаї» тримають в руках кашук з тютюном, або ж – чавлять воші (Мал. 3).

Учений зауважує, що композиційні схеми зображення українського Мамає на картинах типу «козак – душа правдивая» та скульптурного Мамає на тюркських могилах майже ідентичні: «Білецький зробив дуже цінне спостереження, що козак «душа правдивая» часом тримає руки зі складеними пальцями на зразок буддійської «дх'яні-мудра» [6; 206].

Міркуючи про можливі впливи мистецтва кочовиків-ламаїстів на формування образу «Козака Мамає» в українському мистецтві, Я. Дашкевич доходить висновку, що, скоріш за все, ними були калмики – споріднений з монголами народ, який також сповідував буддизм у формі тибетського ламаїзму. Контакти українських козаків з калмиками підтверджені багатьма фактами: «Нова хвиля буддистів прийшла в Україну в 1639-1642 рр. Вони прорвалися з Центральної Азії через Західний Сибір, Поволжя, землі донських козаків та опинилися на північному узбережжі Азовського моря, зігнавши відтіля, після жорстоких боїв, ногайців. Це були калмики, кочовики-буддисти, затяті вороги татар-мусульман, а в умовах України – природні союзники козаків-запорожців... У 1647, 1665, 1678 рр. козаки і калмики... спільно боролися з турками, в 1660 – з поляками, в 1663, 1665, 1673, 1675 рр. здійснили спільні походи проти кримських і буджацьких татар. Запорозькі козаки і калмики разом ходили походом у Ліфляндію (1702 р.), на західноукраїнські землі (1706 р.) і т. д.» [6; 207].

Масова асиміляція калмиків українцями фіксується наприкінці XVII – у другій пол. XVIII ст. на території нинішньої Харківщини: «Серед українців калмики почали осідати в 70-х рр. XVII ст. 1715 року в Чугуєві над Сіверським Дінцем було утворено козацький полк з калмиків, які переселилися з приазовських степів. 1771 року в полку було 500 рядових калмиків. У Чугуєві та Приазов'ї калмики поступово християнізувалися та інтегрувалися з українцями. Калмиків, як союзників, зображували поруч з козаками на гравюрах XVIII ст.» [6; 207]. Говорячи про твори калмикського мистецтва, дотичні до «мамаїв», Я. Дашкевич підсумовує: «Немає нічого дивного в тому, що буддійські зображення потрапляли до українських рук... перетворюючись в композиційну підставу для картини «козак-бандурист» [6; 208].

Таким чином, не зважаючи на певні відмінності поглядів П. Білецького та Я. Дашкевича, обох дослідників об'єднує глибока віра в генетичний зв'язок образу «Козака Мамає» з буддійським мистецтвом монгольського та калмицького народів.

Приєднуючись до поглядів обох видатних вчених, зауважимо, що Я. Дашкевич приєднував сюди також впливи мистецтва тюркських народів Центральної Азії, які кочували у безкраїх степах Євразії від Монголії і Туви до Причорномор'я та Криму. Похованнях їх вождів, знаті та воїнів прикрашала монументальні кам'яні «мамаї», або ж так звані в Україні «камінні баби», значну частину яких складала саме зображення чоловіків. Я. Дашкевич навіть називає приблизне число подібних скульптурних творів, здебільшого знищених у вирі історичних потрясінь: «За моїми приблизними підрахунками, скульптур, що сиділи «по-турецькому», могло бути близько сорока тисяч, та вони до музейних колекцій не дожили» [6; 206].

Уважно сприймаючи ці аргументовані висновки обох поважних учених, при цьому, відмічаємо дивовижну схожість класичного зображення Мамає (варіант – «козак без бандури»), з постаттю сидячого у «східній» позі чоловіка, котра є частиною руків'я позолоченого бронзового дзеркало з сарматського поховання I ст. н. е. Соколова Могила на Миколаївщині [9; 152]. Цей твір є найдавнішим із відомих аналогів композиції «мамаїв» типу – «козак – душа правдивая» (вона ж має ще іншу назву – «козак воші б'є») (Мал. 2).

Що ж стосується художньо-пластичного вирішення «Мамаїани», насамперед циклу бронзових скульптур «Проект 7514», то, працюючи над ним, В. Наконечний спирається переважно на буддійсько-ламаїстську скульптуру доби її художнього розквіту та усталеної канонічності. Переконливим доказом цьому може бути, зокрема, творчість видатного монгольського скульптора-лами Дзанабазара (1635-1723 рр.), бронзові скульптури якого є всесвітньо визнаними шедеврами монгольського та світового мистецтва [15; 1 та 22]. Між художніми пошуками В. Наконечного та пластикою Дзанабазара можна знайти багато спільного, не заперечуючи, звичайно, яскравої індивідуальності та творчої самобутності кожного із цих видатних скульпторів.

*Висновки.* Таким чином, найдавнішим твором, на якому спостерігаємо композицію, типологічно подібну до класичних композиційних схем картин типу «козак Мамає» XVIII ст.

(варіант «Козак воші б'є»), він же «козак – душа правдивая»), датується I ст. н. е. і стосується нинішньої території України, а саме – її південної Причорноморської частини (точніше – Миколаївської області). Цей факт є вагомим підґрунтям вважати, що образ сидячого «по-східному» воїна-чоловіка (в подальшому – козака), котрий, відклавши музичний інструмент, тримає свої руки на рівні грудей у характерному жесті, має місцеве (автохтонне), а не привнесене походження (Мал. 2),

Що ж стосується «Мамаїани» В. Наконечного, то її історико-світоглядні підвалини мають витoki у наукових поглядах П. Білецького, Я. Дашкевича та Ю. Шилова, значно перероблених творчою уявою митця (Мал. 4, 5, 6). Мистецьке ж (тобто – пластичне) вирішення «Мамаїани», насамперед – бронзові станкові твори Наконечного, опирається переважно на здобутки буддійсько-ламаїстської скульптури XVII-XVIII ст., яскравим представником якої був, зокрема, монгольський скульптор – лама Дзанабазар.

*Перспектива подальших досліджень.* Враховуючи присутність образу «козака Мамаї» в українському мистецтві протягом, принаймні, останніх чотирьох століть (від XVIII по XXI), та зростання його популярності у період нинішніх визвольних змагань, необхідно продовжити подальше ґрунтовне вивчення цього унікального феномену вітчизняної культури.



1



2



3



4



5



6

#### \*Ілюстрації до статті

1. Невідомий майстер. Запорожець зі статуетки з колекції О.М. Поля. Ймовірно межа XVIII-XIX ст. З книги Д. Яворницького «Запорожжя у залишках старовини та переданнях народу». Київ, 1888. С. 69.

2. Невідомий майстер. Дзеркало із сарматського поховання Соколова Могила на Миколаївщині (I ст. н. е.). Бронза, позолота.

3. Невідомий художник. Картина «Козак Мамай» типу «козак воші б'є», інша назва цієї композиції – «козак – душа правдивая». Початок XIX ст. З колекції Василя Тарновського (молодшого).

4. Володимир Наконечний. Козак Мамай (Композиція III). 2006. Бронза.

5. Володимир Наконечний. Козак Мамай (Композиція IV). 2006. Бронза.
6. Володимир Наконечний. Козак Мамай (Композиція VII). 2006. Бронза.

#### Список використаної літератури.

1. А.С. (Андрей Стороженко). Мамай. Изображение запорожца. К рисункам. *Киевская старина*. Том LX. № 3. 1898. С. 489-490.
2. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. 32 с., іл.
3. Бушак С. М. «Козак Мамай» – народна картина». *Енциклопедія сучасної України*. Т. 13. Київ : НАН України, 2013. С. 615-616.
4. Бушак С. М. Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Альбом. Київ : Родовід, 2008. 304 с.
5. Годенко-Наконечна О. «Мамай» Володимира Наконечного. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 3. С. 133-140.
6. Дашкевич Я. Східні джерела іконографії «Козака Мамає». *Майстерня історика: Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни*. Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2011. С. 204-208.
7. Забашта Р. Картини «Козак-бандурист», «Козак Мамай», «Козак – душа правдивая» у світлі нових досліджень. *Студії мистецтвознавчі*. 2020. № 1-2 (69-70). С. 42-56.
8. Зінків І. До походження епоніму «Козак Мамай». *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 4 (20). С. 7-13.
9. Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. Київ : Наук. думка, 1986. 152 с.
10. Марченко-Пошивайло Т. М. Народна картина «Козак Мамай». *Історія декоративного мистецтва України. Т. 2. Мистецтво XVII-XVIII ст.* Київ : НАН України, 2007. С. 265-284.
11. Наконечний В. Проект «7514». Комплект із 10 листівок. Автор-упоряд. О. Годенко. Дніпропетровськ : Пан-Українська галерея, 2006.
12. Онацький Є. Мамай. *Українська мала енциклопедія*. Кн. 7, літери ЛЕ-МЕ. Буенос-Айрес : Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1960. С. 907.
13. Словарь русского языка XI-XVII вв. Вып. 9 (М). Москва : 1982. С. 24.
14. Словарь української мови = Словарь украинского языка: [у 4 т.] Т. 2: 3-Н. Зібрала редакція журн. «Киевская Старина»; упоряди., із доданням власного матеріалу Б. Грінченко. Київ, 1908. [Репр. відтворення видання 1907-1909 рр.]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958-1959. 573 с.
15. Сокровища Монголии. *Курьер ЮНЕСКО*. 1986. Апрель. С. 1 та 22.
16. Сумцов М. Ф. Современная малорусская этнография. *Киевская старина*. 1892. № 10. С. 38.
17. Эварницкий Д. И. (Яворницкий Д. И.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. Ч. 1; Ч. 2. С.-Петербург: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1888. 448 с., ил.

#### References

1. A. S. (Andrey Storozhenko) (1898). Mamay. Izobrazheniye zaporozhtsa. K risunkam. *Kiyevskaya starina*. Tom LX. № 3. P. 489-490.
2. Bilets'kyu P. O. (1960). «Kozak Mamay» – ukrayins'ka narodna kartyna. Lviv : Vyd-vo Lviv. un-tu. 1960. P. 1-32.
3. Bushak S. M. (2013). «Cozack Mamai» – narodna kartyna. Kyiv : NAN Ukrainy. ESU, T. 13. P. 615-616.
4. Bushak S. M. (2008). Kozak Mamay. Fenomen odnogo obrazu ta sprobа prochytannya yoho kul'turnoho «identyfikatsiynoho» kodu. Al'bom. Kyiv : Rodovid. P. 1-304.
5. Hodenko-Nakonechna O. (2007). «Mamayi» Volodymyra Nakonechnoho. *Studiyi mystetstvoznavchi*. № 3. P. 133-140.
6. Dashkevych Yaroslav (2011). Skhidni dzherela ikonohrafiyi «Kozaka Mamaya». *Maysternya istoriya: Dzhereloznavstvo ta spetsial'ni istorichni dystsypliny*. Lviv : Literaturna ahentsiya «Piramida». P. 204-208.
7. Zabashta R. (2020). Kartyny «Kozak-banduryst», «Kozak Mamay», «Kozak – dusha pravdyvaya» u svitli novykh doslidzhen' (1). *Studiyi mystetstvoznavchi*. № 1-2 (69-70). P. 42-56.
8. Zinkiv I. (2007). Do pokhodzhennya eponimu «Kozak Mamay». *Studiyi mystetstvoznavchi*. № 4 (20). P. 7-13.
9. Kovpanenko H. T. (1986). Sarmatskoye pogrebeniye I v. n. e. na Yuzhnom Buge. Kyiv : Naukova dumka. P. 1-152.
10. Marchenko-Poshyvaylo T. M. (2007). Narodna kartyna «Kozak Mamay». *Istoriya dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy. Tom 2. Mystetstvo XVII-XVIII st.* Kyiv : NAN Ukrainy. P. 265-284.
11. Nakonechnyy V. (2006). Proekt «7514». Komplekt z 10 lystivok. Avtor-uporyadnyk Olena Hodenko. Dnipropetrovs'k: Pan-Ukrayins'ka halereya. P. 3.
12. Onats'kyu Y. (1960). Mamay. *Ukrayins'ka mala entsyklopediya*. Knyzhka 7, LE-ME. Buenos-Ayres : Nakladom Administratury UAPTS v Arhentini. P. 907
13. Slovar' russkogo yazyka XI-XVII vv. (1982). Vyp. 9 (M). Moskow. P. 24.
14. Slovar' ukrayins'koyi movy. (1908). Zibrala redaktsiya zhurnalа «Kievskaya Staryna». Uporyadkuvav z dodatkom vlasnoho materialu Borys Hrinchenkoю. V 4-kh tomakh. Tom 2: Z - N. Kyiv. P. 403.
15. Sokrovishcha Mongolii. (1986), *Kur'yer YUNESKO*. Aprel'. P. 1, 22.
16. Sumtsov M. F. (1892). Sovremennaya malorusskaya etnografiya. *Kiyevskaya starina*. № 10. P. 38.
17. Evarnitskiy D. I. (Yavornitskiy D.I.) (1888). Zaporozh'ye v ostatkakh stariny i predaniyakh naroda. Ch. 1; Ch. 2. S.-Peterburg: Izdaniye L.F. Panteleyeva, P. 1-448.



**HISTORICAL AND WORLD-VIEWING FOUNDATIONS OF THE CREATION OF «MAMAIANA» – A SERIES OF SCULPTURE WORKS BY VOLODYMYR NAKONECHNYI, DEDICATED TO THE MAMAYU COSSACK**

**Bushak Stanislav** – Graduate Student at the Department of Theory and History of Art  
National Academy Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

The famous folk paintings, known under the general name «Cossack Mamai», which have long been very popular among Ukrainians, are considered. They are widely known since the 18 th century; at the same time, many authoritative researchers believe that similar works existed already in the 17 th century, but did not survive in the fire of stormy historical events. The compositional types of these paintings and their connection with the few sculptural analogues in ancient Ukrainian art are analyzed. It was found that in the XXI century the appearance of a large number of new sculptural works of this theme is observed. Volodymyr Nakonechnyi created especially many «mamaj» in the form of a series of bronze sculptures. The historical and worldview foundations of the appearance of the specified works are clarified, the interpretation of which is mainly based on the views of prominent Ukrainian scientists (Platon Biletskyi, Yaroslav Dashkevich, Yuriy Shilov).

*Key words:* folk painting, the image of a Cossack with a bandura, innovation in art, Cossack Mamai in sculpture, Volodymyr Nakonechnyi.

**UDC 75.041 (477)**

**HISTORICAL AND WORLD-VIEWING FOUNDATIONS OF THE CREATION OF «MAMAIANA» – A SERIES OF SCULPTURE WORKS BY VOLODYMYR NAKONECHNYI, DEDICATED TO THE MAMAYU COSSACK**

**Bushak Stanislav** – Graduate Student at the Department of Theory and History of Art  
National Academy Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

*Formulation of the problem.* A striking feature of popular folk paintings is the canonical consistency of their compositional structure and the variable observance of their main figurative components. Similar works include the famous painting «Cossack Mamai», which has been in Ukrainian art for several centuries; at least from the turn of the 17 th-18 th centuries. and up to the first quarter of the 21 st century. Despite the significant predominance of paintings, researchers quite often come across sculptural works depicting Cossacks in three-dimensional space. Self-made folk craftsmen made such «mamais» mostly from clay, wood, and relatively soft rocks (such as limestone). Sculptural «mamais» are compositional analogues of similar pictorial works, found in the 19 th century and in more distant times. A natural question arises: from what time period can we talk about the appearance of sculptural images of the «Cossack Mamai» type. And what were the relationships between the pictorial (planar) and sculptural (volumetric) images of the bandurist Cossack.

*The research methodology* consists in identifying common typological features between V. Nakonechnyi's «mamais» and sculptural works that were created within the framework of Mongolian and Kalmyk cultures, which in the past closely interacted with Ukrainian. Both of these related peoples practice Buddhism in the form of Tibetan Lamaism. Special attention was paid to the influence of their religious beliefs on their traditional folk and professional art.

*Scientific novelty.* Despite the noticeable increase in the popularity of the image of the «Cossack Mamai», as an established symbol of the defender of the native land and the bearer of the Ukrainian national character, the subsequent recording and publication of similar works, which are kept mainly in inaccessible private collections, continues. Considering the fact that many such works are undated, or are copies of older ones, there are significant problems with establishing the true evolution of their figurative, and in particular – compositional, systems. The task of this study is to establish the chronological sequence of the evolution of the image of the «Cossack Mamai» from the point of view of V. Nakonechnyi.

*Practical use.* This study is a contribution to the identification of historical factors that influenced the formation of the unique emotional and mental identity of the Ukrainian people and the formation of its national character.

*Prospects for further research.* Considering the presence of the image of the «Cossack Mamai» in Ukrainian art during at least the last four centuries (from the 18 th to the 21 centuries, and the growth of its popularity during the current liberation struggle, it is necessary to continue further thorough study of this unique phenomenon of national culture.

*Key words:* folk painting, the image of a Cossack with a bandura, innovation in art, Cossack Mamai in sculpture, Volodymyr Nakonechnyi.

Надійшла до редакції 12.12.2022 р.

## Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

### Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 82-32:008

#### КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ НАДБАННЯ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ (ТВОРЧИСТЬ ПЕТРА МАЛІША)

Дем'янюк Марія Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри міжнародної комунікації та політології,  
Хмельницький національний університет, м. Хмельницький  
<https://orcid.org/0000-0002-2107-643X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.570>  
demyanyuk70@ukr.net

Наведено огляд творчого доробку відомого подільського письменника Петра Івановича Маліша, у якому вагоме місце належить осмисленню власної історії, критиці імперських міфів, аналізу складного шляху державотворення, оспівуванню непоборного духу жертвності за свободу, що і є тим Символічним, з яким асоціюються категорії «український народ», «українська нація». Розглянуто збірку «Московська брехня», у якій зібрано публіцистико-аналітичні матеріали, нищівні щодо міфів і догм, створених кремлівською пропагандою протягом останніх 300 років. Проаналізовано книгу П. Маліша «Блаженні та грішні», до складу якої увійшли прозові мініатюри, новели та оповідання, що спонукають до пошуків істинних, справжніх сенсів у житті людини. Виявлено, що вищезазначені книги хоча й різняться своєю жанровою палітрою, проте є співзвучними за своїм тематичним наповненням, адже вони поєднанні лейтмотивом нездоланної сили українського народу, що ґрунтується на любові та пошані до рідної землі. Підкреслено, що тематичний діапазон творчого доробку П. Маліша є надзвичайно актуальним у наш час. Його творчість долає межі хронотопу і є цінним здобутком культурно-мистецького життя Поділля.

*Ключові слова:* Петро Маліш, Поділля, «Московська брехня», «Блаженні та грішні», кремлівські міфи, пошуки правди, духовні цінності, Символічне.

*Постановка проблеми.* Літературний доробок подільського письменника – члена НСП України, голови Хмельницької об'єднаної організації НСП України Петра Івановича Маліша є вагомим здобутком у культурному житті Хмельниччини. Його творчість завжди актуальна. Зосереджуючи увагу на певних подіях конкретного історичного періоду, він майстерно виводить тематику своїх творів за хронологічні межі. Його творчість можна назвати всеохоплюючою і за поставленою проблематикою, і за широкою читацькою аудиторією. На даний час, попри високий читацький інтерес, літературно-мистецький здобуток П. Маліша не є достатньо вивченим. Тому, беручи до уваги популярність його творів, доцільним є розширення й поглиблення наукових розвідок у цьому напрямі.

*Останні дослідження та публікації.* Творчість П. Маліша є яскравим літературно-мистецьким явищем сьогодення. «Він завжди там, де цікаво, і там, де потрібно бути. І коли заявляємо (і доречно), що газета живе один день, то окремі публікації, написані вправною рукою й об'єктивно, правдиво віддзеркалюють вагомі реалії буття, були і залишаються злободенними. Для його пера характерні оціночно-фактологічна доказовість, узагальнення, полемічність, повнота обґрунтування тієї чи іншої тези», – пише М. Романюк, доктор історичних наук, професор, директор Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України [4].

Відомий поет П. Гірник, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, також ділиться власними думками щодо творчості Петра Івановича: «Є на світі люди, які обмежуючи своє власне, ідуть самостійно. наопащ, і у безвість. Коли родина потім, а честь – назавжди. До таких рідкісних людей козацької вдачі належить і Петро Маліш. Людина, котра не боїться, яка пише правду про сучасне і про минуле. Як би це не було важко і страшно. Але не для його душі. Світлої і зболеної. Його книжково-одкровення про Великий терор на Поділлі і в Україні – це документальна, велика і гірка праця, і правда. Бо і сам він, як і більшість із нас, вижив випадково. Бо є і був просто українцем. Тобто ворогом тоталітарної системи» [2]. А. Радецька, поетеса, письменниця, літературний критик у рецензії «Дорога до світла» на книгу П. Маліша «Блаженні та грішні» акцентує увагу на духовному вимірі його творчості. Внутрішні перипетії, пошуки, питання вибору притаманні новелістиці Петра Івановича [5].

*Мета статті* – дослідити творчий здобуток Петра Івановича Маліша. До завдань можна віднести наступне: на прикладі аналізу його книг «Московська брехня» і «Блаженні та грішні» показати

широту тематичного діапазону питань, які підіймає митець у своїй творчості, своєрідність його творчого стилю, актуальність його творів, що долають межі хронотопу та підкреслити, що творчість П. Маліша є цінним культурно-мистецьким надбанням Хмельниччини.

П. Маліш народився 27 січня 1953 р. у смт. Меденичі Дрогобицького р-ну Львівської обл. Відомий прозаїк, публіцист. Автор 12 книг, серед яких: «Підпиралася золотою тростиною» (1995 р.), «Печаль месника» (1996 р.), «Сиділа високо крикуха» (1999 р.), «Осічка» (2006 р.), «Чому вовк без сорочки» (2008 р.), чотирикнижка «Розгул червоного диявола» (2008 р.), «Розгул диявола триває» (2011 р.), «СТАЛІНоїди» (2013 р.), «Безкровний серпень : червень, липень, серпень 1938 року» (2017 р.), «Блаженні та грішні» (2020 р.). Голова Хмельницької обласної організації НСПУ з 2017 р. Петро Іванович – лауреат премій: «За подвижництво у державотворенні» ім. Я. Гальчевського (2004 р.), міської літературної ім. Б. Хмельницького (2007 р.), регіональної «Скарби землі Болохівської» (2010 р.), Хмельницької міської премії ім. М. Орловського (2011 р.), обласної премії ім. Д. Прилюка за кращу публіцистичну роботу в галузі журналістики (2015 р.). Нагороджений медаллю «Будівничий України» (2001 р.) Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка, Золотою медаллю української журналістики (2014 р.).

В. Горбатюк, відомий український письменник, що також мешкає у м. Хмельницький, аналізуючи творчість П. Маліша, зазначав: «У творчому доробку – казки та оповідання для дітей, історичні новели-легенди, публіцистичні та документальні твори. Зокрема, у трьох історико-публіцистичних книгах, які отримали схвальні відгуки у місцевій та всеукраїнській пресі, розкрито великий терор на Хмельниччині, людиноненависницьку суть сталінізму та комуністичної системи» [6]. Прикметно, що ця тема є ключовою у творчому доробку Петра Івановича. У своїх дослідженнях і публіцистичних роздумах автор висвітлює Великий терор у червні-серпні 1938 р., переконливо доводить на архівних, історичних і літературних джерелах, що для України В. Ленін – геній зла, не «найлюдяніша людина», а нелюд, тиран і злочинець. Аналізуючи спадщину «великого теоретика» у книзі «Безкровний серпень: червень, липень, серпень 1938 року» автор розглядає національне питання, насильницьку радянізацію. З оцінок авторитетних істориків, політичних лідерів, філософів та митців постає правдивий образ вождя російської революції, детально розглядається процес його падіння як ідола тоталітарного режиму в свідомості мас.

Книга «Московська брехня» вражає буквально з першої сторінки, адже епіграфом до книги обрано слова С. Караванського – поета, мовознавця, учасника визвольного руху, дисидента, багатолітнього в'язня концтаборів в СРСР:

Кинути слово, щоб бомбою стало!

Кинути слово, щоб душі трясло!

Кинути слово, щоб всіх хвилювало!

Кинути слово – моє ремесло!

Адже ця книга – Слово – правдиве вираження тих почуттів, які палахкотять в душі автора, того болю, котрий не дає спокою, тієї жаги правди, що змушує невтомно боротися зі злом тим засобом, який Господь вклав у руку автора, пером. І вже не лише автор дошукується правди, а й кожен читач залучений до цього процесу.

Доречно підкреслити, що «Пошук українського слова або Боротьба за національне «я» – одна зі знаних праць Святослава Йосиповича розпочинається з питання «Коли це почалося?». Утім, це питання залишається актуальним й дотепер. І відповіді на нього намагається П. Маліш у книзі «Московська брехня», оскільки тут йде мова про привласнення Росією історії України-Руси. «...Росія далека від демократії, як небо від Землі. Росія далека від цінностей Європи й Америки, від цінностей справедливості, гуманізму й верховенства права...», – писав С. Караванський, будучи в еміграції, – «...Росія розколює Європу. Європейці, будьте пильні!». Уся книга журналіста, письменника П. Маліша є підтвердженням цих слів. Доречно лише зазначити, що акцентує він увагу й на тому, що Росія розколює Україну і закликає нас, українців, пильнувати свою країну, свою історію, слово, боронити власну гідність та свободу від безпідставних зазіхань «старшого брата».

Книга «Московська брехня» містить 21 науково-публіцистичну розвідку, раніше оприлюднені у пресі, зокрема, на сторінках Хмельницької обласної газети «Подільські вісті» протягом надзвичайно складних для України років – в умовах гібридної війни, першочерговою складовою якої є інформаційна війна. «Змова проти правди», – промовиста назва нариса, який відкриває книгу, де йдеться про те, що жертвою цієї війни є також і обдурений російський народ, який всотує в себе нісенітницю, що транслюються з Кремля. І робиться це усвідомлено, в потужній агресивній формі. Хіба ж можна у світлі останніх подій говорити про спільну колиску трьох братніх народів...і чи не виглядає це блюзнірством щодо пам'яті тих, хто віддав своє життя за неьку-Україну? Ця історико-публіцистична розвідка переконливо доводить, що спільна колиска – то лише міф, який «луснув безповоротно», яскравим підтвердженням чому є наше сьогодні.

Диву даєшся, коли читаєш про успадковані століттями шовіністичні завойовницькі наміри Росії і не лише щодо України, але й стосовно інших територій світу, викладені, зокрема, в «Заповіті Петра Великого», про шовіністичні наміри декабристів, висвітлені у програмі П. Пестеля. Всю глибочинь безумства загарбницьких планів Росії демонструє наведений автором факт існування таємної доповідної записки П. Бадмаєва, у якій він закликає царя Миколу II приєднати до Росії Китай, Тибет і Монголію, наказу Троцького про військовий похід на Варшаву, його план захоплення Індії тощо. Усі ці факти є симптоматичними проявами тієї хвороби, яку один із російських журналістів назвав «класичним ідіотизмом».

Прикметно, що у своїх історико-публіцистичних розвідках П. Маліш здійснює всебічний аналіз певних історичних фактів, подій, беручи до уваги як і праці вітчизняних учених, так і доробки деяких російських науковців. Приміром, цитовані «Історія України-Руси» в 11 т. М. Грушевського, «Публіцистика революційної доби (1917–1920 рр.) С. Єфремова, «Конспект історії України» М. Брайчевського, праці М. Костомарова «Дві руські народності», Я. Гальчевського «Проти червоних окупантів» тощо, а також Н. Карамзіна «Предание веков», В. Ключевського «Сочинение в девяти томах», С. Солов'єва «Сочинение. История России с древнейших времен» тощо. Автор говорить й про те, що не всі російські науковці досліджують історію у визначеному путінською ідеологією дискурсі: є і ті, які небезпідставно дивувалися химерним вигадкам «творців» такої історії, зокрема О. Єфименко, О. Толстой, Е. Ільїна та ін.

П. Маліш науково обґрунтовує, що Київська Русь – спадщина України, княгиня Ольга не «великая правительница Рассеї», а Руська князівна, що походить родом із болгарської правлячої династії; князь Святослав, який є символом мужності й нескореності українців, жодним чином не може вважатися величним полководцем Великоросії Х–ХVI ст., прообразом могутності Росії та її завойовницьких амбіцій, а князь Володимир Великий не мав жодного відношення до Москви, адже його життєвий шлях завершився ще до виникнення Московії. Анна Ярославівна – королева Франції не «русская Анна», а відома киянка, молодша донька Ярослава Мудрого, до якого, що є показовим, В. Путін ставиться не прихильно, що цілком зрозуміло, адже Київський князь славився винятковою мудрістю...

Книга є суголосною думці відомого письменника сучасності В. Шкляра. Він повсякчас наголошує, що у нас є один герой, якого ніхто не може вбити. «Вбили Петлюру, Коновальця, Шухевича, Бандеру. Але цього героя ніхто не зможе вбити, хоч він зазнав найбільше нападів зі всіх часів. Це – наша мова. Це той герой, який врятував націю». Цілком зрозуміло, що в книзі «Московська брехня» не могло не бути розділу про нашу мову, де автор чітким курсивом думок і доказів підкреслює – розвиток української мови відбувався цілковито самостійним і незалежним від білоруської та російської мов шляхом, що є предметом досліджень багатьох відомих мовознавців, зокрема І. Срезневського та А. Кримського. Показово, що сьогодні доведено – чимало українських слів та мовних коренів були поширеними ще у період розвитку культури Трипілля.

Вражає стаття «Літописи «дикої северной Руси», де йдеться про привласнення Росією неоціненого скарбу нашого народу, писемних пам'яток «Повість минулих літ», «Слово про закон і благодать», «Слово про Ігоровий похід», «Остромирове Євангеліє» тощо. Дозволю собі поділитися, досить болісні відчуття викликають ті рядки книги «Московська брехня», де йдеться про навмисне спотворення цього літературного-культурного надбання світового значення. Ці та інші факти засвідчують брехливість нав'язаних українцям Москвою міфів про «старшого брата» і «єдиний народ».

П. Маліш висвітлює також проблему корупції в Росії, проте справедливо зазначає, що стосується вона не лише Росії, але й української влади, оскільки це спадок пострадянської системи корумпованості. Він підкреслює, що основним капіталом влади є високий рівень довіри народу.

Зрештою, кожен читач має змогу перевірити свій власний барометр правди, пройшовши разом із П. Малішем шлях нелегкими сторінками української історії від минулого до сучасності.

У складних умовах гібридної війни з країною-агресором (книга написана у 2018 р., спеціальне благодійне видання для захисників України) автор закликає зберігати віру в перемогу. Адже любов до Матері-України, непереможний дух нашого народу є невід'ємною запорукою перемоги:

Ненависть, як і любов,  
Має широкі крила –  
Лише чорні.  
Ллється вояцька кров,  
Живить живих світлосила:  
Ми – непоборні!

За словами автора передмови О. Тимошука, «Він (Маліш) не лише будує барикади з історичних документів і зводить захисні споруди з досконалих фактів, а й атакує, наступає, маневрує в

інформаційному просторі, завдає нищівних ударів, вперто й відважно викриваючи кремлівську облуду, яка отруює свідомість українців...».

Збірка малої прози П. Івановича Маліша (2020 р.) «Блаженні та грішні» містить у собі 49 оповідань. Лейтмотив книги – пошуки людиною себе. Як пише автор: «Доріг у житті чимало. Людина прямує, спотикається, падає, підводиться, йде далі, шукаючи однієї. Щасливої. І знаходить її, що веде до Бога, до самореалізації самої себе». Людина в його книзі – духовний відшліфований Богом алмаз. Сама назва збірки промовиста, бо йдеться не лише про людей Блаженних та грішних, а й про те, що в кожному з нас живе Блаженне та грішне, і, можливо, ми приходимо у цей світ саме для того, щоб всупереч різноманітним перепонам якомога щільніше наблизитися саме до Блаженного світлого початку, плекати його у собі, рости і, зрештою, взяти його з собою у невідомість, щоб постати з ним перед Богом. Саме тому оповідання П. Маліша долають межі хронотопу, адже вони всеохоплююче змальовують людину, її внутрішні пошуки, вибір. Безперечно, услід за автором потрапляємо в інший історичний розріз, переймаємося подіями з минулого. Та доречно зазначити, що заглиблення в історичні реалії України, яка вкотре у складній боротьбі виборює своє право «Бути», осучаснює твір. І це феномен, оскільки в новелах Петра Івановича історії з минулого осучаснені. Маємо констатувати й той факт, що усі нарації, розміщені в зазначеній книзі, мають символічний характер. Вони символізують діалектику внутрішнього світу людини, складні, а інколи й суперечливі пошуки правди. Для подальшого аналізу збірки доцільним є і використання методології засновника структурного психоаналізу Ж. Лакана, яка підкреслює величезну роль Слова як проявлення внутрішнього руху у площині Реального, Уявного, Символічного. Принагідно зазначимо, що читач П. Маліша не лише слідує за цим рухом, але й сам долучається до нього. Замислюється над тим, як би він чинив у подібній ситуації, і що є особисто для нього Реальним, а що – Уявним і, урешті, Символічним.

Книга «Блаженні та грішні» містить у собі 5 розділів: «Незабуте», «Перевтілення», «Образки», «Непомилувані та непокірні», «Людинолюбець». Перший розділ містить 8 новел, другий нараховує 9, третій – 16, четвертий – два твори, п'ятий – 14. Як бачимо, найбільш об'ємними є «Образки» та «Людинолюбець». «Образки», як пише автор: «...розсипи, підняті з життя». Це невеликі за обсягом нариси, намальовані з неабиякою художньою майстерністю. Читач, поза сумнівом, услід за автором милуватиметься ніченькою «дивницею», терплячим бузьком, сміливим горобцем, яблунькою, яка нагадає йому бабусю. Також він неодмінно порине у міркування про неймовірно потужну силу родової пам'яті, а це вже, виходячи з лаканівської тріади, площина Символічного, коли суб'єкт (родова пам'ять) не є Буттям-у-собі, чи Буттям-для-себе, а, швидше, «Буттям-для-інших». Виразно в образах звучать екзистенційні мотиви («Для правнучки», «Ніч як старість», «Ранок – хіба вечір?», «Два файли», «Розіпнутий», «Туга», «А дорога одна»), що, у свою чергу, спонукає до власних мандрів пошуку свого «Я» у площині лаканівської топіки.

Символічним є те, що завершується книга розділом «Людинолюбець». Тут містяться, як пише автор, «християнські оповідки». Цей розділ є символічним і в загальному значенні цього слова, і лаканівському розумінні. Адже ключовими термінами Символічного (за Лаканом) є заборона, закон, що підкреслює домінуючу позицію над Реальним (у попередніх дослідженнях автора цієї статті інтерпретується як Текст) та Уявним (у попередніх дослідженнях М. Дем'янюк інтерпретується як Читач [1]. І, загалом, головний момент лаканівської топіки – це взаємодія уявного як джерела суб'єктивно ілюзорного синтезування та символічного, яке являє собою сукупність об'єктивних механізмів мови й культури. Показово, що розпочинається розділок цитацією відомої представниці протестантського руху, ідейної реформаторки адвентизму Еллен Уайт: «Було б добре, якби ми щодня проводили одну годину в роздумах про життя Христа...Коли ми будемо таким чином розмірковувати про Його велику Жертву заради нас, наше довір'я до Нього ставатиме постійним, а любов – живою; ми цілковито сповнимосся Його Духом. Якщо бажаємо врешті-решт бути спасеними, повинні засвоїти науку каяття і приниження біля підніжжя хреста» [3]. Усі без винятку нарації в «Людинолюбці» є життєвою інтерпретацією вищезазначених слів Е. Уайт. Життєва мудрість, доброта, любов пронизує ці оповідки. Сумує самотня старенька в новелі «Біль у білу заметіль», згадає минуле, сповідується хатній німоті. Та раптом колядка лунає під її вікном, зіграє серце, і вона тут у хатині біля різдвяної свічі долучається до тієї радісної новини, яка споконвіку і всюди підносить душу людини «Пречиста Діва Мати Сина породила...». Світлом наповнює серце перший промінь, який проник у яскиню і розбудив дитину (новела «Пришестя»). Замислює оповідь «Сталось», де читач через внутрішній монолог Ісуса долучається до прийняття важливого рішення. І стосується це не лише безпосередньо героя, але й усього майбутнього людства: «Не витерплю мук?» – «Я тебе не залишу» [3] – відлунням лягло на душу. Підвівся Ісус і мовив: «Мушу». «Світло – Його заповіді, дорога і правда, і життя», – такими словами завершує цю нарацію автор. У новелах «Віруючий?», «Скарбошукач», «Навчитися мовчати», «Голос», «Безрукий Ісус», «Єдине, чого не забуває», «Чим багатий» також йдеться про шлях людини до Бога, світле осяяння і гіркий жаль за марно витраченим часом і нездійсненими світлими справами («Прикро, подумав

чоловік, що цієї поради не доводилося чути раніше...» [3]. Особливо променисто мовною є нарація «Людинолюбець», де автор нагадує читачеві Євангелічні слова про непрминушу Любов, підкреслює, що Ісус є Посланцем Божественного людинолюбства. Показово, що саме у розділі «Людинолюбець» є невеличка за розміром, але надзвичайно глибока оповідка «Аби повернутись...», яку можна назвати квінтесенцією усієї книги. «Такий закон Тогосвіття – на землі працювати над собою, збагачуватися духовно і врешті-решт стати богоподібною людиною» [3], – читаємо тут.

При прочитанні розділу «Незабуте», з якого розпочинається книга, відчуваєш: усе, про що пише автор, до щему близьке йому і кожен із персонажів лишив свій глибокий відбиток у його душі. П. Маліш майстерно створює особливу атмосферу, яка занурює читача в описані тут події. Тому читач не лише читає його книгу, а ще й прочитує, тобто пропускає через власне серце. Спорідненими для нього стають і образ бабці Килини, і дядька Афона. Без сумніву кожен із нас із превеликою радістю вслід за дядьком Сидором зламав би фронтву ложку і вживав би їжу мирною. Зворушують спогади коваля Герасима, розповідь про Льоньку, який «..завчасу зрікся погорди, очистив душу, сповнену облуди. І встиг позбутися покаанням гріха, перш ніж смерть спинила серце» [3], покаянна молитва Колишнього. В основі оповідання «Давне», що складається з 7 частин, лежать події з життя автора. Попри те, що їх сюжетні лінії різняться, вони вдало доповнюють одна одну. Урешті стає зрозумілим, що усі персонажі, змальовані події є тим неминущим промовистим Давнім, яке переходить у Незабутне. І ті слова під материнським листом «Тату моя рука», яку батько «...лягаючи на холодні нари, виймав...і прикладав до пошерхлих уст» [3], і цей дотик, наповнений життєдайною енергією, подібно до сюжету «Народження життя» у славетному розписі Мікеланджело Сікстинської капели, набувають символічного значення, адже підкреслюють зв'язок поміж минулим, сучасним і майбутнім. Тому надзвичайно гармонійно і проникливо звучать наприкінці оповідання слова автора: «Відчуваю: пробуджується в мені, мов у дереві соки весною, дивна сила. Сила незборимого духу» [3].

У другому розділі книги «Блаженні та грішні», що має назву «Перевтілення», автор змальовує внутрішні колізії персонажа, який потрапляє в незвичні для нього обставини. В оповіданнях цього розділу автор активно використовує іронію, жарт. Прикметно, що ці використані прийоми не лише не порушують лейтмотиву книги, а, навпаки, доповнюють його новими барвами з життя, адже збірка є максимально живою, дивовижно життєдайною, тобто віддзеркаленням усієї розкішної палітри самого життя...

Неодмінно спонукатимуть читача до роздумів і триптихи з четвертої частини книги «Немилувані та непокірні». У триптисі-легенді «Не розбійник» усебічно, зокрема й через внутрішній монолог персонажа, змальовано постать народного героя Устима Кармелюка. Показано міць його духу, незламність характеру, і також величезна сила Любові, яка «...повинна бути одна. Як Бог. Як Правда. Як одні мама і тато...» [3]. Принагідно зазначимо, що автора доволі часто у своїй творчості звертається до образу Кармелюка. Так, у 1993 р. світ побачила його книга «І нарекли Устимом. Легенди», яка є збіркою літературних легенд про подільського месника. До її складу увійшли п'ять легенд: «І нарекли Устимом», «Послання», «Відібрані ключі», «Ворожба», «Кара». Цікаво, що автор, який очевидно симпатизує героєві, намагається передати його внутрішні перипетії. Та попри все Кармелюк керується словами: « Не за себе мстити прийшов...Отож не тільки за себе – від усіх скривджених караю» [3]. У триптисі-уяві «Історик» центральним є образ науковця університету, який сміливо висловлює свої справедливі міркування слідчому, спонукаючи таким чином його заглянути у свою власну душу, щоб зрештою углядіти там страшну безодню. І як пророче звучать сьогодні слова автора: «Кулі завжди в авторитеті. Кулі готові до наказів своїх господарів і тупо мстяться невинним жертвам. Кулі пишуться своїм призначенням і своєю убійною силою...Хто вилле кулю на освячених материнських причитаннях-зоїках, дитячих сльозах і всадить її в серце або мізки Верховнику війни?!...» [3].

Збірка малої прози «Блаженні та грішні» надзвичайно глибока, всеохоплююча за змістом. Читач, потрапляючи в нові для нього реалії, має можливість з позицій сьогодення, крізь призму змальованого автором минулого, подивитися на описані події, долучитися до внутрішніх шукань, цінностей, які не зникли в минулому, а навпаки, лишаються так само актуальними і дотепер. Тому й читач залюбки мандрує вслід за автором у площині лаканівського Уявного, Реального і Символічного, долаючи усілякі внутрішні межі. Тому й такими промовистими є назви розділів, заключний з яких «Людинолюбець» набуває особливо вираженого Символічного значення. Варто відмітити, що як і сама збірка загалом, так і кожне оповідання в книзі, є пошуком того великого біблійного споконвічного Символічного, яке і надає людському життю справжнього сенсу. «За життєвими перипетіями автор наче приховує поняття життя і смерті, які, насправді, найсуттєвіші у книзі. Якщо життя дається людині з народження, то смерть веде до кінця. За цей відрізок часу людина може і нагрішити і, покаявшись, очиститись перед Богом. У кожного свій хрест і вибір», – пише у своїй рецензії, присвяченій П. Малішу, подільська письменниця, поетеса, авторка численних рецензій і відгуків А. Радецька [5].

*Висновки.* Досліджені збірка художньо-публіцистичних творів «Московська брехня» та збірка малої прози «Блаженні та грішні» відомого подільського письменника П. Маліша. Показано, що ці різножанрові книги єднає основний мотив – волелюбність та нездоланність українського народу, які ґрунтуються на глибокій пошані до свого родового коріння, любові до своєї країни, героїчній мужності її захисників. Акцентована увага на актуальності його творчості. Підкреслено, що творчий здобуток П. Маліша долає межі хронотопу. Беручи до уваги вагомий внесок автора в літературне, культурно-мистецьке життя Поділля, можемо говорити про необхідність подальшого поглибленого вивчення творчості цього відомого письменника, голови Хмельницького осередку Національної спілки письменників України.

#### Список використаної літератури

1. Дем'янюк М. Лаканівська топика: інтерпретація й дискурсивна практика. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. Одеса : Одеськ. юрид. акад., 2015. С. 45-48.
2. Маліш Петро Іванович. URL : [https://cbs.km.ua/index.php?dep=1&dep\\_up=271&dep\\_cur=471](https://cbs.km.ua/index.php?dep=1&dep_up=271&dep_cur=471) (дата звернення: 21.06.2022).
3. Маліш П. Блаженні та грішні: мала проза. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута», 2020. 148 с.
4. Романюк М. М. Оратаї журналістської ниви. *Українські редактори видавці публіцисти*. Львів: Вид-во Львів. наук. б-ки ім. В. Стефаника, 2002. 236 с.
5. Радецька А. Життєствердні істини: рецензії та відгуки. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2021. 120 с.
6. Горбатюк В. І. Маліш Петро Іванович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн]* / гол. редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін., НТШ. Київ: Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=63129](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=63129) (дата перегляду: 30.09.2022).

#### References

1. Demianiuk M. (2015). *Lakanivska topika: interpretatsiia y dyskursyvna praktyka* [Lacaniv topic: interpretation and discursive practice]. Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii. Odeska yurydychna akademiia [in Ukrainian].
2. Malish Petro Ivanovych. URL : [https://cbs.km.ua/index.php?dep=1&dep\\_up=271&dep\\_cur=471](https://cbs.km.ua/index.php?dep=1&dep_up=271&dep_cur=471) (access date: 06/21/2022). [in Ukrainian]
3. Malish Petro (2020). *Blazhenni ta hrishni: mala proza* [Blessed and sinners: small prose]. Kamianets-Podilskyi: Ruta Printing House LLC.148 p. [in Ukrainian].
4. Romaniuk M. M. (2002). *Oratai zhurnalistskoi nyvy. Ukrainski redaktory vydavtsi publitsysty* [Oratais of journalistic field. Ukrainian editors, publishers, publicists]. Lviv : University of Lviv, Faculty of Science, s-ty named after V. Stefanyk. 236 p. [in Ukrainian].
5. Radetska A. (2021). *Zhyttestverdni istyny: retsenzii ta vidhuky* [Life-affirming truths: reviews and feedback]. Vinnytsia.120 p. [in Ukrainian].
6. V. I. Horbatiuk (2018). *Malish Petro Ivanovych. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy* / edited by: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak, etc., NTSH. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=63129](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=63129) (view date: 09/30/2022). [in Ukrainian].

#### CULTURAL AND ARTISTIC PROPERTIES OF THE KHMELNYCH REGION (THE WORK OF PETR MALYSH)

**Demianiuk Maria** – Candidate of philological sciences, Associate professor Associate Professor of the Department of International Communication and Political Science, Khmelnytskyi National University, Khmelnytskyi

An overview of the creative work of the famous Podil writer Pyotr Ivanovich Malysh is presented, in which an important place belongs to the Ukrainians' understanding of their own history, criticism of imperial myths, analysis of the complex path of state formation, praise of the indomitable spirit of sacrifice for freedom, which is the Symbolic thing with which the categories «Ukrainian people» are associated, «Ukrainian nation». The collection «Moscow Lies» is considered, which contains journalistic and analytical materials that are devastating to the myths and dogmas created by Kremlin propaganda during the last three hundred years. The book «Blessed and Sinners» by Pyotr Malysh was analyzed, which included prose miniatures, short stories and short stories that encourage the search for true, real sessions in human life. It was found that the above-mentioned books by P. Malysh, although they differ from each other in their genre palette, are nevertheless consistent in their thematic content, because they combine the leitmotif of the indomitable strength of the Ukrainian people, which is based on love and respect for the native land. It is emphasized separately that the thematic range of Petr Malysh's creative output is extremely relevant in our time. His work overcomes the boundaries of the chronotope and is a valuable achievement of the cultural and artistic life of Podillia.

**Key words:** Petro Malysh, Podillia, «Moscow Lies», «Blessed and Sinners», Kremlin myths, search for truth, spiritual values, Symbolism.

Надійшла до редакції 3.11.2022 р.

УДК 37.015.31:792 «1990/2001»

## МАРІЯ ІГНАТЮК : ТВОРЧА ДИНАМІКА ТА АКМЕОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ ДІЯЛЬНОСТІ

**Федорків Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії  
Навчально-наукового Інституту мистецтв,  
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника,  
м. Івано-Франківськ  
<https://orcid.org/0000-0003-4762-6564>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.571>  
oksana.fedorkiv@pnu.edu.ua

Проаналізовано педагогічний і творчий шлях Марії Ігнатюк – викладачки, мисткині, розглянуто основні етапи творчого та педагогічного становлення, досягнення «акме» професійної діяльності. В контексті акмеологічного підходу розглянуто динаміку становлення педагога-професіонала, простежено органічне поєднання професіоналізму особистості і професіоналізму діяльності. Успішне поєднання «акме» педагога і «акме» творчого буття, що підкреслює універсальність обдарованої особистості уможливило виховання плеяди акторів, діячів сцени, працівників культури, а також створення авторського радіо театру «У соборі слова Марії Ігнатюк».

*Ключові слова:* акмеологія, професія, особистість, творчість, освіта, професіоналізація, культура, фахівець.

*Постановка проблеми.* Прикарпаття – край де здавна плекалась власна театральна традиція. Проте лише на зламі ХХ – ХХІ ст. актуалізується проблема здобуття професійної театральної освіти на Івано-Франківщині. У відповідь на інтенсифікацію театрального життя і зростаючий інтерес до театру, в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника 2002 р. відкривається спеціальність «Театральне мистецтво», а згодом кафедра сценічного мистецтва і хореографії. Виникає необхідність формування колективу викладачів кафедри, здатних забезпечити високу якість викладання дисциплін циклу професійної підготовки актора. За короткий час керівництво Інституту мистецтв, осібю його директор, А. Грицан, зумів об'єднати в один колектив кращих акторів, режисерів, виконавців, які розпочали успішну педагогічну діяльність із підготовки молодих акторів.

У статті проаналізовано педагогічний і творчий шлях викладачки кафедри з дисципліни «Сценічна мова» М. Ігнатюк, виявлено основні етапи її становлення в професії та творчості. М. Ігнатюк присвятила своє життя викладанню дисципліни «Сценічна мова», а її численні здібності яскраво втілилися у багатогранному творчому бутті. Вона виплекала плеяду акторів, діячів сцени, працівників культури, а її багаторічний духовний і творчий послуг постав у вигляді справжнього духовного явища – «Собору слова Марії Ігнатюк».

Дослідження професійного вдосконалення і досягнення людиною вершини своєї професійної діяльності є полем наукової проблематики акмеології, тому саме в контексті акмеологічного підходу розглянуто динаміку становлення педагога-професіонала.

*Мета статті* – виявити етапи становлення М. Ігнатюк як педагога та мисткині на шляху досягнення вершини «акме» її професійної діяльності.

*Методи дослідження* – інтерв'ю, аналітичний, наукової реконструкції, компаративний, історіографічний.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Вивчення творчого і життєвого шляху видатних представників певної конкретної сфери діяльності давно лежить в основі передачі досвіду людства. Цій тематиці присвячена чимала кількість досліджень, монографій і публікацій провідних українських науковців: Н. Корнієнко, Г. Веселовської, М. Гайдабури, В. Заболотної, С. Максименко, Н. Єрмакова. Дослідники Інституту мистецтв Прикарпатського університету (А. Грицан, С. Хороб, В. Дудчак, Г. Карась, Т. Осадчук), а також науковці кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського національного медичного університету В. Качкан та М. Сулятицький у своїх працях досліджують діяльність акторів, режисерів й видатних педагогів, що послужили на ниві мистецької освіти Прикарпаття. Основні підходи та тенденції у вивченні суті та особливостей професіоналізму розкрито у роботах із педагогічної акмеології (Б. Ананьєва, А. Бодальова, В. Бодрова, Є. Іванової, Н. Терентьєвої, В. Шадрікова; професіоналізм у педагогічній діяльності проаналізовано у роботах І. Багаєвої, А. Деркач, Н. Кузьміної, В. Панчук). У матеріалі використано також інтерв'ю з М. Ігнатюк.

*Вклад основного матеріалу.* Педагогічна і творча діяльності часто поєднуються як грані таланту однієї особистості. Педагогічна діяльність – це вид соціальної діяльності, спрямований на передачу від старших поколінь молодшим накопиченого культурного досвіду, створення умов для їх особистісного розвитку та підготовки до виконання певних соціальних ролей у суспільстві. Педагогічна діяльність



потребує постійного особистісного зростання, вдосконалення професійної майстерності, шліфування індивідуальних практичних умінь і навичок, оновлення теоретичних основ практичного досвіду. Творча діяльність – це індивідуальна чи колективна праця, результатом якої є створення чи інтерпретація творів, що мають культурну цінність. Творча особистість виявляється в активній багатогранній діяльності людини і потребує постійного розширення бази знань для експериментування. Отже, і педагогічна, і творча діяльність передбачають невідпинний розвиток до досконалості і професіоналізму.

Вивченням закономірностей і феномену розвитку людини до найвищого ступеня її зрілості займається відносно молода наука – акмеологія. У контексті цього дослідження особливо адаптується педагогічна акмеологія, що вивчає професійне становлення педагога, досягнення ним вершин у фаховій діяльності, шляхи і способи вдосконалення як професіонала. «Важливо розглянути такі компоненти як підвищення професійної компетентності; професійне вдосконалення вмінь та навичок; засвоєння нових способів прийняття рішень; опанування нових продуктивних алгоритмів для вирішення професійних задач; вдосконалення самоконтролю; опанування нових технічних засобів діяльності» [6].

Професіоналізм – основоположна категорія акмеології і повністю відповідає її основному принципу – єдності особистості та діяльності. Професійна акмеологія аналізує професійну діяльність і визначає рівень зрілості фахівця. Становлення професійності проходить чотири етапи оволодіння професією: *початковий рівень* (адаптація); *рівень фахової майстерності* (використання у своїй діяльності кращих зразків професійного досвіду); *рівень самоактуалізації в професії* (усвідомлення можливостей професії для розвитку особистості, саморозвиток) та найвищий рівень – *рівень творчості фахівця* (особистісний творчий внесок). Поняття «професіоналізм» тісно пов'язане з поняттям «професіоналізація», тобто процесом становлення і розвитку професіоналізму на всіх рівнях та сферах. Поняття «професіоналізація особистості» передбачає два взаємопов'язаних компоненти:

- психологічний аспект (становлення професійної самосвідомості, розвиток внутрішніх особистісних структур індивіда), що означається як «професійний розвиток»;
- соціальний аспект (формування професійних знань, вмінь, навичок, засвоєння соціально-професійних норм, становлення особистості як суб'єкта фахової діяльності), що означається поняттям «професійна соціалізація».

Розрізняють первинну професіоналізацію, що передбачає отримання знань, умінь і навичок, необхідних для успішного початку професійної діяльності, тобто набуття спеціальності. Показником успішного проходження етапу первинної професіоналізації є закінчення професійної освіти й здобуття професійної кваліфікації. І вторинну, мета якої – перетворення фахівця в професіонала – психологічний, соціальний, світоглядний розвиток особистості, формування особливої професійної майстерності і творчого підходу. Фактично, на етапі вторинної професіоналізації досягається «акме» діяльності в професійній сфері.

Розглядаючи творчість і діяльність особистості, прийнято брати до уваги її становлення від раннього дитинства, коли закладаються основи характеру, проявляються здібності, формуються основні принципи ставлення до життя і світоглядні орієнтири. «Всі ми родом із дитинства» (Антуан де Сент-Екзюпері). Саме крізь призму основних етапів професіоналізації розглядаємо становлення педагога і мисткині Ігнатюк Марії Миколаївни.

М. Ігнатюк походить із с. Середній Березів Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Її творчий шлях розпочався рано, ще в місцевій школі, де вона виявляє здібності читця і постійно виступає на художніх заходах. Слово, в його найвищому сенсі, запалювало її дитяче серце бажанням пізнавати його все більше. І доля дарує перші знамення – зустріч із Д. Павличком і О. Затварською. М. Ігнатюк читає поему І. Франка «Каменярі» на святкових урочистостях у селищі Яблунів, де поета приймають до Спілки письменників України. На одній сцені виступають поет Д. Павличко, акторка Коломийського драматичного театру О. Затварська та учениця середньої школи М. Ігнатюк. Під впливом вражень від того, як слово знаходить свою сценічну форму буття, Марія утверджується в думці, що саме Слово буде сенсом її життя.

У старших класах Марія, як талановита учениця, виступає на оглядах і конкурсах, веде концерти, читає поезію і вже не вагається у виборі майбутньої професії. Після закінчення школи обирає навчання в Ківерцівському культурно-освітньому училищі (нині – Волинський коледж культури і мистецтв ім. І. Стравінського).

Наступним етапом професійного становлення стало навчання в Харківському державному інституті культури (1963-1967 рр.) (тепер Харківська державна академія культури). Режисерський фах здобуває в творчій майстерні заслуженого артиста України М. Терещенка, який свого часу очолював так зване «ліве крило» у Молодому Театрі Леся Курбаса і був постановником п'єс І. Микитенка. Курбасівці, що формувалися під впливом його експериментів і високих творчих досягнень, їхнє викладання в інституті було справжнім переданням традицій Леся Курбаса, носіями яких вони були і не могли тоді про це казати

вголос. У Харкові М. Ігнатюк потрапляє в середовище театральних майстрів і кращих педагогів з акторського фаху. «Майстерність актора» вона опанувала під наставництвом проф. Олексія Глаголіна. Сценічну мову викладає Майя Мушкіна, учениця видатного теоретика сценічного мовлення Романа Черкашина з «гніздов'я» Курбаса, який у своїй книзі спогадів «Ми – березильці» так відгукнувся про зустріч із Лесем Курбасом: «Скінчилися блукання молодості, у наше життя остаточно увійшов український театр. Міцно й назавжди» [9; 7]. За підручниками з техніки сценічного мовлення «Художнє читання: техніка та логіка мови» (1955 р.), «Робота читця над художнім твором» (1958 р.), «Виразне читання» (1960 р.), «Художнє слово на сцені» (1989 р.) авторства Р. Черкашина дотепер ведеться викладання у художніх навчальних закладах. Свого часу вони стали першими теоретичними працями зі сценічної мови. Не дивно, що М. Мушкіна, яка вже за доброю традицією мала дві вищі освіти – акторську і режисерську, сформулила в своїх студентів високі ідеали в професії, навчила бути надвимогливими до себе і саме її майстерне викладання буде для Марії Миколаївни певним орієнтиром у подальшій власній педагогічній діяльності.

Отже, творча особистість М. Ігнатюк плекається колективом кращих педагогів Харківського інституту культури. Її навчання в даліні від дому позначається важкими матеріальними умовами, доводиться підпрацьовувати, щоб виживати. Тут вона проходить адаптацію на сцені місцевого театру, де з'являється як учасниця масових сцен і отримує за це свою першу невеличку платню. Загалом, роки навчання у Харківському інституті культури стали визначальними і сформували такі риси її характеру як висока вимогливість до себе, відповідальність, здатність до самопідготовки, самоперевірки і самоконтролю, постановки творчих завдань, постійного вдосконалення, відкритості до нових знань і пошуків, адаптації до незнайомого середовища та його вимог, уміння реагувати на зміни. Це були роки опанування професії і справжня школа життя.

Підсумовуючи вищеописаний період, зазначимо, що за всіма характеристиками він належить до етапу первинної професіоналізації, пов'язаної з набуттям професійної освіти і необхідного рівня знань та компетенцій для реалізації потенціалу фахівця на наступному, вторинному етапі професіоналізації.

Роки навчання в інституті дають М. Ігнатюк необхідні знання та вміння для того, щоб розпочати власну педагогічну діяльність, яку вона реалізує у Хустському культурно-освітньому технікумі (нині Ужгородський коледж культури і мистецтв), в якості викладача навчальних дисциплін «Сценічна мова» та «Грим». Відбувається входження до педагогічної професії, апробація власних сил, професійні пошуки і здобувається перший педагогічний досвід. Проте Марія Миколаївна, відчуваючи високий творчий потенціал, відгукується на пропозицію, що надходить з Івано-Франківська, і вже наступного 1968 р. обіймає нову посаду та розпочинає свою діяльність як артистка філармонії.

Семирічний період роботи в Івано-Франківській обласній філармонії (1968-1975 рр.) є за всіма ознаками творчим. М. Ігнатюк працює артисткою літературно-музичного лекторію філармонії. Вона – читець, ведуча концертів, лекторка літературно-музичних програм. Творча атмосфера філармонії, високий фаховий рівень солістів, які здебільшого були випускниками консерваторій, сприяли всебічному творчому розквіту молодій артистці. Підготовка концертів за участю відомих співаків А. Януша, М. Родіонової, І. Копійчука, І. Мокрецької, В. Штерляка ставила нові професійні завдання і перед нею. Численні виступи, подорожі, цікаві знайомства з творчими людьми відкрили сприятливі можливості мистецького самовираження, виогранення неперепутного таланту молодій артистці.

Особливого значення в досягненні «акме», тобто вершини діяльності, набуває постійний рух до нових знань. Професіоналізація має два аспекти прояву: зовнішній передбачає цілеспрямовану діяльність певних соціальних інститутів або держави загалом щодо професійної підготовки й професійного розвитку особистості; внутрішній передбачає свідому активну участь людини в засвоєнні професійних знань, умінь і цінностей, її прагнення до професійної самореалізації, тобто професійне самовиховання. Зовнішній аспект вторинної професіоналізації на практиці часто реалізовується через різні форми підвищення професійної кваліфікації. Взаємодія цих двох аспектів забезпечує отримання нових компетенцій і якісний поступ до професії.

З огляду на ці теоретичні позиції відзначимо важливість заходів, пов'язаних із набуттям нових фахових знань через професійні стажування. Професійні стажування М. Ігнатюк, артистки лекторію Івано-Франківської філармонії, відбувалися тричі і проходили в Києві, Ленінграді та Москві. В Ленінградському державному інституті культури ім. Н. Крупської (нині Санкт-Петербурзький державний університет культури і мистецтв) протягом двох місяців стажування вона не лише мала змогу ознайомитись із методикою викладання дисциплін професійного циклу підготовки актора в навчальних аудиторіях кращих викладачів закладу, а й активно працювала як організатор традиційних Шевченківських вечорів. Із Петербургом, як відомо, нерозривно пов'язане ім'я Т. Шевченка і він завжди буде частиною історії великого сина українського народу, несучи печать його слави як художника, адже він навчався у Петербурзькій Академії мистецтв і, як поета, адже саме у Петербурзі 1840 р. Шевченко

видає свою першу збірку віршів. Знайомство з Петербургом відбувається нерозривно від Шевченківської тематики. Тут М. Ігнатюк знайомиться з видатним українським художником Ф. Гуменюком, який після закінчення Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна (колишня Імператорська академія мистецтв, в якій навчався Т. Шевченко) там жив і працював. Тема Шевченкіани посідає вагоме місце в творчому доробку художника. Визначальною відтепер вона буде і для М. Ігнатюк.

Стажування у Московському державному інституті культури тривало один місяць і запам'яталося яскравим театральним життям тодішньої столиці, а також можливістю відвідати легендарні театри МХТ ім. А. Чехова, Театр на Таганці, Малий театр.

На Івано-Франківщині у Марії Миколаївни зав'язуються тісні творчі зв'язки з українськими письменниками С. Пушиком, П. Угляренком, Ю. Керекешем, С. Бабієм та ін. Саме С. Пушик запросив молоду мисткиню доєднатися до письменницької когорти і читати українську поезію на численних літературних виступах містами і селами Прикарпаття та Закарпаття. Отже, яскраво проявляється комунікативний аспект професіоналізації, який розглядаємо як один із механізмів становлення фахівця. Оскільки обмін продуктами професійної діяльності і соціально-культурна взаємодія між різними професійними сферами набувають винятково важливого значення як у становленні фахівця, так і в еволюції самого соціуму.

Перехід у 1975 р. на постійне місце роботи до Рівненського державного інституту культури (з 1998 р. Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету) виокремлює педагогічну діяльність як основну. М. Ігнатюк – провідний фахівець зі сценічної мови, в 1992 р. здобуває атестат доцента і переходить на посаду доцента, а 1993 р. обіймає посаду завідувачки кафедри театральної режисури РДК. У цьому ж році нагороджується медаллю «Ветеран праці».

Її акмеологічне становлення відбувається в нерозривній єдності педагогічної діяльності і творчості. Аналіз професійної діяльності дозволяє виділити основні чинники, що вплинули на її професіоналізацію: здібність до педагогічної діяльності; професійна компетентність; педагогічна мотивація; гуманістична спрямованість; особистісні якості та сприятливі зовнішні чинники. Це спряло синергії творчої і теоретичної складових у навчальній майстерні М. Ігнатюк. Високий рівень фахової підготовки, постійний пошук нових методів і підходів у роботі зі студентами, невід'ємна практична складова з опорою на театральну-сценічну сферу, стійкість теоретичних засад, висока самоорганізація і мотивація, прогнозування і моделювання уявного результату, неперервний рух до ідеалу, емпатія, екстраверсія, енергетизм, психологізм стали запорукою успішної її педагогічної діяльності. Обдарована студентська молодь під наставництвом Марії Миколаївни успішно реалізовувала всю неповторність таланту та індивідуальне обдарування кожного студента – майбутнього митця. Її студенти постійно брали участь у творчих конкурсах різного штибу і виявляли свої високі результати як дипломанти і переможці, а згодом успішно продовжили свою власну творчу і педагогічну діяльність. «Наша творча мама» – так відгукуються про неї студенти і не розривають творчих зв'язків із своєю наставницею.

Як завідувачка кафедри театральної режисури РДК, М. Ігнатюк неодноразово запрошувалася Головою журі різноманітних творчих конкурсів і Головою державної екзаменаційної комісії фахових навчальних закладів.

Як справжній професіонал, вона вдало поєднала педагогічну роботу в РДК зі сценічною діяльністю і впродовж багатьох років працювала читцем естрадних колективів Рівненської державної філармонії (кер. – заслужений діяч мистецтв України Б. Депо), а також помічником-консультантом зі сценічної мови в Рівненському муздрамтеатрі, членом Художньої ради (гол. режисер – Я. Маланчук). Творчий набуток М. Ігнатюк, як самобутньої мисткині, представлений численним сценічно-концертним репертуаром. 3-посеред гами вагомих представлень виокремимо музично-літературну композицію за поезіями Т. Шевченка «Не для людей тієї слави» в супроводі рок-групи «Незаймана земля» (художній керівник – заслужений артист України Л. Репета), яка відбувалася в глядацькій студії «Самовидець» Рівненського обласного музично-драматичного театру. Продовженням попередньої є авторська шевченківська концертна програма «Слава тим, хто прагне волі» або «Український Прометей» за участю бандуриста-вокаліста Н. Волощука та заслуженого артиста України О. Заворотнього, яка дебютувала в Рівненській обласній державній філармонії і згодом мала тривале сценічне життя. Публіцистично-художня оповідь «Поема про Довженка» лилася до слухача романтизовано-елегієюною «Зачарованою Десною» та глибокоемоційними прозовими творами «Мати» і «Воля до життя».

У концертному репертуарі М. Ігнатюк переважають твори Т. Шевченка, зокрема, «І мертвим, і живим...», «Кавказ», «Стоїть в селі Суботіві», «Минають дні, минають ночі», «Гоголю», «Розрита могила», уривки з поем «Наймичка», «Катерина», «Марія», вірші «У нашій раї на землі», «У тієї Катерини» та ін. М. Ігнатюк не тільки виконавиця, вона є авторкою і режисеркою відеофільму «Свою Україну любіть», численних радіопередач, лекцій-концертів, літературно-музичних композицій.

Презентаційна географія творчості М. Ігнатюк сягає й українського поза межжя. Вона була авторкою сценаріїв, брала участь в постановці, виступала як читець поезії Шевченка на творчих вечорах, присвячених вшануванню Т. Шевченка. Виступала перед українською патріотичною культурологічною громадою Петербурга (1988 р.) та Мінська (1990 р.). Зосібна і виступи перед освітянами в будинку учителів ім. Б. Петрульоніса в столиці Литви – Вільнюсі (травень, 1995 р.). Разом із Марією Миколаївною виступали і її студентки – Оксана Іваненко та Тетяна Петрушко. Остання глибоко зворушила глядачів своїм виконанням поеми про Чюрльоніса. За прикладом В. Стефаніка, одного з її найулюбленіших майстрів пера, який неодноразово мовив до шанувальників української духовної культури засобами літературно-сценічного концертування під глибоко влучною номінативною квінтесенцією «Усе, що я писав, мене боліло...», М. Ігнатюк несла світами українське слово, думку та ідею.

Отже, якщо спробувати проаналізувати рівень професіоналізації фахівця на певному етапі за допомогою професійної акмеології, яка має такі рівні [2]: початковий (оволодіння професією), фахової майстерності (використання у своїй діяльності кращих зразків професійного досвіду, оволодіння прийомами індивідуального та особистісно-орієнтованого підходу до суб'єктів взаємодії); рівень самоактуалізації в професії (усвідомлення можливостей професії для розвитку особистості, саморозвиток за допомогою професії) та найвищий рівень – рівень творчості фахівця (особистісний творчий результат, внесення авторських пропозицій щодо окремих завдань, прийомів, засобів, методів, форм організації процесу навчання, створення нових систем ефективної взаємодії), то розглянутий вище період діяльності М. Ігнатюк, від початку роботи в Рівненському державному інституті культури і до моменту переходу на постійне місце роботи в Інститут мистецтв ДВНЗ «ПНУ», можна за всіма ознаками вважати виходом на рівень самоактуалізації в професії з наявними ознаками наступного, найвищого рівня – рівня творчості фахівця.

Із 2004 р. М. Ігнатюк переходить на постійне місце роботи до Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка», на кафедру театрального та хореографічного мистецтва. Пріоритетними в педагогічній діяльності є аспекти театральної сценічної мовної практики. Особливо показовим стає поєднання різних методичних прийомів із використанням під час проведення занять із дисципліни «Сценічна мова» інноваційних засобів навчання з демонстрацією авторських програм, представлених у формі відеофільмів «Поезія педагогіки», «Школа майстерності», «Свою Україну любіть» (за творами Кобзаря) та «Батурин» (за однойменною поемою О. Бабій). Саме тут вона активно займається викладацькою, художньою, науково-методичною діяльністю. В її доробку низка методичних посібників – «Літературно-музична композиція та монтаж», «Основні правила української орфоєпії та відхилення від її нормативних форм», «Постановка мовного голосу», «Проблеми фахової підготовки режисера», «Монолог у мистецтві драматичної вистави». Упродовж відносно короткого часу з-під її пера вийшло кілька знакових видань як навчально-методичного, так і культурно-пізнавального змістового наповнення, які виявилися навчально-методичною знахідкою для художніх навчальних закладів України. Це «Монолог у мистецтві драматичної вистави. Рівне, 2001, «На кону вічності». Івано-Франківськ, 2005, «Свічадо зореслова». Тернопіль, 2011, «Не забудьте пом'янути...» Шевченкове слово у мистецтві читця». Івано-Франківськ, 2013, «Безсмертя Беркута». Сторінки життя і творчості корифея Коломийського театру В. Симчича. Івано-Франківськ, 2015.

Особистісна мотивація на досягнення успіху в професії, високий рівень володіння теоретичними засадами, невід'ємна творча компонента, поєднання аудиторних занять із практичними уможливили підготовку талановитих митців, здатних до самостійної творчості в різних видах діяльності. Студенти М. Ігнатюк є лауреатами всеукраїнських конкурсів, фестивалів, серед них В. Лазорик, О. Барнашевська, О. Новосад, С. Мартишин, О. Іваненків, В. Янчук, Л. Турчиняк, А. Сермяга, Н. Годунок, Т. Партицька, В. Когут, І. Бойчук та ін.

Свій творчий потенціал М. Ігнатюк реалізовує як авторка передач і радіовистав у тісній співпраці з телерадіокомпаніями Прикарпаття. На обласному радіо «Дзвони» 105.8 FM у журналістській рубриці М. Солодчук «Наші гості» М. Миколаївна презентує слухачам низку літературно-музичних програм, серед яких «Духовна поезія письменників Прикарпаття» (твори Д. Павличка, Н. Стефурак, Я. Лесіва, Е. Турковської), «Я бачила сльози Святої Марії» (за поезіями О. Веретенченка, Ю. Клена, В. Романюка), радіовистава «Проща» (глава з історичного роману «Маруся Чурай» Л. Костенко). Виступи М. Ігнатюк у радіоефірах «Двонів» відкривали краянам таких авторів, як С. Вінценз – уривки з новели «Повернення коляди» з книги «На високій полонині». А в програмі «Змерзлий кетяг калини – пульсар замордованих душ» поставав жертвний образ Я. Лесіва – поета-священника, дисидента. До 95-річчя Блаженного Папи Римського Івана-Павла II в радіопередачі «Веслючи в небо» прикарпатці чи не вперше дізналися і про неперепутній письменницький талант К. Войтили.

Творчість майстрині художнього слова М. Ігнатюк якнайповніше розкрилась в Авторській програмі на ОДТРК «Карпати» – літературному театрі «У Соборі слова». Щотижневі радіоефіри згуртували всіх шанувальників українського і світового красного письменства. Тут не згасає Кобзарєва свіча, скреснується словесне іскромеття Каменяра, пломениться жертвність Лесиного життєствердного прямодушся, опадають кленові листки Стефаникового «ритуального болю» над гіркожиттєвою стежею його народу, а поліжанрова покутьсько-гуцульська новеліада М. Черемшини унісонить глибоко психологічній повістевій гамі О. Кобилянської та естетичному експресіонізму оповідань М. Коцюбинського. З художньо-словесної радіотеки майстрині виходив україноствердний ментальний антеїзм О. Довженка, відвертий історичний реалізм Р. Іваничука та віртуозно-образна алегорія Л. Костенко. В «Кривавих жорнах війни» (відламок з роману «Людина і зброя») артистка майстрині виловила всепроникну Гончареву екстериторіальну вітаїстичну ідею та вікторіаду незламної української поетеси-націоналістки О. Теліги в передачі під промовисто антитетичною назвою «Тільки тим дана перемога, хто у болі сміятися зміг». ТанDEM передач «Ти кажеш – не було голодомору?» за творами П. Тичини, Д. Білоуса, У. Самчука, В. Маняка та «Волошкові очі» за однойменним малюнком Є. Маланюка сливуть болючим відгомном голодоморного геноциду української нації [8; 16]. Героїка повстанського руху 40-50 рр. з програми «Народе мій, який твій біль великий...» щемно голосить симфонією болю за героями безсмертної «Небесної сотні» з радіо балади «Ми ніколи не забудем тих кривавих днів». Радіовистава «Потойбічне світло білого птаха» – світла пам'ять про геніального кіно митця І. Миколайчука, скомпонована за мотивами творів С. Чернілевського, Л. Костенко, А. Роговцевої та спогадами діячів української культури. Радіопоема «Я тебе в своїм серці зберіг» створена за мотивами інтимної лірики славетного крайянина С. Пушика, а передача «Ми живемо, поки любов живе» – з добробку знаної журналістки і письменниці О. Бабій. «Іспаніє, усе в тобі» – поетичне фламенко за Г. Лоркою, П. Меріме, Р.-М. Рільке. Широке коло авторів таких як В. Шкляр, М. Матіос, Б. Лепкий, М. Симчич, О. Стрілець, С. Процюк, О. Слоньовська, Р. Власідзе та ін. мали змогу звучати голосами своїх героїв, промовляти до прикарпатського слухача у постановках радієвого театру втілених М. Ігнатюк.

У створенні широкої палітри образів героїв радіо вистав вона тісно взаємодіє зі своїми випускниками, серед яких художній керівник гумористичного театру «Кум» О. Новосад, актори М. Гусак, І. Захарчук, Є. Холодняк, Ю. Полєк, М. Клюбє, заслужена артистка України О. Пасічняк (м. Івано-Франківськ), львівськими акторами І. Бойчук, В. Когут, С. Кирилова, заслуженою артисткою України Н. Лісовою, Л. Скригунець (м. Коломия) та багатьма ін.

Отже, проаналізувавши вищеописаний період діяльності та творчий добробок в часових межах від 2004 року і до сьогоднішнього дня, можна побачити всі ознаки досягнення фахівцем найвищого рівня «акме» діяльності – рівня творчості фахівця. На цьому етапі професійна діяльність перетворюється у творчу, рефлексивну та самодостатню діяльність особистості. Це можливість самостійної творчості з привнесенням авторських пропозицій, продуктів інтелектуальної та духовної праці, а також побудова систем ефективної взаємодії.

*Висновок.* Розглянута у статті динаміка професійного становлення М. Ігнатюк як педагога та мисткині демонструє органічне поєднання професіоналізму особистості і професіоналізму діяльності. Універсальність, як одна з основних ознак талановитої людини, передбачає демонстрацію високих досягнень багатогранної діяльності, забезпечуючи самореалізацію в різних напрямках діяльності як професійної, педагогічної, так і творчої. Свідченням на користь досягнення «акме» педагогічної діяльності, що позначається високою свободою і творчістю в професійній діяльності, є створення новітніх освітніх підходів, випуск освітніх кінофільмів, розробка і публікація методично-дидактичних видань. Висока концентрація творчого потенціалу, що об'єднав багатогранні таланти мисткині, невпинне стремління до власного буття в царині театру, синергія майстерності і сили волі уможливають створення авторського радіо театру «У соборі слова Марії Ігнатюк», одночасно засвідчуючи вихід творчої діяльності мисткині на найвищий рівень «акме».

#### Список використаної літератури

1. Вітвицька С. С. Акмеологічний підхід до педагогічної підготовки магістрів освіти. *Інтелектуальна та творча обдарованість : спільне та відмінне : матеріали круглого столу*, 23 січ., 2012 р., м. Київ. Київ : ТОВ «Інформаційні системи», 2012. С. 114–119.
2. Гладкова В. М., Пожарський С. Д. Основи акмеології : підруч. Львів : Новий Світ, 2007. 320 с.
3. Данилова Г. С. Творчість як феномен акмеологічного самовдосконалення професіоналізму викладача ВНЗ. *Проблеми освіти*. 2010. № 63. Ч. 1. С. 82–90.
4. Інтерв'ю з Марією Ігнатюк. *З архіва автора статті*. 10.02.2022 р.
5. Ніколаєску І. О. Практичні основи акмеологічного розвитку особистості в умовах освітньо-інформаційного простору : навч.-метод. посіб. Черкаси : ОІПОПІ, 2012. 54 с.

6. Освіта дорослих: світові тенденції, українські реалії та перспективи : монографія / за заг. ред. Н. Г. Ничкало, І. Ф. Прокопенка / Ін-т педагогічної освіти та освіти дорослих імені І. Зязюна НАПН України, Харків. нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. Харків : ФОП Бровін О. В., 2020.
7. Гладкова В., Пожарський С. Основи акмеології : Підруч. Львів : Новий Світ. 2020. 320 с.
8. Сулятицький М. У соборі слова Марії Ігнатюк. *Галичина*. 2019. 29 серп. № 35 (5492).
9. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. Театральні спогади-роздуми. *Acta publishers*, 2008.

### References

1. Vitvytska S. S. (2012, January 23). Akmeolohichniy pidkhid do pedahohichnoi pidhotovky mahistriv osvity [Acmeological transition to pedagogical training of masters of education]. *Intelektualna ta tvorcha obdarovanist : spilne ta vidminne* (materialy kruhloho stolu). Kyiv : TOV «Informatsiini systemy». P. 114–119.
2. Hladkova V. M., Pozharskyi S. D. (2007). *Osnovy akmeolohii* [Fundamentals of acmeology]. Lviv : Novy svit. P. 320.
3. Danylova H. S. (2010). Tvorchist yak fenomen akmeolohichnoho samovdoskonalennia profesionalizmu vykladacha VNZ [Creativity as a phenomenon of acmeological self-improvement of university teacher's professionalism]. *Problems of Education*, no. 63, vol. 1. P. 82–90.
4. Derkach A. A. (2004). *Akmeolohicheskie osnovy razvittia professionala* [Acmeological foundations for the development of a professional]. Moskva: Izdatelstvo Moskovskoho psykholoho-socialnoho instituta; Voronezh : NPO «MODEK». P. 752.
5. Interview with Maria Ignatiuk. From the archive of the author of the article. 10.02.2022.
6. Nikolaiesku I. O. (2012). *Praktychni osnovy akmeolohichnoho rozvytku osobystosti v umovakh osvitho-informatsiinoho prostoru* [Practical bases of acmeological development of personality in the conditions of educational and information space]. Cherkasy: OIPOP. P. 54.
7. Gladkova V., Pozharskyi S. Basics of acmeology: Textbook. Lviv : New World. 2020. 320 p.
8. Suliatskyi M. (2019, August 29). U sobori slova Marii Ihnatiuk [In the cathedral of the word of Maria Ignatiuk]. *Halychyna*, 35 (5492).
9. Cherkashin R., Fomina Yu. We are Berezil residents. Theatrical memories-reflections. *Acta publishers*, 2008.

### MARIA IHNATIUK : CREATIVE DYNAMICS AND ACMEOLOGICAL CONSTANTS OF ACTIVITY

**Fedorkiv Oksana** – PhD in Arts, associate professor,  
the Department of Performing Arts and Choreography,  
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»  
Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article analyzes the pedagogical and creative path of Maria Ignatyuk – teacher, artist, considers the main stages of creative and pedagogical formation, the achievement of the «acme» of professional activity. In the context of the acmeological approach, the dynamics of the formation of a professional teacher are considered, and the organic combination of personality professionalism and activity professionalism is traced. The successful combination of the «acme» of the teacher and the «acme» of creative life, which only emphasizes the universality of the gifted personality, provided the opportunity to educate a galaxy of actors, stage figures, cultural workers and the formation of a real spiritual phenomenon – the «Cathedral of the Word of Maria Ignatyuk» – a radio theater with more than ten years of history .

*Key words:* acmeology, profession, personality, creativity, education, professionalization, culture, specialist

### UDC 37.015.31:792 «1990/2001»

### MARIA IHNATIUK : CREATIVE DYNAMICS AND ACMEOLOGICAL CONSTANTS OF ACTIVITY

**Fedorkiv Oksana** – PhD in Arts, associate professor,  
the Department of Performing Arts and Choreography,  
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»  
Ivano-Frankivsk, Ukraine

*The purpose* of the article is to analyze the main stages of Maria Ignatyuk's development as a teacher and artist on the way to reaching the peak of her professional activity, with the fixation of signs that meet the criteria of professional growth.

*Research methods* – interview, analytical, scientific reconstruction, comparative, historiographical.

*Analysis of recent research and publications.* Studying the creative and life path of outstanding representatives of a certain specific field of activity has long been the basis of the transmission of human experience.

*Presenting main material.* Pedagogical and creative activities are often combined as facets of the talent of one individual. Pedagogical activity requires constant personal growth, improvement of professional skills. Creative personality is manifested in the active multifaceted activity of a person and requires constant expansion of the knowledge base for experimentation. Therefore, both pedagogical and creative activities involve continuous development in the direction of perfection and professionalism. The study of the dynamics of Maria Ignatyuk's development as a teacher and artist was carried out using an acmeological approach. Analyzing the formation of the pedagogical and creative activity of Maria Ignatyuk, it is possible to state that there are four stages of the formation of a specialist – initial (adaptation); professional skills; self-actualization in the profession and the level of creativity of a specialist (personal creative contribution). It is mentioned about primary and secondary professionalization, i.e. internship. The work updated the main criteria and analyzed the qualitative

indicators of professionalization at each of the stages. Having considered the dynamics of becoming a specialist, we come to the *conclusion* that Maria Ignatiuk achieved the «acme» of pedagogical activity, as a high degree of freedom and creativity in professional activity, the creation of the latest educational approaches, the release of educational films, the development and publication of methodological and didactic publications. At the same time, the «acme» of the artist's creative activity coincides with her creation of the author's radio theater «In the Cathedral of the Word of Maria Ignatiuk», as a synergy of skill and willpower with a high concentration of creative potential. Prospects for further research will provide new opportunities for the development of art education and the study of the creative activity of an individual.

*Key words:* acmeology, profession, personality, creativity, education, professionalization, culture, specialist.

Надійшла до редакції 19.11.2022 р.

## **ЗМІСТ**

**ВИТКАЛОВ С.В., ВИТКАЛОВ В.Г.** «СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНИХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ, ПАНДЕМІЧНИХ ВИКЛИКІВ ТА ВІЙНИ» : до результатів проведення XVIII міжнародної науково-практичної конференції в РДГУ ..... 3

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

<b>СОКОЛОВА А.</b> ПАРАЛЕЛІ МІЖ ФРАНЦУЗЬКИМИ ТА АНГЛІЙСЬКИМИ ПРИДВОРНИМИ ЖАНРАМИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ .....	8
<b>ПІЩАНСЬКА В.</b> УКРАЇНСЬКЕ НЕОБАРОКО : ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ .....	14
<b>ЛУКОВСЬКА О.</b> ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У ЧАС ВІЙНИ .....	21
<b>РЄЗНИК О.</b> СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ВИРОБНИЦТВА ГАРМОНІКО-БАЯННО-АКОРДЕОННОГО ІНСТРУМЕНТАРІОВ УКРАЇНИ У XX СТОЛІТТІ .....	28
<b>ЯСЮК Т.</b> УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РОЗВАЖАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛ. XIX – ПОЧАТКУ XX СТ. ....	35
<b>ЦЮПАК КАРАБУЛУТ В.</b> АКТУАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ВОКАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА. ....	42
<b>СМОЛЯК О., ПРОЦІВ Л.</b> МУЗИЧНЕ ФОРМОТВОРЕННЯ ЩЕДРІВОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ .....	48
<b>ДОВГАНЬ О., СМОЛЯК О.</b> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ В РЕПЕРТУАРІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ .....	58
<b>ЧЖАН ЦЗЕЇ</b> ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ «ПРОЩАННЯ» ЧЖАНА ЦЯНЬЇ У ПРОЕКЦІЇ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР .....	64
<b>ЖЕНЬ ЦЗЯЦІ.</b> МУЗИЧНА МОВА КОНЦЕРТУ ЛЮ ХАНЛІ «ЦЗІНЬ ЛІНГСІ – РОЗДУМИ ПРО МІСТО» ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ЯНЦЗІНЯ .....	69
<b>ФРОЛОВА В.</b> «IN THE BEGINNING» ЕЙНОЮХАНІ РАУТАВААРИ ЯК ПІДСУМОК ТВОРЧИХ ПОШУКІВ КОМПОЗИТОРА .....	76

### **Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

<b>ПАВЛЮС Т.С.</b> РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КРАЇНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ .....	86
<b>ФІЛАТОВА Т.</b> АНДСЬКІ МОТИВИ В ПЕРУАНСЬКІЙ ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ.....	91
<b>ПЕЧЕРАНСЬКИЙ І.</b> ДО ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І ВИРОБНИЦТВА .....	103
<b>ЧІКАРЬКОВА М.</b> ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО : ДЕФІНІЦІЇ ТА ВИТОКИ .....	108
<b>ШЕВЧУК Ю.</b> ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ-ДИСКУРСІВ, ПОВ'ЯЗАНИХ ІЗ ТЕЛЕВІЗІЙНИМИ МЕДІА ТА ПОТОКОВОЮ ТРАНСЛЯЦІЄЮ, У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ «ДОСВІДУ NETFLIX» .....	113
<b>ШЕВЧЕНКО Д.</b> «КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР» ЯК ЯВИЩЕ МАС-КУЛЬТУРИ «ТРЕТЬОГО РЯДУ» .....	120



<b>ЯРЕМЧУК О., ШВЕЦЬ Н.</b> АВТОРСЬКА ЛІТУРГІЯ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРАЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ.....	125
<b>БУШАК С.</b> ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ ПІДВАЛИНИ СТВОРЕННЯ «МАМАЇАНИ» – СЕРІЇ СКУЛЬПТУРНИХ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА НАКОНЕЧНОГО, ПРИСВЯЧЕНИХ КОЗАКУ МАМАЮ.....	130

***Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ***

<b>ДЕМ'ЯНЮК М.</b> КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ НАДБАННЯ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ (ТВОРЧІСТЬ ПЕТРА МАЛША) .....	138
<b>ФЕДОРКІВ О.</b> МАРІЯ ІГНАТЮК : ТВОРЧА ДИНАМІКА ТА АКМЕОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ ДІЯЛЬНОСТІ .....	144

## **CONTENTS**

**VYTKALOV S., VYTKALOV V.** «WORLD CULTURAL SPACE THROUGH THE PRISM OF MODERN GLOBALIZATION, PANDEMIC CHALLENGES AND WAR»: to the results of the XVIII International Scientific-Practical conference at Rivne State Humanitarian University..... 3

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

<b>SOKOLOVA A.</b> PARALLELS BETWEEN FRENCH AND ENGLISH COURT GENRES IN THE FIRST HALF OF XVII CENTURY .....	8
<b>PISHCHANSKA V.</b> UKRAINIAN NEO-BAROQUE : HISTORY AND PRESENT .....	14
<b>LUKOVSKA O.</b> EXHIBITION ACTIVITIES OF UKRAINIAN ARTISTS IN TIME OF WAR AND ABOUT WAR .....	21
<b>REZNIK O.</b> THE ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF HARMONIC AND BAYAN-ACCORDION INSTRUMENTS PRODUCTION IN THE XXTH CENTURY OF UKRAINE .....	28
<b>YASIUk T.</b> THE ROLE OF ETHNIC CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN ENTERTAINMENT CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURY .....	35
<b>TSIUPAK KARABULUT V.</b> UPDATE OF THE GENRE OF THE FOLK SONG’S ARRANGEMENT IN THE VOCAL HERITAGE OF VITALIY KYREYKO .....	42
<b>SMOLIAK O., PROTSIV L.</b> MUSICAL FORMATION OF THE SHCHEDRIVKAS OF THE WESTERN PODILLYA.....	48
<b>DOVHAN O., SMOLIAK O.</b> UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE REPERTOIRE OF SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA .....	58
<b>ZHANG ZEYI.</b> ZHANG QIANYA'S INSTRUMENTAL ENSEMBLE «FAREWELL» IN THE DIALOGUE OF CULTURES PROJECTION .....	64
<b>REN JIAQI.</b> THE MUSICAL LANGUAGE OF LIU HANLI'S CONCERTO «TSZIN’ LINGSI – REFLECTIONS ON THE CITY» FOR ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS AND YANGQIN” .....	69
<b>FROLOVA V.</b> «IN THE BEGINNING» BY EINOJUHANI RAUTAVAARA AS A RESULT OF THE COMPOSER'S CREATIVE SEARCH .....	76

### **Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE**

<b>PAVLIUK T.</b> DEVELOPMENT OF BALLROOM CHOREOGRAPHY IN THE COUNTRIES OF CENTRAL ASIA IN THE SECOND HALF OF THE 20 TH – BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY .....	86
<b>FILATOVA T.</b> ANDEAN MOTIVES IN PERUVIAN GUITAR MUSIC .....	91
<b>PECHERANSKYI I.</b> AS TO THE QUESTION OF THE UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY OF AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION .....	103
<b>CHIKARKOVA M.</b> DIGITAL ART : DEFINITIONS AND ORIGIN .....	108
<b>SHEVCHUK Y.</b> USE OF INTERNET-DISCOURSES CONNECTED WITH TV MEDIA AND STREAM BROADCASTING DURING THE PROCESS OF MAKING THE «NETFLIX EXPERIENCE» .....	113

---

<b>SHEVCHENKO D.</b> «CLASSICAL CROSSOVER» AS A MASS-CULTURE PHENOMENON OF THE «THIRD RANGE» .....	120
<b>YAREMCHUK O., SHVETS N.</b> AUTHOR'S LITURGY OF VICTORIA POLYOVOY IN CONTEXT SUCCESSFUL UKRAINIAN PARALITURGIC MUSIC .....	125
<b>BUSHAK S.</b> HISTORICAL AND WORLD-VIEWING FOUNDATIONS OF THE CREATION OF «MAMAIANA» - A SERIES OF SCULPTURE WORKS BY VOLODYMYR NAKONECHNYI, DEDICATED TO THE MAMAYU COSSACK .....	130

### ***Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS***

<b>DEMIANIUK M.</b> CULTURAL AND ARTISTIC PROPERTIES OF THE KHMELNYCH REGION (THE WORK OF PETR MALYSH) .....	138
<b>FEDORKIV O.</b> MARIA IHNATIUK : CREATIVE DYNAMICS AND ACMEOLOGICAL CONSTANTS OF ACTIVITY .....	144



ISSN 2411-1546



Наукове видання  
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку  
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development  
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство  
Branch : Art Criticism**

**Випуск 42  
Issue 42**

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 – <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/>**

***М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар***

Електронна адреса: [sergiy\\_vsv@ukr.net](mailto:sergiy_vsv@ukr.net)

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 255/1. Ум. друк. арк. 17,51. 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 музеєзнавств**

